Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de História
Programa de Pós-Graduação em História Social

Escrevendo a lápis de cor:
Infância e história na escritura
de Guimarães Rosa

Camila Rodrigues

(versão corrigida)

São Paulo
2014

Camila Rodrigues

**Escrevendo a lápis de cor:
Infância e História na escritura
de Guimarães Rosa***

* O exemplar original encontra-se disponível no CAPH da FFLCH

Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em História Social do
Departamento de História, da Faculdade
de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo, para a
obtenção do título de Doutor (a) em História.

Orientador: Prof. Dr. Elias Thomé Saliba

De acordo:

Prof. Dr. Elias Thomé Saliba

São Paulo
2014

Camila Rodrigues

**Escrevendo a lápis de cor:
Infância e História na escritura
de Guimarães Rosa**

Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em História Social do
Departamento de História, da Faculdade
de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo, para a
obtenção do título de Doutor (a) em História.

Orientador: Prof. Dr. Elias Thomé Saliba

São Paulo
2014

RESUMO

Pensando nas relações entre História e Literatura, propomos uma consideração acerca da escritura, compreendida como um elemento da construção ficcional que atua como instância mediadora, relevando as questões em torno da ficcionalidade enquanto um operador que nos permite contemplar certos procedimentos rosianos – dentre os quais, por exemplo, o fato de o autor utilizar o lápis de cor, a fim de destacar a função transitória e imaginativa do texto, aspecto que inspirou o título desta tese. Durante a década de 1960, a escritura de João Guimarães Rosa começou a ganhar novos tons em relação à produção que tinha sido publicada até então, visto que ele passou a escrever textos mais curtos, com linguagem mais condensada, desenvolvendo o que ele denominou de *Estórias*. Como gênero narrativo curto, próximo da anedota, as estórias contrapõem-se diretamente à grande narrativa da História, já que nelas as noções de tempo e de direção, assumidas pela historiografia tradicional, são sempre postas em xeque, sendo que tal questionamento pode aparecer através da proximidade com alguns temas que também são contrários à perspectiva linear, tal como a infância. Visando tanto problematizar essas instâncias como nos aproximar da própria construção da escritura rosiana, além de publicações de Rosa – como algumas estórias selecionadas e a correspondência desenhada que manteve com a neta de pouca idade Vera Ooó –, foi consultado especialmente o conteúdo do acervo do autor disponível nos arquivos do IEB e da *Fundação Casa de Rui Barbosa*, notadamente os seus Cadernos manuscritos, nos quais foram flagradas diversas referências à infância e à maneira das crianças lidarem com a linguagem, aspecto que nos permitiu visualizar imagens difusas da ligação entre infância e História naquela escritura.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa. História. Literatura. Infância. Linguagem. Oralidade.

ABSTRACT

Considering the relationship between History and Literature, this research proposes viewing the writing process as part of the construction of fiction, and as mediator in this relationship. During the 1960s, the writings of João Guimarães Rosa started changing, if compared to what had been published until then. He began to write shorter texts, with more succinct language, which he named *Estórias* (stories). Being very short narratives, quite similar to anecdotes, the *Estórias* directly oppose the grand narrative of History. In the *Estórias*, the notions of time and direction offered by Historiography are always questioned, through their proximity with themes that are essentially opposed to a linear perspective, such as childhood. To reflect upon this, and get in touch Rosa's writing process, as well as his publications, such as some selected *Estórias* and some letters with drawings that he exchanged with his granddaughter Vera Ooó (who was a child at the time), we consulted the content of archives from IEB and Fundação Casa Rui Barbosa. A special part of this material are Rosa's handwritten notebooks, that allow us to visualize traces of the connection between childhood and History in his work, and where we can find several references to childhood and the special way in which children deal with language.

KEY-WORDS Guimarães Rosa. History. Literature. Childhood. Language. Orality.

Aos historiadores e professores

Elias Thomé Saliba e Nicolau Sevcenko (em recordação)
Que me ensinaram a sempre ver a História *como se* fosse a primeira vez...

“...Quando eu tinha seis anos
Não pude ver o fim da festa de São João
Porque adormeci

Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo...”

Manuel Bandeira – *Profundamente*

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais Hermelindo e Regina pela minha infância, pela minha História. Meu muito obrigada às crianças da família, em especial minhas sobrinhas Isabella e Marília, que foram e ainda são minhas menininhas, mesmo depois de terem crescido tanto...

Obrigada à Escola Lumiar de São Paulo e ao Projeto Piá da FE/USP, que em momentos diferentes, me proporcionaram conviver com Guimarães Rosa e as crianças. Em especial deixo o meu 'muito obrigada' a todos os meninos e meninas que brincaram comigo e com Rosa; especialmente agradeço Vera Tess e Beatriz Tess, pela disponibilidade e pelos ricos depoimentos concedidos.

Agradeço as Equipes da Fundação Casa de Rui Barbosa e do IEB; a equipe das Bibliotecas Florestan Fernandes, Mario Schenberg, Viriato Correa e do SESC Pompéia; aos funcionários do Setor de Pós-Graduação da FFLCH. Pessoalmente, agradeço o apoio técnico de Thiago Ricarte; Caio M. Marabesi; Mariana Newlands; Ligia Amélia; Luciana Antonini Shoeps;.

Esta investigação veio se construindo desde há muitos anos e muitas pessoas ajudaram a alimentá-la, como não posso nomear a todos, destaco algumas que foram marcantes: a profa. Marcia Mantovani - a dona Márcia -, que ainda na minha infância me "ensinou a achar bonita a palavra escrita"; ao Bernardo Brayner, que me presenteou com Oó do vovô e abriu um poço de encantamentos e possibilidades; Equipe da Aliança pela infância, cujos Fóruns me ensinaram sobre temas infantis; aos apaixonados por crianças como Fernanda Duarte; Alexandre Tundisi e em memória Danilo Donzelli Alves (Danilão); ao Elomar Figueira de Melo, que me apresentou o primeiro estranhamento de linguagem de que tive consciência: minha "música uterina";

Agradeço aos colegas pesquisadores da pós-graduação: na FFLCH: Rafael Scopacasa; Maria Margareth dos Santos; Lidiane Soares Rodrigues; Sonia Teller; Ana Karicia M. Dourado; Marina Soares; Ana Carolina Sá Telles; no arquivo IEB: Aline Novais; Thiago Mio Salla; na Unicamp: Rafael Zerbeto e Juliana Santos; na UFMG Mariana de Moraes Silveira, Pedro Lüscher, Thiago Lenine e Cléber C. Cabral. Minha gratidão especial aos pesquisadores rosianos: Gisele Madureira Bueno; Vera Theodósio; Erich Soares Nogueira; Bruno F. Lontra Fagundes; Amanda Teixeira da Silva; Monica Gama; Nathalia Sanglard; Fábio Flora;

Agradeço a todos os participantes do Grupo de Estudos sobre Cultura da FFLCH/ USP; aos membros do Grupo de Trabalho História da Infância e Juventude – ANPUH/SP; aos pesquisadores dos Seminários sobre História e Humor, na FFLCH/USP;

Sou grata aos professores Nicolau Sevcenko; Adélia Bezerra de Meneses; Luiz Costa Lima; Willi Bolle; Ettore Finazzi Agrò; Olga Brites; Eduardo Nunes; Silvia Ambrosis Pinheiro Machado; Luiz Tatit e aos membros da banca de qualificação: Roberto Zular e Patricia Tavares Raffaini.

Toda minha admiração, gratidão, carinho e respeito a Elias Thomé Saliba, que meu mestre e orientador, a quem só posso agradecer por ter me acompanhado esses anos todos na pós-graduação e possibilitado a realização do meu sonho de estudar Guimarães Rosa e História, sempre tirando uma anedota na manga, afinal "nada é tão sério assim" ...

Finalmente deixo um agradecimento à Guimarães Rosa e às crianças

Esta pesquisa recebeu fomento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPQ no primeiro semestre de 2011; e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP, entre 2011 e 2014.

SUMÁRIO

Uma escrita no caleidoscópio e as relações entre História e Literatura 7

Capítulo 1: História e Literatura através da escritura de Guimarães Rosa..... 12

1.1 Relações entre História e Literatura 12

1.2 Ficção: teóricos do século XIX e XX..... 16

1.3 Ficcionalidade: um fazer de ficção, performances 21

1.4 Escritura de Guimarães Rosa: História. Fictâncias. Estórias. 23

1.4.1 Escrevendo *como se fosse* na infância 30

Capítulo 2: A Infância e as linguagens infantis no mundo de Guimarães Rosa..... 36

2.1 Sobre as infâncias e a cultura “aletrada” 36

2.2 Relação de Guimarães Rosa com Vicente Guimarães 59

2.2.1 A Última aventura do Sete-de-Ouros 72

2.3. Relação de Guimarães Rosa com as infâncias 78

2.3.1 Ooó do vovô 80

2.4 Infância como experiência cultural 117

Capítulo 3: Os Cadernos e a escritura caleidoscópica de Rosa 119

3.1 Caderno: Espaço Escritural do sec. XX 128

3.1.1 Cadernos de Estudo para a obra: Fundo JGR > IEB/USP..... 134

3.1.2 Cadernos de anotações: Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) 160

3.1.3 Cadernos de anedotas: Fundo ACGR > IEB/USP..... 167

3.2 Escrita Caleidoscópica de Guimarães Rosa 181

Capítulo 4: As quatro meninas das estórias..... 183

4.1 Nhinhinha 186

4.1.1 Outras representações de Nhinhinha 193

4.1.2 Fortuninha crítica de *A Menina de lá* 195

4.1.3 Interpretação: Passarinho-verde pensamento 199

4.2 Brejeirinha 204

4.2.1 Outras representações de Brejeirinha 213

4.2.2 Fortuninha crítica de <i>Partida do audaz navegante</i>	215
4.2.3 Interpretação: Deduzidos de babinhas.....	218
4.3 Fita Verde.....	225
4.3.1 Outras representações de Fita Verde	228
4.3.2 Fortuninha crítica de <i>Fita Verde no cabelo</i> : a nova velha estória.....	230
4.3.3 Interpretação: Fome de Almoço	233
4.4 Djaiaí.....	241
4.4.1 Fortuninha crítica de <i>Tresaventura</i>	246
4.4.2 Interpretação: A doença de crescer	251
Capítulo 5: Os periódicos e a escritura rosiana: Laboratório e recepção.....	266
5.1 Guimarães Rosa como autor de periódicos na década de 1960.....	268
5.1.1 “Guimarães Rosa conta”, em <i>O Globo</i> em 1961	269
5.2. Faces da recepção publicada em periódicos e selecionada por Guimarães Rosa.....	282
5.2.1 Faces da recepção de Primeiras Estórias (1962), selecionadas por Rosa.....	282
5.2.2 Recepção selecionada de <i>Tutaméia (Terceiras Estórias)</i> (1967)	318
5.3 A formação de um imaginário de escritura e de leitura das estórias que Guimarães Rosa publicou nos anos 1960.....	326
Um último giro no caleidoscópio	328
Referências e listas.....	335
ANEXOS	355
ANEXO A – ARTIGOS SOBRE INFÂNCIA EM <i>PRIMEIRAS ESTÓRIAS</i>	355
ANEXO B - ARTIGOS SOBRE INFÂNCIA EM <i>TUTAMÉIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS)</i>	396

Uma escrita no caleidoscópio e as relações entre História e Literatura

Buscar um lugar legítimo para a História na obra do escritor mineiro João Guimarães Rosa (1946-1967) foi o objetivo de uma larga pesquisa na área de História, que começou a desenvolver-se em nosso mestrado, realizado entre 2005 e 2009 (RODRIGUES, 2009). Naquela primeira fase, descobriu-se um incômodo declarado por Rosa em se sentir preso pelo “peso da temporalidade” (LORENZ, 1991, p. 84). Ainda que de forma oblíqua e peculiar, ao propor tal questionamento, Rosa alinhava-se às reflexões a respeito do tempo e da narrativa, propostas pelos próprios historiadores a partir da segunda metade do século XX (GALLANGHER; GREENBLATT, 2005).

Um levantamento histórico-bibliográfico acerca da maneira pela qual o tema História foi abordado pela crítica rosiana nos mostrou que, quando iniciamos nossa investigação em 2005, pensar a História como um assunto literário de Guimarães Rosa já contava com certa tradição, já que tal tema foi apontado, ainda que indiretamente, desde os primeiros comentários críticos que o autor recebeu (CANDIDO, [1947] 1983). Na década de 1970, logo após a morte do autor ocorrida em 1967, as interpretações daquela escritura continuaram a suscitar essa preocupação, ainda que de modo difuso (CANDIDO, [1964] 1983, [1970]; GALVÃO, [1972] 1986), enquanto que na década de 1980, as leituras rosianas deixaram de lado tal preocupação, preferindo apostar unicamente em análises estilísticas, estruturais ou filosóficas (cf. BOLLE, 2004, p. 19-20)¹. Foi a partir da década de 1990 que a crítica rosiana iniciou uma discussão analítica mais objetiva no que tange às relações entre aqueles textos literários e a História, a partir de um debate de ideias sobre o tema da ficção – colocado então como um discurso mitológico – e sua relação com o retrato histórico-social no romance *Grande Sertão: Veredas*, travado pelos artigos de Davi Arrigucci Junior (1994) e de José Antonio Pasta Junior (1999). Depois desse momento, até o início dos anos 2000, a História assumiu papel importante na crítica rosiana, especialmente através de leituras que procuravam estabelecer algum alinhamento entre o discurso tradicional da História e o texto rosiano, como nos trabalhos de Heloísa Starling (1999) e de Luiz Roncari (2004). No mesmo

¹ Os textos rosianos da primeira fase de sua escritura que mais receberam a atenção da crítica foram os livros *Sagarana* (1946) e *Grande Sertão: Veredas* (1956). Remetemos nosso leitor ao apanhado da recepção crítica de *Grande Sertão: Veredas*, efetivado por Bolle (2004, p. 19-20), que pode nos iluminar os fluxos das leituras críticas de Rosa através das décadas. Já acerca do posicionamento da crítica rosiana a partir da década de 1990, a interpretação aqui tecida é nossa.

período, entretanto, foi publicada a interpretação de *Grande Sertão: Veredas* desenvolvida por Willi Bolle (2004), em cuja obra lemos a primeira interpretação do texto de Rosa na qual a História aparece mais afastada do texto tradicional da historiografia, abrindo, então, novos vislumbres da relação temporal presente na escrita de Rosa, além de probabilidades interpretativas diferenciadas terem ganhado maior notabilidade – dentre elas a possibilidade de relacionar a escrita rosiana e a perspectiva infantil (RODRIGUES, 2009, p. 135), tema que escolhemos para a presente tese, dedicada ao estudo dos textos escritos na década de 1960, período que chamamos “Rosa das estórias” e que ainda recebeu um número limitado de interpretações. Tomado esse contexto geral, cabe-nos destacar que nos anos 2000, para além das leituras de críticos literários, também os historiadores passaram a considerar os textos de Guimarães Rosa como objetos de pesquisa (RONCARI, 2004; THEODOZIO, 2005; RODRIGUES, 2009; SILVA, 2011).

Nesse sentido, neste trabalho acerca da escritura de Guimarães Rosa, propomos dar prosseguimento aos estudos sobre o autor desenvolvidos pelos historiadores apontados acima, mas aqui levaremos em conta uma reconsideração da História que passa pela ponderação do assunto infância naqueles textos. É necessário, portanto, destacar que a infância, de forma geral, também foi pouco estudada pelos pesquisadores rosianos e que, quando iniciamos esta pesquisa, conhecíamos alguns raros artigos dedicados ao estudo da perspectiva infantil na obra do autor (LISBOA, 1991; VERUNSCK, 2008), sendo comum o fato de encontrarmos ora apenas pequenos trechos consagrados ao tema em obras maiores (RESENDE, 1988; MENEZES, 2010, p. 211), ora textos que procuravam abordar outros temas (PACHECO, 2006), ou mesmo trabalhos que teciam uma perspectiva comparativa entre a importância da infância na obra rosiana e na de outros autores com forte influência da Cultura Oral, tal como Mia Couto (SILVA, 2000). Durante a pesquisa, acabamos encontrando outros textos que falavam sobre a infância na escrita de Rosa, que serão destacados no decorrer da tese.

Mas se a bibliografia dedicada ao tema apresenta-se ainda de maneira bastante difusa e o tema será abordado de várias formas no decorrer da tese, nesta introdução impõe-se começarmos delimitando o que, inicialmente, estamos chamando de infância e como pretendemos relacioná-la à escritura de Guimarães Rosa. Etimologicamente a palavra infância vem do latim *in-fans* que significa a *ausência de fala*, tal sendo o estado de linguagem dos seres humanos de pouca idade (CASTELLO; MÁRSICO, 2007). Falar de infância, portanto, é refletir sobre uma maneira peculiar que as crianças

utilizam a fim de se relacionar com a linguagem (AGAMBEN, 2008). Visando tangenciar a escritura literária de Guimarães Rosa e o tema da infância, propomos que o autor, quando escreve, também lança mão muitas vezes de escapulas peculiares, *como se* fosse ele também um infante ao tentar relacionar-se com um mundo estranho, pronto a receber significados. Se até o sentido etimológico da palavra infância refere-se a uma relação que se estabelece com a fala, e tal ligação também está visivelmente expressa na linguagem hermética dos textos literários rosianos, estamos defronte de um conflito dos mais fundamentais para pensar as histórias, a saber, aquele estabelecido entre a fala e a escrita (cf., entre outros, BOLLE, 2004, p. 375-446). O conflito cultural estabelecido entre os que apenas falam e os que também escrevem é um dos mais violentos (e silenciosos) da História cultural do Brasil, desde os tempos da colônia, cuja conjuntura vemos problematizada na escritura de Rosa de várias formas, inclusive por meio do choque cultural entre a perspectiva da criança e a do adulto.

Objetivando tratar da infância como elemento da escritura de Guimarães Rosa nesta tese, foram consultados diversos documentos – manuscritos e textos do autor publicados em livros e periódicos, textos críticos etc. –, montando um cenário fragmentário e simultâneo que nos introduz ao contexto daquela criação. Para escrever sobre esse material em forma de tese, forjamos uma narrativa composta por cinco capítulos, escritos de forma avulsa, que também poderiam ser lidos como seções independentes, mas que permitem contar a narrativa de como infância e História apareceram naquela escritura. Nesta tese dividimos os capítulos apresentam-se assim: no primeiro, *“História, Ficção e Literatura através da escritura de Guimarães Rosa”*, apresentamos um breve panorama teórico das relações entre História e Literatura, desde a Antiguidade até as novas configurações assumidas na modernidade, quando a ficcionalidade foi repensada e vista como um elemento intermediário e engendrador entre os dois polos, e este enfoque nos levou a pensar em Guimarães Rosa como ficcionista. No capítulo trataremos das relações entre História e Literatura abordando os teóricos da ficção no século XIX e XX, destacaremos a ficcionalidade como construção do ficcional e, enfim, faremos um comentário introdutório sobre como tem sido considerada a construção do ficcional na escritura de Guimarães Rosa. No segundo capítulo, *“A infância e as linguagens infantis no mundo de Guimarães Rosa”*, apresentamos uma seção mais biográfica ao tratarmos da relação de Rosa com os universos infantis, a partir de duas pessoas de sua afinidade que, de alguma forma, o aproximaram desse universo: o seu tio Vicente Guimarães, que viveu a infância ao lado

de Rosa e depois também se tornou escritor, mas especializado em livros para crianças, tendo escrito apenas um livro para o público adulto, intitulado *Joãozinho: a infância de João Guimarães Rosa* (GUIMARÃES, [1972] 2006), no qual narra a meninice do célebre sobrinho. É dele, também, a adequação de um texto de Rosa à linguagem das crianças, no livro *Última Aventura do Sete de Ouros*, adaptação do conto de seu sobrinho, *O Burrinho Pedrês*, à linguagem apropriada às crianças. Em seguida destacaremos a relação de Rosa com a neta Vera Tess, que tinha entre 3 e 4 anos, entrando ainda no mundo da linguagem, mas com quem o avô conseguiu estabelecer adequada comunicação, devido a sua extrema flexibilidade linguística. A correspondência por cartões-postais, publicados no livro *Ooó do vovô* (ROSA, 2003), será por nós interpretada, discutindo-se possíveis relações com a escritura das histórias na década de 1960. No terceiro capítulo, “*Os Cadernos e a escritura caleidoscópica de Rosa*”, abordamos as fontes primárias consultadas na presente pesquisa – os cerca de 30 cadernos manuscritos do autor –, que estão divididos em três séries, a saber: os *Cadernos de Estudos para a obra* de Guimarães Rosa (Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros/Universidade de São Paulo – IEB/USP, Fundo João Guimarães Rosa – JGR); os *Cadernos de anotações* de Guimarães Rosa (Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa – FCRB) e os *cadernos de anedotas* de Guimarães Rosa (Arquivo do IEB/USP, Fundo Aracy de Carvalho Guimarães Rosa – ACGR, esposa do autor). Como veremos, por se tratar de espaços de escritura propriamente ditos, sendo compostos por muitos registros de criação de linguagens e de marcas de discursos de Outros, em uma gama imensa de cores e sons de diferentes tamanhos, natureza e função, tudo servirá de alimento para que aquela criação literária se realize e para que a escritura efetive movimentos no e do tempo na escritura das histórias. Na quarta parte, “*As quatro meninas das histórias*”, centramo-nos na produção literária de Rosa da década de 1960, através da caracterização literária de crianças do sexo feminino a partir, de um lado, da análise aproximada de quatro personagens protagonistas das narrativas e, de outro, de um apanhado breve daquilo que chamamos *Fortuninha Crítica* de cada texto, com uma interpretação singular para cada um, a saber: Nhinhinha e o seu “passarinho-verde pensamento”; Brejeirinha e seus “deduzidos de babinha”; Fita Verde e sua “Fome de almoço”; Djaiaí e sua “doença de crescer”. No quinto e último capítulo, “*Os periódicos e a escritura rosiana: laboratório e recepção*”, tratamos da seleção da recepção

imediate que os dois livros de estórias escritos e publicados na década de 1960 receberam – *Primeiras Estórias* (1962) e *Tutaméia (Terceiras Estórias)*² (1967) – cujos artigos Rosa colecionou e recortou de periódicos e guardou em seu acervo. Dos mais de 200 textos consultados, foram selecionados os que destacaram a presença do tema infância, sendo abordados em duas partes, a primeira sobre as 136 entradas sobre *Primeiras Estórias* e os 41 artigos que mencionaram a importância da infância naqueles volume, e a segunda sobre as 101 entradas sobre *Tutaméia (Terceiras Estórias)* e os 05 artigos que mencionaram a infância naquele volume.

Ainda que tenhamos forjado uma narrativa mais ou menos linear para darmos ao presente trabalho o nome de tese – visto que incluímos esta introdução, algumas considerações finais e arranjamos as partes de forma mais ou menos cronológica –, é preciso esclarecer que a história da escritura das estórias de Rosa não é uma narrativa linear, ao que sugerimos que a tese possa ser lida como um caleidoscópio, podendo girar a cada toque proposto pelo autor, ou pelo leitor, e qualquer que seja a imagem resultante, invariavelmente, ela levará a uma abordagem do tema história e infância na escritura de Guimarães Rosa.

² Optamos por não grafar o título “Tutaméia” de acordo com a nova ortografia, a fim de reforçar a diferenciação operada por Rosa entre “Tutaméia” e a expressão “tuta e meia”.

Capítulo 1: História e Literatura através da escritura de Guimarães Rosa

Com esse capítulo inicial começamos este trabalho tratando da ficção e de sua construção, isto é, a ficcionalidade, como elementos que já foram lidos como aspectos importantes para se pensar, de forma inovadora, as relações entre História e Literatura. Grosso modo, essa discussão é uma das bases teóricas que fundamentam esta pesquisa, já que, como foi adiantado na introdução da tese, este trabalho está inserido em um momento especial das leituras dos textos rosianos, no qual se passou a apontar a importância de se considerar a ficção como elemento fundamental daqueles textos³. Tais discussões específicas foram recortadas de um tema maior, a saber, as relações entre História e Literatura, aspecto que nos pode levar a refletir melhor acerca do motivo da escolha da abordagem ficcional.

1.1 Relações entre História e Literatura

“Verdadeiro, Falso, Fictício”

(Carlo Ginzburg - *Subtítulo de O fio e os rastros*, 2007)

“Falso, verdadeiro, inventado.”

(Guimarães Rosa – *Grande Sertão: Veredas*, 1956, p. 351)

Um momento notável na discussão a respeito das relações entre História e Literatura aconteceu na Antiguidade, com a publicação da *Poética* de Aristóteles, texto que instaurou o estatuto da diferença entre o discurso do literato – o da possibilidade – e o do historiador – o da procura pela verdade (ARISTÓTELES, 1999, p. 47). Essa relação tão esquemática nos mostra uma forma de pensar já direcionada, construída a partir de uma crença em uma realidade completa e definida que só poderia ser representada pela imitação. Tal direcionamento foi mantido como assente por séculos, até que, com o advento do pensamento moderno, e especialmente a partir do final do século XVIII, passou-se a questionar tanto os limites da realidade sensível como as manifestações tidas como fatos, o que levou à necessidade de se pensar melhor as relações entre História e Literatura, fazendo com que a questão ganhasse novos

³ Apontar para o ficcional na literatura de Guimarães Rosa não é propriamente uma novidade (cf. STARLING, 1999; HANSEN, 2000, entre outros); entretanto, a abordagem selecionada por nós, que pode considerar a construção da ficção como um elemento engendrador da relação entre História e Literatura, conforme aponta Luiz Costa Lima (2006), é nova no contexto dos estudos rosianos.

direcionamentos, até que, no século XX, a proposta aristotélica foi verdadeiramente reconsiderada de diversas formas (cf., entre outros, GINZBURG, 2002, p. 47-63).

No pensamento intelectual brasileiro, inicialmente, os intérpretes das relações entre História e Literatura demoraram em se afastar daquela concepção de mundo mais completa, mantendo-se ainda por muito tempo a ideia de que ambos constituíam discursos autônomos e completos em si mesmos e de que, ao serem comparados, só poderiam estabelecer relações diretas de semelhança ou oposição, o que pode ser considerado por parte da crítica como uma leitura desinteressante daquelas relações. Somente na segunda metade do século XX que pensamentos mais complexos foram teorizados nesse âmbito, dos quais selecionamos dois que nos parecem de importância fundamental: o de Alfredo Bosi e o de Antonio Candido.

Para Bosi, melhor se entenderá as relações entre História e Literatura ao se comparar os discursos, ressaltando suas zonas fronteiriças, nas quais os discursos se tocam, se chocam ou se iluminam, sem que nunca um se transforme completamente no outro (BOSI, 1997)⁴. Já a postulação de Antonio Candido é uma das mais tradicionais das letras brasileiras, apontando que o discurso literário é capaz de “transformar o fato em significado” (CANDIDO, 1999, p. 9) e assim permitir o acesso a uma história além da nossa História, além do fato de o discurso literário poder, no entanto, nos fazer compreendê-la melhor, visto que ele já estará interpretando a História (RODRIGUES, 2011). Apostando em relacionamentos mais complexos que o estabelecimento de relações diretas, ambas as teorias abrem caminho para se refletir de forma mais abrangente acerca do objeto literário, embora ainda acabamos ficando com a dúvida: como acessar as “zonas fronteiriças” ou destrinchar a interpretação da História?

Foi nesse ponto da reflexão, quando nos faltavam hipóteses sobre o “como” estabelecer tais relações teorizadas, que nos deparamos com o trabalho do pesquisador da Teoria da Literatura, Luiz Costa Lima, que se esforçou em traduzir e tomar como discussão no universo intelectual brasileiro outras vertentes inovadoras da teoria da literatura, tais como a *Estética da Recepção* (JAUSS, 2012) ou mesmo os analistas da *Ficcionalidade* (ISER, 1983), vertentes que nos ajudaram a pensar em diversas propostas diferenciadas de interpretação. Nessa conjuntura, também foi Lima quem

⁴ Dando continuidade a seus questionamentos acerca das relações entre História e Literatura, em 2013, foi publicada uma antologia de estudos de Alfredo Bosi, na qual podemos flagrar diversos momentos em que o autor veio pensando sobre essas relações desde o início de sua carreira como professor e crítico literário, assim como demonstra a profundidade e a abrangência da reflexão do autor no que concerne ao tema (cf. BOSI, 2013).

trouxe a solo brasileiro uma ideia que já vinha sendo discutida no exterior e que muito nos interessou: a hipótese de repensar a construção ficcional como uma nova frente no sentido de intermediar a História e a Literatura. Essa ideia, bem como os momentos daquela investigação, foram propostos no livro *História. Ficção. Literatura.*, de 2006, obra na qual o pesquisador evidencia sua intenção: “procuramos pensar a relação entre as escritas da história e da literatura” (LIMA, 2006, p. 181). Em nossa interpretação, Lima abandona tal dicotomia e amplia as possibilidades de reflexão, fazendo com que o estabelecimento de relações diretas deixem de ser uma boa hipótese de análise, já que até mesmo o discurso histórico – que se quer detentor de uma verdade empírica – também é uma construção narrativa, apresentando, portanto, sua face ficcional.

Por outra frente, é importante destacar, ainda, que meses depois da publicação do livro de Lima, foi o historiador italiano Carlo Ginzburg quem divulgou no Brasil o seu livro *O Fio e os Rastros: Verdadeiro, falso, fictício*, no qual podemos perceber uma perspectiva bastante semelhante à defendida pelo crítico literário Luiz Costa Lima. Em meio ao contexto do lançamento desse livro, em 28 de agosto de 2007, Ginzburg veio ao Brasil e palestrou sobre as dimensões da leitura de Thomas Hobbes no século XXI; porém, ainda que ele não tenha tratado diretamente do tema na palestra, no período reservado às perguntas, o historiador foi questionado sobre como enxergava as relações entre Literatura e História. Sua resposta foi no sentido da descrença em uma simples diferenciação como “História = domínio da verdade e Literatura = domínio da arte”, visto que, de acordo com seu ponto de vista, essa relação se constrói através de um jogo entre *a verdade/o fictício/o falso* que se efetua primeiro no cotidiano das pessoas, ainda que depois tais domínios se transformem em narrativas autônomas, sendo preciso sempre lembrar que, na vida, não existiria tal dicotomia, por isso encará-las individualmente, estabelecendo ligações diretas – por ele chamadas de “relações 1 a 1” –, não é tão interessante quanto contrapor os dois tipos de discurso até que eles demonstrassem, a partir da análise de seus detalhes, as possíveis ligações e diferenciações em suas bases (GINZBURG, 2007a). Essa posição de Ginzburg parece estar alinhada a um fluxo facilmente percebido na historiografia desde pelo menos meados do século XX, quando os historiadores passaram a não mais considerar o texto literário da mesma forma como se consideram os documentos oficiais, já se podendo contemplar suas propriedades específicas de construção – os seus processos de escritura –, que devem interferir diretamente na edificação da narrativa da História a ser produzida, afinal

A postura, hoje difundida, em relação às narrativas historiográficas me parece simplista porque examina, normalmente, só o produto literário final sem levar em conta as pesquisas (arquivísticas, filológicas, estatísticas etc) que o tornaram possível. **Deveríamos, pelo contrário, deslocar a atenção do produto literário final para as fases preparatórias, para investigar a interação recíproca, no interior do processo de pesquisa, dos dados empíricos com os vínculos narrativos.** Há muitos anos, (o historiador) Lucien Febvre observou que as fontes históricas não falam sozinhas mas só se interrogadas de maneira apropriada. Hoje isso nos parece óbvio. Menos óbvia é a observação de que as perguntas do historiador são colocadas sempre, direta ou indiretamente, em formas (destaco o plural) narrativas. Essas narrações provisórias delimitam um âmbito de possibilidades que, frequentemente, são modificadas ou até descartadas no curso do processo de pesquisa. Podemos comparar essas narrativas a instâncias mediadoras entre questões e fontes, as quais influem profundamente (ainda que não de maneira exclusiva) sobre os modos pelos quais os dados históricos são recolhidos, eliminados, interpretados – e, por fim, naturalmente narrados. (GINZBURG, 2002, p. 114, grifo nosso)

Assim, analisar a ficcionalidade – a construção do ficcional – nos parece ser uma forma legítima de abordar as relações entre História e Literatura nesse novo contexto, fato que nos ficou ainda mais claro quando tanto os investigadores da área de literatura (LIMA, 2006), como os historiadores (GINZBURG, 2007) passaram a avaliar a importância do ficcional como intermediário entre História e Literatura (cf. especialmente LIMA, 2006; GINZBURG, 2007). Nessa conjuntura, ao ouvirmos vozes enunciadas a partir dos dois polos, apontando ambas para reflexões em direção semelhante, supomos então que estamos defronte de um registro legítimo de uma ideia original acerca da consideração desse tema no século XXI e, evidentemente, esta pesquisa realizada na área de História, que considera uma reflexão sobre a Escritura de Guimarães Rosa contemplada como processo de construção do ficcional, é fruto desse contexto mental, tal como se pontua na citação a seguir

Se é um “truísmo dizer que escrever textos é o objetivo final do ofício do historiador e todos os fazeres identificados como pertencentes ao rol de atuação de seu trabalho – como a busca por fontes em arquivos, e as diversas formas de lidar com elas na tentativa de iluminar sua historicidade – existem para que, ao final, se possa contar uma narrativa em prosa que vincule dados e ausências, a qual chama-se história. Ao conjunto destas narrativas dá-se o nome historiografia. (RODRIGUES, 2012)

Se as relações estabelecem-se nas narrativas e estas são montadas a partir dos usos da linguagem, as narrativas historiográficas já trazem embutidas em si a presença da ficção, o que já pode ser considerado como legítimo no contexto de ideias do século

XXI, no qual não se pode mais pensar em uma História estática, mas sim em uma História que está em um processo de significação constante, alterando-se, com isso, a própria ideia de historicidade, objetivando uma História que não se fecha nunca, já que se está assumindo constantemente novos sentidos, estando, portanto, diferente a cada momento. Dessa forma, foi preciso que o historiador assumisse diferenciadas perspectivas em relação aos sentidos e direções da História, a fim de que ela não ficasse ultrapassada. Em muitos trabalhos historiográficos brasileiros, na passagem do século XX para o XXI, já percebemos esse tipo de tentativa (cf., entre outros, SEVCENKO, 1992; SEVCENKO (org.), 2010; APROBATO FILHO, 2008; SALIBA, 2002).

Mas será que a própria consideração do ficcional também não possui seu aspecto histórico? Tratemos melhor dele por um momento.

1.2 Ficção: teóricos do século XIX e XX

Como já foi dito, no Brasil, desde as últimas décadas do século XX, devemos muito do interesse pela temática da ficção ao pesquisador Luiz Costa Lima, que vem estudando o assunto desde pelo menos a década de 1980. A partir dos questionamentos ressaltados por Lima, já podemos pensar sobre o ficcional, juntamente com intelectuais ocidentais de diversas áreas, refletindo até mesmo acerca da interessante hipótese de que, entre História e Literatura, há uma mediação engendradora, exercida pela construção da ficção. Porém, regredindo na história universal, ficamos sabendo que, por diversos motivos de ordem política, estética etc., nem sempre foi interessante ressaltar a condição do ficcional, fato que acabou estabelecendo o

estatuto precário da ficção entre a *Odisséia*, passando pelo esquecimento que durante séculos se abateu sobre Aristóteles, cuja excepcionalidade era vista por uma pequena ponta, a subordinação da poética à retórica, e os séculos de cristianismo, como uma breve referência aos fins do século XVIII e começos do XIX. (LIMA, 2006, p. 260)

Tomado esse breve panorama histórico, era interessante para Lima repensar não apenas a ficção – que aqui é considerada um como discurso ou narrativa de invenção (LIMA, 2006, p. 177) –, mas também a ficcionalidade – que entendemos como o processo de construção desse discurso ou narrativa, que é histórico porque ocorre no tempo, movimentando-o (LIMA, 2006, p. 220). No intuito de abordar esses elementos, Lima destacou três pensadores que, nos séculos XIX e XX, resgataram a reflexão

concernente à ficcionalidade na modernidade: o inglês Jeremy Bentham (1748-1832), em seguida os alemães Hans Vaihinger (1852-1933) e, enfim, Wolfgang Iser (1926-2007).

O primeiro autor que se apresentou como uma exceção dentro do discurso relativo à subalternidade à qual a ficção esteve submetida desde a Antiguidade até a abertura do século XIX foi Jeremy Bentham (1748-1832), para quem “as ficções ocupam um espaço intermediário entre o falso e o verdadeiro, e só podem ser definidas por sua distinção quanto ao falso e pela perspectivização, teoricamente demonstrável, do verdadeiro” (LIMA, 2006, p. 263). Essa posição “rasgará por um momento a escuridão que envolvia o ficcional”, ainda que, para Bentham, não cabia à ficção outra função que não fosse a de trazer mais clareza à prática jurídica (LIMA, 2006, p. 261), tal como se depreende de seus postulados. Em suas próprias palavras⁵, “A palavra direito é o nome de **entidade fictícia; um daqueles objetos cuja existência é fingida para fins do discurso** por uma ficção tão necessária que, sem ela, o discurso humano não poderia ser levado a cabo” (BENTHAM, 1813-5 apud LIMA, 2006, p. 262, grifo nosso)⁶.

Estabelecendo o conceito de entidade fictícia e refletindo sobre a ficção como intermediadora “entre o falso e o verdadeiro”, estamos diante, enfim, de uma possível teoria moderna do ficcional (LIMA, 2006, p. 260). Segundo as reflexões iniciadas por Bentham, a ficção é fundamental para o bom funcionamento da linguagem, que é elemento essencial ao ser humano visto que ela constitui “o meio pelo qual o mundo é formulado” e sem o qual “ele é, para nós, indisponível” (LIMA, 2006, p. 263). Apresentando reflexões acerca da ficção, pioneiras na modernidade, era igualmente importante para Bentham repensar o que se considerava como real, por isso o autor o definiu como “apenas aquilo que se impõe por si; o que, independente da linguagem, está aí para o homem como para os outros animais” (LIMA, 2006, p. 268). Assim, não sendo realidade, a ficção pressupõe e se sustenta na linguagem, que então “deixa de ser entendida como uma simples mediadora para se tornar engendradora; não de ilusões, mas, antes delas, de... ficções” (LIMA, 2006, p. 264). O destaque para a ficcionalidade

⁵ Neste capítulo, as citações diretas de Bentham e também de Vaihinger foram retiradas da obra de Lima (2006), não apenas porque as obras originais não puderam ser consultadas, mas também para ressaltar o esforço de investigação de Lima, que traduziu e selecionou os textos que julgou mais pertinentes para repensar a questão do ficcional no contexto do pensamento brasileiro.

⁶ Segundo Costa Lima a referência original da citação é: BHENTHAM, J. *The Theory of Fictions*, em Ogden, C.K.: Bentham's Theory of fictions, Harcourt, Brace- Keegan Paul. New York- Londres, 1932, Ed. fac-similar da MAS, New York, 1978.

como constituindo a inclusão de certo movimento nas relações entre História e Literatura foi, por si, uma grande contribuição deixada por Bentham para a teoria do ficcional.

Apenas no século XX, por volta de 1925, foram encontradas outras reflexões concernentes à ficção, agora advindas de uma tradição intelectual distinta de Bentham: falamos aqui do filósofo kantiano Hans Vaihinger (1852-1933), para quem a ficção aparece mais como um *fingir*, no qual o campo do fantasioso se sobrepõe à realidade, ou em suas próprias palavras:

O imaginário (o abstrato, o ideal) justifica-se apesar de sua irre realidade. Sem esse imaginário, nem a ciência nem a vida são possíveis, na forma mais alta. A tragédia está mesmo em que os conceitos mais valiosos, vistos sob o prisma da realidade, carecem de valor [...] os ideais não são hipóteses; o seriam caso fossem realizáveis ou se tivessem sido realizados em alguma parte do mundo; ao contrário, são ficções. (VAIHINGER, 1913 apud. LIMA, 2006, p. 272)⁷.

E de que forma se operavam as ficções para Vaihinger? Através da consideração reflexiva do *como se*, que era um argumento bastante utilizado nas “filosofias teórica, prática e estética” de Kant, filósofo do qual Vaihinger é tributário. Se a partir dos postulados de Kant, depois de termos concluído que “Deus, o mundo e a alma não são objetos apropriados para um juízo humano limitado”, nossa ideia de realidade diminuiu bastante, a ponto de se repensar essas instâncias, é nesse fluxo de pensamento que o filósofo passa a usar frequentemente o *como-se*, atribuindo-lhe a função de “argumento análogo” em suas “suas filosofias teórica, prática e estética”⁸. Dando continuidade à reflexão kantiana, Vaihinger escreveu o seu volume *A Filosofia do como-se* (1911), livro que legitimou a criação do grupo *Sociedade de Amigos da Filosofia do Como-se* (HOWARD, p. 59), o que, por outra frente, mesmo sem a necessidade de se assumir tal alcunha, significou uma possibilidade de discussão sobre uma atividade ficcional.

Lembrando esses dois primeiros pensamentos modernos a respeito da ficção, Lima esclarece que em tais teóricos, embora a ficção enfim perdesse seu caráter negativo, ela ainda era vista simplesmente como algo diverso da realidade e, portanto, ambos os pensadores “ainda continuavam ligados à tradição que questionavam” (LIMA,

⁷ Segundo Costa Lima a referência original da citação é: VAIHINGER, H.: Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf grund eines idealistischen Positiivismus (2ª. Ed.: 1913), ed. cit: Scientia Verlag, Aalen, 1986, trad. De Johannes Kretschmer. Hans Vaihinger : o texto do como se, Rio de Janeiro, 2002.

⁸ Ainda que nós não nos debruçemos sobre a complexidade do pensamento filosófico de Kant, é importante lembrarmos que essas reflexões, que fundamentam a ideia do *como-se*, estão expressas nas obras do filósofo alemão *Crítica da razão Pura* (1781) e *Crítica do Julgamento* (1790).

2006, p. 281). Todavia, de acordo com Luiz Costa Lima, quem realmente propôs a necessária reviravolta na orientação teórica da ficção foi Wolfgang Iser, que, produzindo a partir de meados do século XX, foi leitor de seus predecessores e tentou seguir adiante as colocações por eles iniciadas⁹, inclusive indo além, ao levantar o questionamento que abriu o caminho mais importante para que se viesse a pensar na ficcionalidade como intermediária engendradora entre a História e a Literatura:

Se os textos ficcionais não são de todo isentos de realidade, parece conveniente renunciar a este tipo de relação opositiva como critério orientador para a descrição dos textos ficcionais, pois as medidas de mistura do real com o fictício, neles reconhecíveis, relacionam com frequência elementos, dados e suposições. Aparece, assim, nesta relação, algo mais que uma oposição, de modo que a relação dupla da ficção com a realidade deveria ser substituída por uma relação tríplice [...] real, fictício, imaginário. (ISER, 1983, p. 384-5)

Assim sendo, importa refletir como vão se operando as relações entre os três pontos, aspecto que Iser destacou como podendo ocorrer a partir da reflexão sobre os *atos de fingir*:

no texto ficcional, os da seleção e os da combinação, dizem respeito à transgressão de limites entre texto e contexto, ou seja, à transgressão dos campos de referência intratextuais. Daí evidenciar-se uma complexificação crescente. Como produto da combinação, o relacionamento não se referia apenas à elaboração destes campos de referência a partir do material selecionado, mas ainda ao mútuo relacionamento destes campos. Isso nos levou a reconhecer uma diferenciação relativa à qualidade do fictício. Esta diferenciação ainda crescerá mais ao tratarmos agora doutro ato de fingir, que consiste no desnudamento de sua ficcionalidade. (ISER, 1983, p. 397)

Em outro texto de Iser, consultado para a melhor compreensão da questão aqui abordada, o autor propõe o estabelecimento do ficcional como sendo um jogo tecido entre autor-texto-leitor:

Os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo. O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. [...] o que quer que seja repetido no texto não visa a denotar o mundo, mas apenas um mundo encenado. Este pode repetir uma realidade identificável, mas contém uma diferença decisiva: o que sucede dentro

⁹ Lima explica que sua pesquisa acerca da temática do ficcional foi traçada a partir do caminho primeiro trilhado por Wolfgang Iser, ou seja, foi esse pesquisador quem iluminou os dois nomes que o antecedem. Em uma leitura comparada de Iser e Lima, percebemos que ambos pensam de forma bastante alinhada, ainda que Lima chegue a pôr em questão algumas reflexões de Iser (LIMA, 2006, p. 278-80).

dele não tem as consequências inerentes ao mundo real referido. Assim, ao se expor a si mesma, a ficcionalidade assinala que tudo é tão-só de ser considerado como se fosse o que parece ser; noutras palavras, ser tomado como jogo. (ISER, 2002, p. 107)

Desse modo, a partir desse percurso teórico acerca da ficcionalidade exposto até aqui, e pensando a ficcionalidade como uma prática ou como uma encenação do real sensível, a questão torna-se mais intrincada e visualizamos um pensamento que se encaminha para uma perspectiva semelhante à do historiador Carlo Ginzburg (2007), como reiteramos acima. Com isso, aproximamo-nos do objetivo deste levantamento teórico que segue o rumo primeiramente traçado por Lima (2006), pois essas confluências justificam, tal como supomos, o motivo pelo qual pensar a ficcionalidade se tornou indispensável ao historiador que se debruça sobre o contexto literário, como é o nosso caso, afinal foi tomando esse desenvolvimento da reflexão que decidimos rejeitar definitivamente a dicotomia comumente estabelecida entre História e Literatura, uma vez que até mesmo na realidade, tantas vezes, é a ficção que funciona como suporte do cognoscível.

Refletir acerca do ficcional a partir dessas novas configurações aqui apresentadas é a novidade trazida para as discussões tecidas sobre História e Literatura no século XXI, apontando um mais elevado grau de complexidade nas relações entre ambas que abre para a reflexão do historiador concernente ao tema – bem mais complexa que a longínqua tomada aristotélica –, já que mesmo para os profissionais da História, a ideia de estabelecer uma simples oposição vem sendo deixada de lado, propiciando que cada vez mais a postura da pesquisa em História seja contemplada como um pensar em um

entrelaçamento de verdades e possibilidades [...] A nossa sensibilidade de leitores se modificou por mérito [dos historiadores] Rostovzev e de Bloch – mas também [dos literatos] Proust e de Musil. Não é apenas a categoria da narração historiográfica que se transformou, mas a narração *tout court*. A relação entre quem narra e a realidade aparece mais incerta, mais problemática. (GINZBURG, 2007, p. 333)

Se até mesmo no trabalho de pesquisa histórica a complexidade do narrar já é assente, fica claro que estudar uma obra literária – e todo seu arcabouço ficcional – continua sendo fecundo para a produção historiográfica. Como já sugerimos, já não podemos mais simplificar as relações entre História e Literatura, fato que nos leva a assumir a complexidade em último grau, propondo a análise da ficcionalidade que, por ser uma construção de narrativa – historiográfica ou literária – ocorrida no tempo, nos

parece demandar o engendramento de uma postura crítico-analítica tomada com mais cuidado.

1.3 Ficcionalidade: um fazer de ficção, performances

Nesse contexto de retomada da reflexão acerca da ficção e, especialmente, da atribuição de sua construção como máquina engendradora entre História e Literatura, abriu-se para o historiador um cenário repleto de questionamentos novos, na medida em que, nessa conjuntura, as estruturas que dantes sustentavam o que chamamos de História foram estremecidas. Para considerar uma produção literária escrita no século XX, já podemos pensar em uma conexão entre autor/texto/leitor, problemática que até então inexistia e que, passando a existir, se apresenta em conflito com a noção tradicional de representação. Isso porque quando se passou a desconfiar da existência de uma realidade completa, pré-atribuída e que podia ser representada como imitação, acabou-se por exigir que se redefinisse a ideia de *mimesis*, que deixou de se expressar pela simples imitação, passando a exigir que o leitor execute largos “processos de elucidação e de complementação que exigem uma atividade performativa”, a fim de que seja possível a criação de algo novo, para o qual “o pré-dado não é mais visto como um objeto de representação, mas sim como material a partir do qual algo novo é modelado. O novo produto, entretanto, não é predeterminado pelos traços, funções e estruturas do material referido e contido no texto” (ISER, 2002, p. 105).

Esperar que o leitor transforme e arremate o texto sugerido pelo autor, redefinindo-o, só foi possível no momento em que se passou a duvidar de uma realidade completa, podendo-se então recortar o referido, substituindo-o por um sistema aberto, no qual, como nos diz Iser no excerto anteriormente citado, o novo produto não é predeterminado pelos traços, funções e estruturas do material referido e contido no texto. Essa mudança de direcionamento começou a se dar a partir do momento em que se deixa de acreditar que o todo existente só poderia ser mostrado em expressões tangíveis, então “o sistema fechado é perfurado e substituído por um sistema aberto, o componente mimético da representação declina e o aspecto performativo assume primeiro plano” (ISER, 2002, p. 105).

Especialmente desde o século XX, muitos intelectuais cogitaram formulações a respeito do performativo, sendo Wolfgang Iser um deles; porém, como nosso trabalho

se debruça sobre uma produção literária efetivada no Brasil, na década de 1960, optamos por não seguir nenhum deles de antemão, mas apostar em uma interpretação própria do fenômeno a partir do material consultado. De qualquer forma, mantemos em nossos horizontes de interesses e expectativas o que foi expresso a partir das intervenções artísticas de Hélio Oiticica, que acabou por se tornar uma referência para se pensar a arte contemporânea (cf. AGUILAR, 2008; RAMOS, 2007), fazendo parte, entre outras referências, do contexto imediato da escrita das histórias. Pensamos pois no performativo como uma consideração, formulada a partir de outra ordem, das relações entre os sentidos das palavras e das expressões, ou seja, no que não é necessariamente enunciado de forma completa e plena, mas sim propalado como movimentação de um corpo, sendo por isso válido se pensar com especial cuidado a participação do leitor em uma obra literária – afinal é ele o ser que empresta seu corpo a fim de que as palavras possam performar e engendrar novas realidades.

Para o historiador do século XXI que se debruça sobre o universo literário, é preciso lembrar que também as relações entre História e Literatura assumiram novas facetas, sendo que tais relações se dão a partir de choques e apropriações na linguagem – entidade fictícia propriamente dita –, acarretando mudanças na perspectiva de se lidar com o objeto literário, passando-se a considerar com mais legitimidade suas especificidades de composição. Já não é mais possível ao profissional da História negar totalmente que, qualquer que seja a sua interpretação do texto literário, ela só se comporá daquela forma porque é resultado de sua leitura performativa daquelas laborações com a linguagem.

Sobre a gradual importância das considerações acerca da linguagem no que tange à História e à historiografia, nos propõe Harald Weinrich (2002, p. 201):

Em suma, é de se dizer que, na pesquisa atual, as possibilidades linguísticas e, precisamente, linguístico-textuais de descrição de estruturas narrativas e históricas estão longe de ser esgotadas. Devem ser priorizadas, antes de que os métodos de descrição pela semiótica e pragmática resvalém por outras regiões teóricas. Devem-se também favorecer os debates interdisciplinares em que o linguista se apresente não com uma teoria parcial, mas sim com uma teoria integralmente linguística da teoria da história.

Ainda que os historiadores já estejam considerando melhor as possibilidades expressas pela linguagem, e nós somos deles tributários, a interessante e porém ousada proposta de Weinrich parece ainda não ter sido posta em prática plenamente na

historiografia brasileira. Como trataremos aqui da escritura de Guimarães Rosa – um autor pleno de malabarismos linguísticos de toda ordem –, acreditamos poder contribuir para esse tipo de colocação.

Assim sendo, nesta tese sobre a escritura das estórias de Guimarães Rosa, a relação entre História e Literatura se estabelece na consideração do próprio processo escritural de Rosa que, por ser um fenômeno ocorrido no tempo, também apresenta teor histórico. Mas como poderiam ser compreendidos, na ficcionalidade de Rosa, todos esses elementos apresentados nesse contexto: a escritura, a linguagem, a ficcionalidade, o performativo? Falaremos, então, da ficção em Guimarães Rosa.

1.4 Escritura de Guimarães Rosa: História. Fictâncias. Estórias.¹⁰

“Tudo é então só para se narrar em letra de forma?”
(Guimarães Rosa – *Sobre a escova e a dúvida – Tutaméia*, p. 155)

Embora já no século XXI, em 2005, quando propomos o projeto de abordar de forma mais profunda a História na produção literária de João Guimarães Rosa da década de 1960, ainda era incipiente a ideia de pensar este autor como um ficcionista (c.f. HANSEN, 2000), fato que nos ocorreu, entretanto, primeiramente em relação aos livros escritos anteriormente às estórias¹¹. Em relação a elas, a primeira indicação nesse sentido surgiu quando encontramos no acervo do autor sob a guarda do IEB uma carta¹²

¹⁰ Muitos dos temas tratados neste capítulo – como as relações entre História e Literatura, as reflexões sobre a escritura e a ficcionalidade – foram primeiro contemplados na comunicação “As inventadas realidades das fictâncias de Guimarães Rosa” (RODRIGUES, 2013).

¹¹ Neste capítulo propomos que pensar o ficcional nas interpretações literárias só ganhou legitimidade às margens do século XXI. Nesse sentido, o primeiro apontamento para os significados de uma análise do ficcional nas leituras rosianas no século XXI deu-se em 2004, quando o pesquisador rosiano Willi Bolle publicou o seu *Grandesertão.br*, uma extensa interpretação do romance de Rosa que, no ano seguinte, recebeu uma resenha, escrita por Luiz Costa Lima (2005, p. 193), na qual se destaca que “Willi Bolle tem seu mérito, muito raro entre os estudiosos da mesma direção, de reconhecer a função do ficcional. Permanece, contudo, fundamentalmente ligado à abordagem documentalista que tem marcado a literatura e os estudos literários latino-americanos e brasileiros, desde o XIX”. Ao que nos parece, incomodou a Lima o fato de que toda a potencialidade do ficcional, reconhecida no trabalho de Bolle quando ele experimenta reunir e desconstruir a linearidade na leitura dos intérpretes do Brasil, acabasse servindo para alinhar o romance a uma perspectiva mais tradicional, visando não produzir um objeto novo, tal como se esperaria enquanto resultado do trabalho da ficcionalidade. Embora possamos reunir elementos na obra de Bolle que contestem a leitura de Lima e embora se trate de uma interpretação rica, sendo o diálogo proposto por ela importante para a fortuna crítica de Rosa, nós não nos debruçaremos sobre tal questão, uma vez que ela se refere ao contexto do romance de 1956, estando, portanto, fora do recorte proposto por esta investigação, cujo escopo se centra na produção da década de 1960.

¹² Esse documento, fundamental para que esta tese fosse projetada, foi por nós abordado na dissertação (RODRIGUES, 2009) e também no *II Encontro de Pós-Graduandos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo* (FFLCH/USP), em 2007 (RODRIGUES, 2007), numa etapa de nossa investigação na qual a carta parecia ser interessante, mas ainda não sabíamos como abordá-la mais profundamente. Tempos depois, já durante a escritura desta tese, e conhecendo melhor as

(LACERDA, IEB-JGR, 01 ago 1967) escrita de próprio punho por Carlos Lacerda, agradecendo a Guimarães Rosa pelo envio do livro *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. Nessa epístola, a ficção é citada:

Rio, 1.08.67

A Guimarães Rosa,

Li, há dois dias, uma estória na revista. Agora, como se você adivinhasse, chega o livro. Vou levá-lo direto à Letícia, que está doente e quer ler. Quero, nos intervalos, ler também. Você sabe a minha opinião. Receio, às vezes, que a língua, o *portubrasileiro* de mergulhador em que você se aprofunda faça alguns esquecerem a substância, a perfeição dos tipos, os quadros, o movimento da vida na sua obra. **Reconhecedor da língua, você o é também da ficção – pelo que não parece ficção, mas realidade inventada.**

Um abraço do Carlos Lacerda (LACERDA, IEB-JGR, 01 ago 1967, grifo nosso).

A primeira coisa que chama a atenção é o receio, assumido por Lacerda, de que o trabalho rosiano com a linguagem pudesse apagar daquela obra “os quadros, os movimentos da vida”. Ora, inventar uma língua que não é real e nem totalmente inventada, mas um ente fingido como linguagem, não seria propriamente a construção de uma ficção? Se for o caso, veríamos ali um exemplo de como a linguagem poderia sobressair-se à realidade. Mas, nesse texto privado, muito provavelmente de forma intuitiva, Lacerda identifica em Rosa não só um autor que reconhece a ficção, mas que a escreve *como se* ela fosse “realidade inventada”. Ora, se a ficção é uma “narrativa de invenção” (LIMA, 2006, p. 177), qual poderia ser a diferença entre ela e uma realidade inventada? Supomos que essa distinção repousa na própria diferença estabelecida entre ficção e ficcionalidade: se a ficção corresponde a um texto de invenção já pronto, analisar a ficcionalidade seria se debruçar sobre seu processo de construção, o que nesta tese estamos chamando de escritura¹³.

Na cultura ocidental, o escrever é uma prática fundamental e definidora, já que é o seu domínio o que separa o mundo cultural e progressista do universo arcaico, isto é, daquele que ainda estaria mais próximo ao “mundo mágico das vozes e da tradição”

teorias da ficcionalidade, retomamos o documento no referido congresso acerca da ficcionalidade, em 2013, quando, ainda que ligeiramente, a carta foi interpretada por nós a partir desse arcabouço teórico pela primeira vez (RODRIGUES, 2013).

¹³ Como já alertamos, na dissertação apresentada na primeira fase desta pesquisa, já experimentamos uma interpretação sobre qual seria a diferença entre *ficção* e *realidade inventada* e, ainda que não conhecêssemos as teorias do ficcional, intuitivamente já sugeríamos ser essa a disparidade entre um texto inventado e pronto (ficção) e um em constante processo de composição (ficcionalidade). Esse último nós já relacionávamos à História, ainda que transversalmente: “a *realidade inventada* é a história, como processo, articulada pela linguagem, transformando-se em um possível texto historiográfico” (RODRIGUES, 2009, p. 46-7).

(DE CERTEAU, 1996, p. 224-5), elementos que constituiriam o domínio oral. Definindo-se como contraponto da oralidade, o escrever propõe-se a compor novos mundos, “não recebidos, mas fabricados” (DE CERTEAU, 1996, p. 225), a partir dos quais se busca uma normatização que promove o

afastamento do corpo vivido (tradicional e individual) e, portanto, também de tudo aquilo que, no povo, continua ligado à terra, ao lugar, à oralidade ou às tarefas não verbais. O domínio da linguagem garante e isola um novo poder ‘burguês’, o poder de fazer a história fabricando linguagens. (DE CERTEAU, 1996, p. 230)

Para o historiador do século XXI, esse tipo de pensamento apresentado por De Certeau já caiu por terra e só o suscitamos aqui porque ele nos mostra de forma mais clara os domínios de uma história que podemos chamar de tradicional, aspecto ao qual a estória de Rosa, como gênero narrativo, se propunha a contrapor através da utilização de uma ativa ficcionalidade, estabelecida muitas vezes a partir, justamente, do resgate de vozes da tradição oral.

Doravante, discutiremos como poderia ter se construído a escritura de Rosa, aquela que se coloca como uma atividade ousadíssima para o tempo – século XX – e o lugar – Brasil – em que foi produzida: ser escrita, mas manter em movimento e atuantes todos os elementos característicos da oralidade, tais como a magia, as vozes etc.. E como e por que ele pôde fazer isso? Uma possibilidade geral de resposta achamos, por um lado, em Barthes (1993, p. 117-46), para quem o exercício da escrita – compreendida como atividade em processo temporal – pode abrir novos espaços de historicidade, e, por outro, mais especificamente em relação aos estudos voltados para a obra de Rosa, em Bolle (2004, p. 384-90), no qual lemos uma interpretação de todo o trabalho de linguagem rosiano contemplado como uma forma de construir uma nova escrita da História no *Grande Sertão: Veredas*, mas que aqui transportamos para o universo das estórias. Considerando tudo isso e lembrando o título desta tese, cabe alvitrar que nossa proposta é a de investigar elementos que remetem à infância – período mais ligado à oralidade que à escritura – e à História na escritura das estórias de Guimarães Rosa.

Nesse sentido, é o próprio autor quem, ao falar acerca de seu processo escritural, nos autoriza a pensar em sua escritura como equivalente a um processo de construção da ficção: “Os livros nascem quando a pessoa pensa; o ato de escrever já é a técnica do jogo com as palavras” (ROSA, 2006, p. 85). O que seria esse jogo senão uma das

performances possíveis que constroem a ficção? Por toda a tese, vamos nos deparar com flagrantes desse “jogo com as palavras”, procedimento que era constantemente executado por Rosa – tanto na vida como nos trabalhos como diplomata e escritor –, e então poderemos perceber sempre quantas “realidades inventadas” possíveis podem nascer dali. Entretanto, a brincadeira com as palavras proposta pela escritura rosiana, como em todos os brinquedos, não é um simples divertimento ou técnica; ela é também engendradora de novos mundos, a partir de partículas de certo real identificável, que ressurgem como uma nova *mimesis* que, como já dissemos, não pode mais ser tomada como imitação, mas sim como um estado de “becoming fiction” (LIMA, 2013), ou seja, ela caracteriza-se como uma expressão que propõe movimento, transformação pela significação e ressignificação, acarretando que aquela produção literária se faça a partir do investimento em atos da imaginação criadora ou, em outras palavras, se constitua como resultado de um complexo processo ativo de ficcionalidade (LIMA, 2006, p. 211).

Ainda que a escrita rosiana exija sempre um arremate do leitor – não podendo ser considerada como algo plenamente terminado – sua escritura foi ação ocorrida no tempo passado e, portanto, podemos enxergá-la como um processo histórico que também deve ter deixado registros de sua composição, de maneira que, a fim de sondar como ela poderia ter ocorrido, nos interessamos pela análise das marcas deixadas por aquele processo escritural. Para nós isso foi especialmente importante porque, ao contrário do que acontece em relação às primeiras obras do autor – cuja boa parte dos manuscritos foram extraviados –, sobre as *estórias* escritas na década de 1960 é possível pensar legitimamente em uma análise desse tipo, já que a maior parte do conteúdo dedicado à literatura de seu Arquivo no IEB refere-se a esse momento da criação, abrindo-nos uma miríade de possibilidades de leitura. De qualquer forma, não podemos deixar de considerar as palavras do já citado pesquisador rosiano Willi Bolle, que nos alerta para os limites da consulta àquele material no afã de se esgotar os processos de escritura daquele autor, pois

aqueles elementos todos: biblioteca, cadernetas de viagem, listas de palavras **ajudam, são elementos subsidiários para entendermos o processo de criação. Mas, na câmara íntima da criação de Guimarães Rosa eu acho que ninguém penetrou.** (BOLLE, 2010, 21’ 28’’)

Abordar essa perspectiva significa tratar de todo o conjunto de textos privados (manuscritos) possíveis de serem consultados que, em conjunto com aqueles

publicados, formariam aquilo que chamamos de a obra de Guimarães Rosa. Contudo, estamos falando de acontecimentos ocorridos no passado e então, como sabemos, sobre eles nunca será possível uma abordagem plena, já que, conforme veremos, o material registrado por Rosa a respeito da escritura das estórias é altamente fragmentado, o que acaba impondo que, a fim de que possamos nos aproximar dele, se perceba algum grau de movimentação ou ritmo entre as partes. Ao falarmos em percepção, movimentação e ritmo naquela escritura, estamos sugerindo que ela se apresenta de forma complexa, como nos alerta a teórica Monique Balbuena:

Em sua elaboração de um texto estético, poético, artisticamente belo, Guimarães Rosa trouxe grandes inovações linguísticas em todos os níveis: léxico, gramático-sintático, poético e retórico. [...] Rosa buscava transformar o mundo com a força criadora da linguagem, e uma linguagem rasa, meramente comunicativa ou referencial, não seria eficaz na realização de seus projetos mais ambiciosos. Dessa forma, a **‘revolução linguística’ pela qual seria responsável está indissociada da necessidade que via em modificar os hábitos mentais do homem e libertá-lo de arcaicas categorias de pensamento, resgatando a linguagem como verdadeira expressão da vida**, (BALBUENA, 1994, p. 78-9, grifo nosso)

Nesse breve trecho explicativo, já flagramos alguns momentos de análise que destacam aspectos da escritura de Rosa, sempre ao redor da ideia de movimentação: o primeiro pede atenção para os malabarismos linguísticos ao qual nosso autor estava acostumado, quando escrevia, como se quisesse e pudesse transformar a linguagem livremente, a ponto de recriá-la; o segundo ponto propõe uma justificativa para a execução daquele engenho ficcional: era preciso libertar os leitores de antiquados hábitos mentais, forçando-os a refletir melhor acerca da linguagem que utilizam habitualmente¹⁴.

E Balbuena prossegue comentando outras faces importantes do texto rosiano:

Suas obras, muitos já o disseram, apresentam sérias dificuldades de fluência e compreensão a uma primeira leitura. **O leitor, acostumado a textos mais coerentes e tradicionais, se vê atordoado, desorientado e dominado, sem clemência, por uma prosa acidentada, difícil, com formas e sons inusitados, um manancial léxico desconhecido, compondo um estilo muito original.** Passadas as primeiras investidas, conseguida a penetração na densa selva após a apreensão da chave léxica e, com ela, a possibilidade de descodificação, o leitor, só então, se sente recompensado pelo seu

¹⁴ Cabe adiantar aqui que identificamos esse mesmo objetivo nas anedotas que encontramos diversas vezes citadas no material consultado nos Arquivos Pessoais de Guimarães Rosa, tanto no IEB como na Fundação Casa de Rui Barbosa.

esforço e persistência: estabelecida a comunicação, Rosa se revela em seu esplendor, e, banhado em luz e música, o leitor disso não mais quer se privar.

Ao contrário, **ele passa a tomar parte importante no próprio processo de criação, pois o estranho texto de Rosa deixa lacunas intencionais que devem ser preenchidas, apresenta formulações ou estruturas sintáticas que exigem reflexão constante...** Em suma: ele faz pensar, proíbe a automatização e impede a letargia. (BALBUENA, 1994, p.78-9, grifo nosso)

No destaque para a importância da atividade do leitor no que concerne ao arremate do texto rosiano, mesmo que a autora não o defina, ela acaba por colocar Rosa no rol dos ficcionistas, uma vez que seu texto espera que o leitor termine o processo de criação, preenchendo as “lacunas propositais” deixadas por Rosa, a fim de que o texto ganhe amplo sentido, “pois não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem – e, daí, modificam – o mundo contido no texto” (ISER, 2002, p. 107). No caso do texto rosiano, manter constante o processo de significação é absolutamente necessário, já que o autor joga seu leitor em um mundo onde não valem mais toda sua lógica e tradição, aspectos que devem ser (re)criados para que a leitura seja tolerável. Esse cenário de completo estranhamento (cf., entre outros, RABETÉ, 2012)¹⁵, parece colocar o leitor rosiano mais próximo das crianças e de suas expressões muito limpas de comprometimentos em um mundo onde tudo é passível de ser visto ‘*como se fosse a primeira vez*’, visto que frequentemente tudo ganha nova significação, desprovida de qualquer convenção anteriormente estabelecida e de qualquer determinação que a cultura costuma cristalizar como ‘obediência’ a certos padrões e maneiras de sentir e pensar.

Ao assumirmos essa complexa e ambiciosa confecção textual como ela verdadeiramente se apresenta – textos literários que executam constantemente seu “trabalho” de produção de significados, a partir de um material recolhido da oralidade (MESCHONNIC, 2006, p. 5) –, então poderemos encontrar, nos registros deixados pelos processos de escrita de Rosa, diversas marcas que remetem ao modo infantil de lidar com a linguagem, o que pode nos levar a reflexões concernentes ao próprio discurso historiográfico tradicional. Conforme explicou o próprio Rosa ao seu tradutor para o alemão Curt Meyer-Clason, naquele jogo com as palavras que foi seu processo escritural

¹⁵ Por toda a presente tese, a questão do estranhamento reaparecerá e outros teóricos serão citados, mas mencionamos aqui apenas esse, porque nele o estranhamento está posto em relação próxima à própria ideia do escrever.

Duas coisas convém ter sempre presente: tudo vai para a poesia, o lugar-comum deve ter proibida a entrada, estamos é descobrindo novos territórios do sentir, do pensar e da expressividade; as palavras valem ‘sozinhas’. Cada uma por si, com sua carga própria, independentes, e às combinações delas permitem-se todas as variantes e variedades. (ROSA, 2003a, p. 314)

Já a partir da leitura de textos como as estórias, é possível perceber que Rosa, em sua escritura, exercitava uma série de *escolhas* dentre o que ele havia ouvido, sublinhando uma forte herança da cultura oral. Essas seleções, feitas a partir da força sonora ou semântica de palavras e expressões, visavam não à reprodução da fala, mas a uma construção rítmico-prosódica dela, na qual seriam apreendidos seus modos – tais como timbres, durações e intensidades –, levando-nos a uma primeira aproximação daquela obra com a construção estabelecida a partir do circuito fala/escuta. Relação que foi legitimada pelo autor em declarações como a seguinte:

Leio muito pouco, quase não tenho tempo. [...] Gosto mesmo é de ouvir conversas. Com pessoas estranhas, de preferência. **Ouvir a vida para poder transmiti-la.** Se a gente lê muito, em demasia, acaba contando coisas que todo mundo já sabe. É preciso dar coisas novas, há milhares de coisas novas para dar. É descobri-las. (ROSA, 2006, p. 78, grifo nosso).¹⁶

Penetrando nessa verdadeira experiência cognitiva proposta pela leitura das obras de Rosa, o próprio ficcionista ainda comenta sobre a importância capital da perspectiva do leitor no sentido do arremate de seu texto:

Começando a escrever eu me desligo. Dedico-me apenas aos meus personagens, à minha inspiração. **Muita gente diz que é difícil ler minhas obras.** Não é difícil. E não precisa ler em voz alta, como muita gente que conheço, para assimilar. Basta ler, ler com atenção. **Você pensa que não está entendendo mas mentalmente está.** (ROSA, 2006, p. 84, grifos nossos)

Como se operaria esse entendimento inconsciente do leitor, do qual nos fala Rosa? Talvez através da recente desautomatização da percepção, ou então porque, mesmo que tantas vezes o texto de Guimarães Rosa não logra ser primeiramente entendido – devido ao malabarismo linguístico de sua ficcionalidade – é inegável que

¹⁶ Sobre a palavra escrita e a não escrita confira, entre outros, o trabalho de Calvino (1996, p. 139-47).

ele expressa conteúdo através de um sentir/pensar que, de alguma forma diversa da lógica da cultura escrita, acaba ganhando novos sentidos e significados.

Recolhidas algumas reflexões sobre os processos de escritura rosianos – a forte herança que recebeu da cultura oral, a constante necessidade de (re)criar elementos do mundo, o caráter lúdico do escrever como um brincar etc. –, passamos agora à possibilidade de repensá-la *como se* fosse a construção da comunicação de uma criança.

1.4.1 Escrevendo *como se* fosse na infância

Figura 1.1 – Recortes de desenhos que Vovô Joãozinho fez para a neta Vera Tess e que abordavam a escritura: primeiro o ato de escrever; depois o autor Rosa e enfim o resultado final: o livro. É interessante observar aqui que a linguagem gráfica do desenho simples consistia em uma linguagem que até uma menininha de 3 para 4 anos pudesse compreender.

Fonte – (ROSA, 2003, p. 61)

Pensar a afinidade entre a escritura de Rosa e a infância, tal como propomos nesta tese e, mais especificamente, nesta seção do capítulo, não é uma completa novidade; ao contrário, sempre que tomamos contato com declarações a respeito dos processos de escritura rosianos não é incomum que se construa alguma analogia com a relação que a criança estabelece com a linguagem. Por ora, por estarmos sublinhando o processo de construção ficcional rosiano, cabe ressaltar que esses depoimentos, ao abordarem a infância, mais comumente se referem ao período que chamamos de *Primeira Infância*, convencionalmente atribuído aos primeiros 3 e 4 anos da vida humana, marcados pelo amplo processo de crescimento através de

um modo muito notável, em que a criança em desenvolvimento torna-se aberta à língua, capaz de **construir uma gramática a partir das elocuções de seus pais**. Ela demonstra uma habilidade espetacular, uma genialidade para a língua entre as idades de 21 e 36 meses [...] e em seguida uma diminuição da capacidade, que termina com o fim da infância (aproximadamente aos doze ou treze anos). (SACKS, 2010, p. 74, grifo nosso)

Mas qual seria realmente a relação estabelecida entre a infância e a escritura de Guimarães Rosa? Se a criança entra na linguagem a partir de fragmentos de elocuições que ouve dos outros, trazendo essas declarações para o que concerne à obra de Rosa, podemos pensar naquela escritura como uma polifonia de elocuições que seriam como uma espécie de campo sonoro para aquela criação. Dito de outro modo, seria como se o autor, ao escrever, desejasse retomar aquele tão antigo processo que todo ser humano que fala e ouve viveu no início de sua vida, quando construiu sua própria gramática a partir de restos de enunciações que encontrou a sua disposição. Assim, se para Rosa – que, diga-se de passagem, foi um poliglota – a Língua Portuguesa usada no Brasil era sua Língua Nativa (ou materna), isto é, a língua primeira que ouviu e à qual seu aparelho fonador foi condicionado na chamada primeira infância, parece claro que é a partir da audição da melodia desse idioma que o autor, tal qual fosse uma criança, poderia formular sentidos próprios ao mundo a seu redor, ou seja, criar uma cultura. Em entrevista fornecida em 1965, o próprio autor chegou a comentar o idioma que escolheu para escrever:

Temos de partir do fato de que nosso português-brasileiro é uma língua mais rica, inclusive metafisicamente, que o português falado na Europa. E além de tudo, tem a vantagem de que seu desenvolvimento ainda não se deteve; ainda não está saturado. Ainda é uma língua *jenseits Von Gut und Bösel*¹⁷, e apesar disso, já é incalculável o enriquecimento do português no Brasil, por razões etnológicas e antropológicas. [...] (a mistura com elementos dos idiomas dos negros e índios) foi um enriquecimento imenso e já pode ser notado no exterior pela quantidade de diferentes dicionários europeus e americanos do mesmo idioma. Naturalmente, tudo isto está a nossa disposição, mas não à disposição dos portugueses. Eu, como brasileiro, tenho uma escala de expressões mais vasta que os portugueses, obrigados a pensar utilizando uma língua já saturada. (LORENZ, 1991, p. 81)

A aguçada percepção do autor no que tange à língua que usava, expressa nessa colocação, não é um fenômeno datado ou irrelevante, conforme pudemos flagrar no depoimento de Hans Joachim Störig acerca do português falado no Brasil, na sua história das línguas do mundo¹⁸:

¹⁷ A frase em alemão é traduzida na edição consultada como “além do bem e do mal”, constituindo uma referência direta ao nome da obra de F. Nietzsche.

¹⁸ Não sabemos em que data esse texto foi originalmente escrito pelo cientista alemão, mas na apresentação do volume consultado, Erwin Theodor explica que “o capítulo relativo ao português, que no original era pouco expressivo, foi especialmente preparado pelo ilustre escritor Hernâni Donato para a presente edição” (STÖRIG, 2006. p. 12).

Ao começar o século XXI, o (idioma) português observa no Brasil requisitos sociolinguísticos próprios de uma língua em uso, em evolução, incontrastada. É uma língua materna, nacional, oficial, padrão e de cultura.

Os que não a têm como língua materna apontam dificuldades no seu aprendizado e emprego. (STÖRIG, 2006. p. 18-9)

Ora, se na época em que Guimarães Rosa escreveu o português falado no Brasil era considerado difícil, porém inventivo – visto estar ainda em formação –, tal situação perduraria atualmente, já que, apesar da virada do século, podemos dizer que talvez não houvesse idioma melhor para que Rosa pudesse bem escrever suas ficções, afinal elas também aparecem ao leitor como difíceis e inventivas, como se fossem um material que permanece em construção.

Para esta investigação, o interesse em trazer à tona o tema infância na escritura de Rosa está em problematizar a relação, tantas vezes conflituosa, estabelecida entre o autor e a História, afinal sabe-se que na fase inicial da vida humana a criança pequena ainda não possui a compreensão completa do tempo segmentado e por isso vai vivenciando o mundo como um fluxo contínuo até que, com sua entrada na linguagem verbal, acontece um amadurecimento da sua percepção temporal, quando ela começa a se “orientar em um outro espaço (no sentido amplo) que não aqueles que são esboçados pelos movimentos de nosso corpo: o tempo” (FRANÇOIS, 2006, p. 188), como se estivessem sendo criados ‘novos tempos’. Propomos aqui que algo parecido igualmente ocorre com a ficcionalização efetuada por Guimarães Rosa, já que nela o autor procura interagir com esses processos de criação de linguagens e assim não só lança mão de sua escritura para criar ‘novos tempos’ – tantas vezes opostos aos determinados como únicos e verdadeiros pela História – como também interage e reage performativamente aos seus movimentos.

Se a escritura de Rosa lida com a linguagem de forma análoga àquela operada pelas crianças, tomando-a sem predeterminações e acreditando na possibilidade de submetê-la a inúmeras modificações, vejamos qual a impressão do escritor moçambicano Mia Couto, ao ler pela primeira vez um volume de Guimarães Rosa, em meados da década de 1970, em meio a um contexto de guerra pela descolonização e pelo tardio estabelecimento de Moçambique como Estado Nacional, por meio de seu relato tecido em 1998:

Quando chegou o primeiro livro (de Guimarães Rosa), *Primeiras estórias*, houve um fenômeno curioso. Eu não conseguia entrar naquele texto. **Era como se eu não lesse, ouvisse vozes, que eram as**

vozes da minha infância. Os livros de Guimarães Rosa quase me atiram para fora da escrita. E, para eu entrar naquele texto, eu tenho de fazer apelo a um verbo que não é o verbo ler, que é um outro verbo que provavelmente não tem nome. O que me tomava principalmente não era a invenção de palavras, mas havia ali uma poesia, a tal arrumação que funcionava muito como os dançarinos de Moçambique, os dançarinos da África em geral, naquele **exato momento em que eles estão entrando em transe para serem possuídos pelos espíritos.** Aquele flagrante daquele momento em que aquilo já não é dança, mas já é outra coisa. Era isso que acontecia naquela linguagem. **Era uma linguagem, quase uma linguagem de transe, que permitia que outras linguagens tomassem posse dela.** (COUTO, 1998, p. 12, grifos nossos)

Nesse comentário acerca da forma como Rosa utiliza sua linguagem, identificamos momentos que podem ser associados ao ficcional e à infância, tais como quando Couto claramente cita a rememoração de “vozes de sua infância”¹⁹. Essa afirmação nos remete a uma colocação de Jack Goody, citada por Luiz Costa Lima, que nos fala da quase inexistência de narrativas ficcionais nas culturas orais africanas:

Em um ensaio que amplia enormemente o campo do que já chamei o “controle do imaginário”, o antropólogo Jack Goody observa a quase absoluta ausência da narrativa de invenção nas culturas orais, “tal como se mantiveram as sociedades africanas primitivas, em que a ficção era reservada aos relatos infantis [...] a difusão da literatura escrita não abole a desconfiança a respeito da *fiction*. A narração sempre foi uma atividade ambígua, que comportava o ‘contar histórias’, no sentido de coisas não verdadeiras, quando não de verdadeiras mentiras. Não se tratava de uma coisa séria”. (Apud. LIMA, 2006, p. 177)²⁰

No âmbito dos questionamentos desenvolvidos no presente trabalho, é interessante ler essa colocação a partir do filtro estabelecido pelas estórias rosianas, que são ficções que rejeitam a séria verdade proposta pela História para se aproximarem mais da anedota – tipo de narrativa que exige uma ampliação da percepção das direções das expressões e de suas linguagens. Por ora, nos cabe esse destaque inicial, alertando que a questão da anedota ainda voltará a ser abordada nesta tese.

Outro ponto que gostaríamos de sublinhar na fala de Couto é a abordagem da ficção e da infância em Rosa de forma mais transversal, o que acontece quando o moçambicano supõe que o texto de Rosa é escrito de modo a tirá-lo para fora da escrita

¹⁹ Flagramos a associação entre a escrita de Guimarães Rosa e as “vozes da infância” em alguns artigos de periódicos sobre a recepção das estórias, que foram selecionados por Rosa e que analisaremos detalhadamente no último capítulo da tese.

²⁰ Luiz Costa Lima cita GOODY, J. *De l'oralité à l'écriture. Réflexions anthropologiques sur narrare*, em *Il Romanzo*, vol. 1, La Cultura Del romanzo. F. Moretti(org). Einaudi, Turim, 2001.

– sendo, portanto, uma escritura oral? –, fazendo com que, para Couto, a linguagem de Rosa deixasse aberta a passagem para uma espécie de transição de um estado para o outro, remetendo, com isso, à ideia de *objeto transicional* desenvolvida pelo psicanalista D. W. Winnicott a respeito dos bebês. Para Winnicott, o que ocorre com a criança em sua “primeiríssima infância”, é que “qualquer objeto que conquiste um relacionamento com o bebê é criado por este” (WINNICOTT, [1959] 1994, p. 44), em um contexto de transição no qual as sensações são adensadas. Adiante, em seu artigo, Winnicott supõe a possibilidade de que “os fenômenos transicionais não passam [...], eles podem se tornar uma arte perdida”, ou seja, iniciar uma outra “relação com a vida cultural e da derivação, por ela sugerida, dos fenômenos transicionais da primeira infância” (WINNICOTT, [1959] 1994, p. 48), tecendo uma reflexão de suma relevância, à qual ainda retornaremos nesta tese.

Voltando ao inventivo texto de Couto, o autor arremata sua reflexão explicando qual a importância, para um país como o que ele vivia, de se considerar os fenômenos a respeito da invenção, especialmente na época de seu estabelecimento como Estado Nação:

E isso era fundamental num país em que há uma amálgama, há uma ficção que se chama Moçambique. **Moçambique não é uma nação ainda, é um projeto de nação, portanto é uma espécie de categoria ficcional que nós estamos inventando**, numa situação em que existem vários povos com suas próprias línguas, numa situação em que 80% não tem a língua portuguesa como língua materna, em que há muita gente que não fala sequer português. (COUTO, 1998, p. 12-13, grifo nosso)

Desse modo, a partir da leitura do texto de Rosa e de sua “linguagem transicional”, extremamente maleável, que ultrapassaria em muito a simples leitura das letras dispostas da esquerda para a direita – direção única proposta pela cultura escrita ocidental – e entraria no próprio contexto da criação, Couto chega a refletir rapidamente acerca da construção do Estado de Moçambique, ao chamá-la de ficção, como que alertando para a enorme importância da ficcionalização, especialmente no que tange a países de passado colonial, que acabaram tendo de ser inventados enquanto Estados e que talvez por isso sejam frequentemente relacionados à infância, fase mais inventiva da vida humana.

Cabe aqui destacar que com a expressão “escrevendo a lápis de cor”, utilizada no título desta tese, estamos nos referindo a registros do tempo que não são cristalizados

como a História, mas a escritos a lápis que são, portanto, mutáveis, e que, por serem coloridos, trazem embutidos em si mesmos a ficcionalização, já que o uso das cores revela “algo da ordem do deslizamento mimético pelos imprevistos imprevistos do imaginário” (cf. SCHÉRER, 2009, p. 131), ou seja, eles constituiriam uma espécie de ficcionalidade.

No entanto, se a escritura de Guimarães Rosa tinha realmente relações próximas com as primeiras percepções das crianças é algo que vamos perceber na análise das fontes dos nossos próximos capítulos. Por ora, no capítulo seguinte, trataremos melhor da relação que o autor estabeleceu com infâncias e com a linguagem empregada pelas crianças.

Capítulo 2: A Infância e as linguagens infantis no mundo de Guimarães Rosa

2.1 Sobre as infâncias e a cultura “aletrada”

Começaremos esta etapa de nosso trabalho sobre a escritura rosiana com uma abordagem mais biográfica, destacando as possíveis relações que o autor foi construindo com a ideia de infância: a sua própria, a das filhas, a dos netos... indagando-nos se isso poderia ter tido algum vínculo com a forma de compor seus textos. Para a História, a própria ideia de infância – pressupondo relações peculiares com o tempo e a linguagem – já seria assunto de grande interesse para os estudiosos, sendo proposto como tema de pesquisas assim:

Podemos compreender a *infância* como concepção ou a representação que os adultos fazem sobre o período inicial da vida, ou como o próprio período vivido pela *criança*, o sujeito real que vive essa fase da vida. A **história da infância** seria então a história das relações da sociedade, da cultura, dos adultos, com essa classe de idade e a **história da criança** seria a história da relação das crianças entre si e com os adultos, com a cultura e a sociedade. Mas a opção por uma ou outra perspectiva é algo circunscrito ao mundo dos adultos, os que escrevem as histórias, os responsáveis pela formulação dos problemas e pela definição das fontes a investigar. (FREITAS; KUHLMANN, 2002, p. 07, grifo dos autores)

Nesta tese, embora venhamos a tocar nessas duas possíveis perspectivas de abordagem do mundo da criança pelo historiador, interessa-nos mais selecionar o conteúdo que melhor servir para ajudar a repensar as reconstruções executadas pela ficcionalidade de Rosa através das construções linguísticas que operou e que estão presentes nas diversas modalidades da escrita literária do autor.

Partindo do que veio sendo largamente comentado por seus críticos (COUTINHO (org.), 1991), para uma escritura como a rosiana – que é toda estruturada a partir da ficcionalização de elementos da fala (GALVÃO, 1986, p. 69-76) –, a infância já aparece de imediato, afinal, em essência, o que seria esse processo senão a construção da sua fala a partir da criação de elementos composicionais como a própria voz? Na escritura de Guimarães Rosa, a construção da ficção – de maneira semelhante à da fala e da voz para a criança que ascende à linguagem –, não se realiza como um acontecimento

pedagógico, no sentido de ensinar os significados já existentes no mundo, mas através de um movimento incessante de montagem, desmontagem e remontagem das expressões, colocando a língua, a nacionalidade e a cultura numa zona de hesitação e permutação.

O ser humano nasce dependente da relação que estabelece com o Outro e, para garantir sua sobrevivência e se agrupar a seus pares, precisa desenvolver a comunicação. Enquanto ainda é feto, o bebê sente apenas o que a mãe sente e sua voz é ainda a voz da mãe, mas a necessidade de se distinguir dela e de tentar expressar sua voz interior é percebida logo no parto, quando o bebê saudável chora:

O infans nas origens de sua existência, sob o efeito de uma tensão endógena impossível de ser gerida, devido ao seu desamparo, lança um grito. O grito do recém nascido não é, inicialmente, um apelo, sendo somente a expressão vocal de um sofrimento. Somente tornar-se-á apelo, pela resposta da voz do Outro, onde sinaliza seu desejo: 'que queres tu que eu te queira?'. O sujeito aqui é chamado a ser. Em outras palavras, ele não é um produto natural. Para existir é preciso o Outro convocá-lo (no duplo sentido de apelo e nomeação). Pela invocação do Outro, o significante entra no real e produz o sujeito enquanto efeito de significação, sob a forma de resposta. Com a resposta do Outro, o **grito puro** tornar-se-á **grito para**. (VIVES, 2009, p. 195, grifo nosso)

O som de agonia que inaugura a manifestação da voz primordial e especialmente a resposta que recebe e que o delimita dão início ao princípio de um sujeito. Essa voz do recém-nascido é carregada de terror, pois nasce de rupturas profundas – com a voz materna que o eu achava ser a sua e com os significados expressos pela linguagem do silêncio ao qual estava submetido até então (MESCHONNIC, 2006, p. 38). Para exprimir sua voz, o ser humano precisou percorrer um longo caminho evolutivo, passando por diversas adaptações, num trabalho conjunto do sistema nervoso central, respiratório e digestivo, além de músculos que foram adaptando suas funções em busca de um funcionamento harmônico que pudesse proporcionar uma emissão externa de som eficiente (cf., entre outros, CORNUT, 1983, p. 03-40 e STEINER, 2005, p.78). Segundo o foniatra Pedro Bloch,

O que mais espanta é que uma criança chegue a falar bem, pois sabemos que o aparelho fonador parasita os aparelhos digestivo e respiratório para sua formação. Boca não foi feita para falar, nem laringe, nem pulmão, nem diafragma, nem os órgãos de ressonância e articuladores. A fonação, em ordem de importância, é a terceira função da laringe, primordialmente órgão de proteção das vias aéreas inferiores e de respiração. A fonação, a fala, é uma função secundária,

uma função imposta a órgãos que têm funções outras, uma superestrutura ou uma sobreestrutura. É espantoso que a fala, diante desta função recente, não se desorganize muito mais. (BLOCH, 1970, p. 14-5).

Partindo dessa situação surpreendente, podemos também perguntar: por que o ser humano precisou desenvolver a fala? Era preciso que o ‘eu’ pudesse se manifestar em som, garantindo que todo o ser humano saudável que fala também pudesse ouvir, assim como todo aquele que ouve também pudesse falar, no “bocorelha”, ciclo estabelecido no corpo e que apresenta como produto final a comunicação vocal. No interessantíssimo livro *Vendo vozes*, o médico Oliver Sacks, entre outras coisas, reflete acerca do modo como as pessoas que ouvem conseguem, ou não, lidar com as dificuldades enfrentadas pelas pessoas que nasceram surdas ou perderam a audição ainda na infância, no que tange ao ingresso na linguagem e na efetivação da comunicação. Além disso, Sacks também fala da sensação que teve quando aprendeu a língua dos sinais: era aprender um outro modo de linguagem que lhe forneceu

uma perspectiva totalmente nova e inesperada da linguagem, da biologia e da cultura... tornou estranho o familiar, e familiar o estranho. [...] fui levado a vê-los [os surdos] como um povo, com uma língua distinta, com sensibilidade e cultura próprias. [...] O estudo dos surdos mostra-nos que boa parte do que é distintivamente humano em nós – nossas capacidades de linguagem, pensamento, comunicação e cultura – não se desenvolve de maneira automática, não se compõe apenas de funções biológicas, mas também tem origem social e histórica; essas são um *presente* – o mais maravilhoso dos presentes – de uma geração para a outra. Percebemos que a cultura é tão importante quanto a natureza. (SACKS, 2010, p. 10)

Se o estabelecimento da linguagem é uma condição humana, historicamente esclarece-nos Nicolau Sevcenko que pesquisas

têm convergido no sentido de assinalar uma origem muito mais tardia do que se supunha até recentemente, ao desenvolvimento da linguagem na espécie humana. Segundo as conclusões da paleolaringologia somente com o *homo erectus*, há cerca de 500 mil anos atrás, com o abaulamento da base do crânio e o abaixamento da laringe, é que a linguagem articulada se tornaria anatomicamente possível pela primeira vez na linguagem dos hominídeos. Essa questão tem uma implicação muito além do que simplesmente linguística. O fenômeno de transformação genética que levou ao abaulamento da base do crânio e o abaixamento da laringe é outra daquelas transformações que tornaram nossa espécie, ao mesmo tempo, rosto flexível e particularmente vulnerável, pois, entre outras implicações, ao contrário dos outros animais, o homem não pode respirar enquanto come, enquanto se alimenta. E isso é fundamental, na medida em que,

em circunstâncias naturais, coloca o homem à exposição de outras feras [...] A alimentação em grupo é, portanto, necessária por questões de segurança, de repartição, o que cria a necessidade e aumenta a complexidade nas comunicações humanas. É, portanto, óbvia a relação da alimentação e do desenvolvimento da fala, na medida em que ela implica em ritmo, em metodização e em comunicação imediata. (SEVCENKO, 1988, p. 121-2)

Com mais esse intrigante trecho tocamos na possibilidade de retroceder pelos séculos e de chegar em possíveis origens da narrativa para o ser humano. Sobre isso, alertava-nos Walter Benjamin que a “experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Mas será que a narrativa é mesmo tão fundamental para nossa espécie? No início do século XXI acredita-se que sim, já que isso vem sendo assunto de pesquisas na área de neurolinguística e uma das hipóteses mais interessantes que tem sido levantada, ainda que de forma difusa, é a possibilidade de que o ser humano seria, biologicamente, um ser narrativo, pois “embora sejamos seres anatomicamente parecidos, historicamente cada um de nós é uma narrativa singular, que deve ser recontada sempre a fim de que possamos construir nossa identidade” e encontrar nosso “possível lugar no desenvolvimento humano através do tempo, ou em outras palavras, do nosso corpo na história” (RODRIGUES, 2009, p. 119).

Ainda naquele que até hoje é considerado um texto fundamental sobre o tema das narrativas, o filósofo Walter Benjamin explica que “a narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade – é ela própria, num certo sentido, uma força artesanal da comunicação” (BENJAMIN, 1994, p. 205), sendo que seu florescer acontece logo no início da existência, perceptível já no parto, no primeiro grito do bebê pedindo a resposta de um Outro, iniciando a delimitação da subjetividade: é o choro a dicção primordial humana, que mais tarde permite o início da relação com a linguagem verbal – a expressão de fonemas e de palavras –, aquela que, ainda na infância, é colocada como sendo a melhor forma de comunicar. Segundo Heidegger, “o fundamento ontológico-existencial da linguagem é a fala. [...] Do ponto de vista existencial, a fala é igualmente originária à disposição e ao compreender” (HEIDEGGER, 2006, p. 223). Como nos esclarece Paul Zumthor,

Jogo, ritmo vocálico anterior à instauração de um espaço e de um tempo mensuráveis [...] no útero a criança já se banhava da Palavra viva, percebia as vozes e, como se diz, melhor os graves do que os agudos: vantagem acústica a favor do pai, mas a voz materna se ouvia no íntimo contato dos corpos, calor comum, sensações musculares

apaziguadoras. Assim se esboçavam os ritmos da palavra futura, numa comunicação feita de afetividade modulada, de uma música uterina... (ZUMTHOR, 2010, p. 16)

Mas o que a criança faz depois que ingressa na linguagem verbal? Ela continuaria aquele processo, que começou antes de seu nascimento, de significar o mundo a seu redor, conforme o vai percebendo. Quando nasce, tudo para ela é o território do total estranhamento, que precisa ser inventado, de modo que a busca constante por sentidos está presente em todas as atividades infantis. Quando brinca, a criança constrói seu universo e sua subjetividade, mesmo que seja a partir de suas concepções de tempo e espaço ainda em desenvolvimento, sempre usando livremente seu corpo – gestos, formas e, sobretudo, a voz – como instrumentos de linguagem que ainda não estão totalmente submetidos a regras. Segundo Claudia Santos Jardim,

o brincar informa sobre uma dimensão de fundamental importância para compreender o devir-criança. [...] **Se o tema brincar está associado à infância, é porque a brincadeira é uma atividade que se inaugura na infância**, ao mesmo tempo em que define através da memória lúdica do ‘eu brincar’ colado à pele e ao espírito. Trabalha-se, então, com subjetividades marcadas por um devir-criança cuja lógica obedece mais à noção de blocos do que unidade. **Brincar e infância parecem lugares privilegiados no percurso científico para pensarmos a subjetividade da criança.** (JARDIM, 2002, p. 09, grifo nosso)

No caso da produção literária de Guimarães Rosa, conforme ainda veremos nesta tese, a diferença entre adulto e criança é problematizada, ganhando diversas nuances e representações, o que nos autoriza a pensar que, tendo tido ou não a intenção, Rosa parecia estar alinhado aos fluxos do pensamento acerca da infância e da criança que tomavam forma especialmente a partir de meados do século XX – época da escritura de suas histórias –, quando estudos das Ciências Sociais, especialmente a Antropologia, nos possibilitaram falar de infância não mais como um campo de limitações ou incompletudes, mas sim como um processo de constante construção de sentidos, especialmente através do brincar. Nesse sentido, afirmamos aqui que o brincar pode ser um processo de permanente busca por significados que as crianças praticam constantemente, dando vida às linguagens e até mesmo à História.

Se para as crianças o processo de subjetivação inicia-se a partir do diálogo com discursos de um Outro que lhe vai dando contorno, quando essa edificação conjunta se abre, estamos falando de infância, independente da idade cronológica dos envolvidos. E, talvez, o momento mais complexo de todo esse processo seja mesmo o da entrada do

humano na linguagem por meio da fala. Assim, a quem deseje abordar o campo da fala é importante atentar para alguns de seus mecanismos de funcionamento, tais como os movimentos destacados pelo ritmo e pela prosódia²¹. Nas crianças, a reprodução rítmica – como que imitando as repetições alternadas entre silêncio e ruído ocorridas internamente no corpo (WISNIK, 1999, p. 18-19) – é compensadora, funcionando como uma espécie de ‘recompensa’ pelo estresse neurológico resultante das frequentes significações do mundo, por isso elas são especialmente sensíveis ao que é ouvido e que pode ser repetido²². Na percepção da existência de breves silêncios no som abre-se a chance para a produção de novos sentidos, independentemente da pré-atribuição de um significado racional, como nos esclarece Mário de Andrade: “O ser biológico, colocado em nova cenestesia pela poderosa rítmica sonorizada, se põe a pensar no que quer [...]. a imaginação é fecundada pelo som e surge a ronda convidativa das imagens” (ANDRADE, 1980, p. 24).

É assim que também funciona o pensamento que alimenta a imaginação na criança, aspecto que posteriormente acaba surgindo em sua linguagem verbal, aquela expressa inicialmente pela emissão de sons, na qual o corpo ainda aparece mais diretamente. O sistema linguístico centrado na fala, que Paul Zumthor definiu como “vocalidade”, corresponderia a qualquer reflexão sobre a “historicidade da voz: seu uso” e isso está diretamente ligado às manifestações performativas do corpo²³, acarretando que “essa phoné não se prende a um sentido ou maneira imediata: só procura seu lugar” (ZUMTHOR, 1993, p. 21). Ainda segundo Zumthor, a oralidade constituiria um fenômeno diverso, uma vez que, ao tratar do falar, já adotaria uma perspectiva mais linear, numa composição advinda da racionalidade letrada, problematizando, assim, de forma mais ampla, a relação entre fala e escrita. Mas é somente a partir da extensão do conceito proposto por Heri Meschonnic que a oralidade ganha contornos mais definidos: “Para uma definição não mais fisiológica nem psicológica, mas cultural,

²¹ Sobre as adaptações do aparelho fonador, necessárias para garantir a fala humana, confira o estudo de Cornut (1983).

²² Em 2011, um vídeo público fez muito sucesso na internet, no qual dois bebês gêmeos idênticos, de um ano e três meses, à margem das primeiras expressões vocais, estabelecem uma “conversa” ainda sem palavras. É interessante notar que, mesmo sem palavras, os bebês executam uma performance perfeita de um diálogo adulto: mostram que compreendem e respeitam o turno da fala, esperam sempre sua vez de falar, nunca sobrepõem as enunciações, entre outros aspectos que, tantas vezes, nem mesmo os adultos conseguem respeitar (cf. <http://www.youtube.com/watch?v=NboDEYBGvbA>).

²³ Em maio de 2010, foi apresentada a comunicação *João Rosa: Um escrevinhador de Narradores*, no II Simpósio de Estudos Sobre Cultura: *Linguagens e Abordagens no campo da performance* dos pós-graduandos em História Social na FFLCH/USP, em cujo texto foi defendido que, no texto de Guimarães Rosa, é a linguagem que executa uma performance (RODRIGUES, 2010).

histórica e poética da voz passa-se da dualidade oral/escrito a uma partição tripla: o escrito, o falado, o oral” (MESCHONNIC, 2006, p. 37). Nesse sentido, o autor, ao inserir a oralidade entre a “fala” e a “escrita”, multiplica as possibilidades de significação das palavras, já que a elas não é atribuído mais um sentido definido pelos códigos linguísticos, mas também uma articulação entre corpo e linguagem, na qual o performativo está operando: “O oral é da ordem do contínuo – ritmo, prosódia, enunciação. O falado e o escrito são da ordem do descontínuo, das unidades discretas da língua” (MESCHONNIC, 2006, p. 42). Em seu movimento continuado, a oralidade mistura aquilo que é escrita e o que é fala, sempre considerando a expressão das mensagens anunciadas pelo corpo, antes mesmo do que é falado ou escrito, em um mecanismo que nos permite visualizar os modos pelos quais os corpos usam e formam as linguagens a fim de produzir modos de significação.

Desse modo, fugindo da interpretação dual, a teoria da oralidade de Henry Meschonnic considera todas as esferas do processo oral, mas destaca que o lugar de potência da fala se dá na escrita, porque em seu trabalho se delimita a aparição do corpo. Mas, pensando a oralidade como um mecanismo que procura sempre estabelecer uma continuidade entre as partes – como, por exemplo, através dos movimentos expressos pelo ritmo –, é possível voltar à primeira percepção humana do tempo: um contínuo no qual a criança habita. Sobre esse tempo, ainda em formação, escreveu Rosa: “É o que mais se parece com a ‘felicidade’: um modo sem sequência, desprendido dos acontecimentos – camada do nosso ser, por ora oculta – fora dos duros limites do desejo e de razões horológicas” (ROSA, 1967, p. 151). Em seus primeiros anos de vida, o ser humano vive no tempo horológico, já que não percebe o tempo como algo dividido em partes ou mesmo como algo separado do espaço, aspecto que interfere na sua aceção de linguagem, pois tudo pode ganhar diferenciados sentidos. Embora a divisão de “sequências, modelo de recorrência regular como horas ou minutos” (ELIAS, 1998, p. 07), proposta pelo relógio, seja apenas uma padronização social, é preciso ensiná-la às crianças, visando sua melhor convivência no mundo. Mas há um momento na infância em que a criança, enfim, começa a perceber o tempo padrão organizado, o que acontece, especialmente, quando ela começa a ser alfabetizada e aprende as regras de organização de sua vida (AGAMBEN, 2008, p. 111-28)²⁴.

²⁴ Ilustrando esse aspecto, na canção chamada *Relógio*, no disco *Mil Pássaros*, da dupla de música infantil *Palavra Cantada*, vemos um experimento sonoro que pretende expor a criança às divisões simultâneas do tempo, que ela inicialmente percebe como contínuo (PALAVRA CANTADA, 1999).

Essa elaboração do tempo ocorre concomitantemente a uma espécie de amadurecimento em relação à linguagem verbal. No livro infantil *O Menino que aprendeu a ver*, de Ruth Rocha, é possível acompanhar o estranhamento do garoto João, que começa a ser introduzido nas normas gramaticais. Como criança, ele ainda entende as letras como desenhos, tal como nas fases mais ‘primitivas’ da cultura humana, fazendo com que o mundo de João seja assim:

Figura 2.1 – Texto de Ruth Rocha e ilustração de Elisabeth Teixeira contando que João enxergava as letras como se fossem desenhos, que consistiam em algo ao qual ele estava acostumado a ver.

Fonte – (ROCHA, 1998, p. 08).

Já quando ele começa a ser alfabetizado na escola, deixa de ver os desenhos que via antigamente, pois eles são substituídos por letras, causando-lhe estranhamento:

Figura 2.2 – Texto de Ruth Rocha e ilustração de Elisabeth Teixeira contando que João expressa seu estranhamento ao perceber que em tudo, ao seu redor, estavam inscritas as letras que ele estava aprendendo na escola.

Fonte – (ROCHA, 1998, p. 28-9)

Isso acontece porque a passagem do registro infantil para a ordenação letrada é bastante forte, podendo até ser traumática (cf. SACKS, 2010, p. 44-7; GOODY; WATT, 2006). Ainda durante a alfabetização, a criança parte daquelas múltiplas linguagens com as quais estava habituada a se comunicar para expressar suas vivências, que posteriormente passarão a seguir as regras gramaticais (EDWARDS; FORMAN; GANDINI, 1999).

A partir de meados de 1980, as experiências no tocante às formas de alfabetização de crianças desenvolvidas pela psicolinguista argentina Emilia Ferreiro começaram a ser divulgadas no Brasil, causando grande impacto entre os educadores. Para Ferreiro – formada pelo construtivismo de Jean Piaget – também os pequenos possuem papel ativo no próprio aprendizado, pois são capazes de ajudar a edificar seu próprio conhecimento, já que a criança também “constrói sistemas interpretativos, pensa, raciocina e inventa, buscando compreender esse objeto social que é a escrita, tal como ela existe em sociedade” (FERREIRO, 1995, p. 07)²⁵. A visada proposta por Ferreiro considera fundamental levar em conta não apenas o que os alfabetizadores adultos pensam sobre a escrita, mas também as crianças educandas, que estão aprendendo, visto isso acabar incentivando uma reflexão sobre o processo e as

²⁵Encontram-se disponíveis na internet vídeos realizados para alfabetizadores nos quais é possível compreender o que crianças bem pequenas (com cerca de 5 anos de idade) pensam sobre a escrita antes de serem alfabetizadas (cf. <http://www.youtube.com/watch?v=NC05yb1bn5Q>; <http://www.youtube.com/watch?v=icFIW3OjesE&feature=relmfu>).

consequências do letramento (PINO & ZULAR, 2007, p. 49-100; GOODY; WATT, 2006), reflexão essencial não só para o Brasil, como para todas as nações que foram colonizadas, nas quais a prática da escrita sempre foi e continua sendo um elemento de diferenciação social, naturalizando uma hierarquia social que se apresenta, muitas das vezes, de forma violenta.

Esse tipo de estranhamento que as crianças sentem em relação às palavras escritas foi sentido em outros momentos da História Cultural da humanidade. Para abordarmos tal aspecto, voltemos a pensar naquela citação de Zumthor acerca da importância do ritmo para a comunicação humana ainda na fase intrauterina, que se refere ao circuito especial, formado pela fala/escrita, que está na base daquilo que foi desenvolvido na Idade Média e que chamamos de poesia oral. Enunciações desse tipo já eram identificadas na antiguidade, fosse nos discursos dos filósofos pré-socráticos, dos dramaturgos gregos ou mesmo nos poemas homéricos, conforme se analisou no instigante trabalho *A Revolução da escrita da Grécia Antiga e suas consequências culturais*, de Eric A. Havelock (1996), a partir do qual é possível pensar que os textos antigos, quando lidos em nosso tempo, nos possibilitam a identificação de certa obediência às “regras da composição oral – com tudo o que isso implica de improvisado”, ao que poderíamos nos perguntar se essa leitura não seria,

de um ponto de vista histórico, um exercício artificial sobre arranjos linguísticos elaborados de modo a prender a atenção do ouvido, e não do olho, arranjos correspondentes a sensibilidades acústicas, de audiências que haviam de escutar e recordar algo do que ouviram, porém jamais nutriram a expectativa de ler e julgar essas coisas como se lê e julga uma obra escrita de literatura? A composição oral, tal como era praticada pelos mestres gregos, por certo não deve ser pensada como matéria de improviso, à maneira do que fazem os cantadores [...] era, por definição, uma composição rítmica, logo ‘poética’, pode-se dizer – embora quiçá fosse mais apropriado, mesmo se mais rude, dizê-la ‘poetizada’. Os termos ‘poéticos’ e ‘poesia’, tal como nós os pensamos, equivalem a ‘letrado’ e ‘arte da escrita’. Constituem por exemplo de um modo de falar que transporte para o que é nomeado um juízo de valor, derivado, neste caso, do sistema de valor da cultura escrita. (HAVELOCK, 1996, p. 13)

A partir de tais reflexões, cabe a pergunta: será que esse tipo de preocupação não poderia ser uma das fontes remotas da escritura de Guimarães Rosa, no sentido de que seu artesanato ficcional constrói uma determinada oralidade a partir de uma via de mão dupla entre fala e escrita, na qual o ritmo se encarrega por todo o teor de movimentação, executando assim o papel de mediador, que poderia salvar essa escrita de juízos de

valor? Ao que nos parece, na escritura rosiana tal conflito é, sim, questionado, não apenas no conteúdo, mas também na forma: quando lemos seus textos, nos sentimos tão próximos à cultura oral que é até possível esquecer que se trata de composições escritas do começo ao fim. Isso demonstra que a tensão entre as culturas oral e escrita já está sendo colocada na obra rosiana desde o início – ora propondo harmoniosa circularidade, ora conflitos –, mas o fato de que não a percebamos logo de início indica não só o alto grau de complexidade daquele engenho, mas também o possível sucesso de Rosa em sua construção ficcional literária: o senhor “mire e veja” (ROSA, 1979). Tudo está ali, imbricado naquela composição literária.

Continuando a pensar na tensão entre as culturas, destacamos que, em 2010, foi publicada no Brasil a tradução do longo poema satírico *A nau dos Insensatos* (1494), de Sebastian Brant, não em sua versão original, mas em uma adaptação em prosa, com vistas a facilitar a compreensão do leitor brasileiro, já que a crescente dificuldade na leitura dos poemas em nosso tempo obriga que, no âmbito do universo editorial mercadológico, até mesmo os poemas clássicos sejam adaptados em prosa para conseguir leitores (BRANT, 2010, p. 17). Ainda assim, a publicação continua preservando alguns momentos nos quais se flagram marcas do conflito entre as culturas letrada/iletrada, marco da passagem da Idade Média para a Moderna, como vemos aqui:

Figura 2.3 – Xilogravura do próprio Sebastian Brant, que foi também quem escreveu a legenda original, mantida acima, como parte da imagem: “À dança dos parvos eu me uno, colocando-me na dianteira do desfile, pois vejo ao meu redor uma montanha de livros que não leio e nem consigo entender”.

Fonte – (BRANT, 2010, p. 26).

Para tratar do embate entre os que escrevem e os que não escrevem na sociedade grega antiga, o já citado classicista britânico Eric A. Havelock assume a dificuldade em ter de contestar o modo de pensar de todo um grupo de estudiosos que considera constrangedor assumir que os pensadores da Grécia antiga não eram letrados. Para o teórico, porém,

a piedosa condescendência implícita nestas palavras, refletindo, como o faz, os valores de uma cultura letrada, talvez seja mal concebida e mal orientada. Substituindo-se o termo *analfabetismo*, indicador de uma deficiência pessoal, por *cultura sem escrita*, ou *pré-letrada*, torna-se possível uma perspectiva histórica diferente. (HAVELOCK, 1996, p. 12)

De fato, usar o termo *analfabeto* quando se compara culturas diferentes é carregar o discurso de juízos de valor, já que o adjetivo pressupõe que aquele que não conhece o alfabeto é incapaz de *ler* o mundo, ideia com a qual Guimarães Rosa – autor de textos tão sonoros e imagéticos – não parece compactuar. Mas também o termo “pré-letrado”, sugerido como opção de substituição a *analfabeto* por Havelok, não parece ser dos melhores, já que também carrega embutido em si a sugestão positivista da

existência de uma “evolução” a ser vivenciada pelos que se expressam em *culturas não letradas* ao passarem para a condição de *letrados*.

No caso específico da literatura de Rosa, lembramos que todas as suas mensagens se encontram consolidadas na linguagem literária que utilizou, não sendo inocentemente que o autor tenha chamado o primeiro dos quatro prefácios de seu livro *Tutaméia (Terceiras Estórias)* de *Aletria e hermenêutica*. Segundo as sugestões de significado desse título, propostas pelo *Léxico de Guimarães Rosa*, a palavra aletria poderia ser “macarrão popularmente chamado de cabelo-de-anjo”²⁶, levando a considerar a possibilidade de o autor ter escolhido um

título jocoso (do tipo latim macarrônico) com estranha assimetria semântica? Teria inventado uma metáfora em que *aletria* representa sutilezas, finuras de linguagem exigidoras de *hermenêutica* (interpretação do sentido das palavras)? **Pode-se pensar também num homônimo neológico criado pelo autor com os elementos a- (pref. neg.) + letra + -ia = ‘privação da escrita’, ‘analfabetismo.’** (MARTINS, 2001, p. 20, grifo nosso).

Tendo em vista a hipótese de que há um interesse de Rosa pela relação distinta que os pequenos estabelecem com a linguagem, não gostaríamos de pensar as crianças como *letradas* ou *iletradas*, *analfabetas* ou *pré-letradas*, não só porque esses termos carregam uma miríade de juízos de valor (HAVELOCK, 1996a, p. 12), mas especialmente porque nenhum deles dá conta de expressar a situação infantil. As crianças, especialmente as pequenas, vivem um momento mais especial, no limiar da palavra escrita ou falada, exatamente onde as duas formas culturais se tocam e se transformam a partir do contato de uma com a outra, acarretando que, para nomear esse momento, pedimos licença para inventar um termo novo: “aletrado”²⁷. Na língua portuguesa, o prefixo ‘a’ não indica apenas negação, mas pode propor outros sentidos, como o de afastamento (MARTOS, 1991, p. 90), de modo que, se pensarmos em ‘aletrada’, procuramos destacar que a situação da criança em relação ao conflito estabelecido entre letrados e iletrados é diferente, já que, embora ela também esteja inserida nele, consegue vivê-lo a partir de outra ordem, como que dele afastada, vivendo no pleno estado do transe ou, citando um conto do próprio Rosa, poderíamos dizer que

²⁶ Como ainda veremos ao longo desta tese, é importante ter em mente que os anjos e também os pássaros são símbolos que representam a intermediação entre a terra e o céu (cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 690), intervenções simbólicas facilmente percebidas pelas crianças, que compactuam com tal intermediação.

²⁷ Ao propormos esse termo, partimos da palavra “aletria”, que foi usada por Rosa no título do já citado prefácio (ROSA, 1967), indicando uma negação do mundo letrado.

as crianças estariam na *terceira margem do rio* (ROSA, 1978, p. 27-32) que separa a cultura letrada da não-letrada. Esse talvez tenha sido o próprio “projeto mágico” desenvolvido pela literatura rosiana (SEVCENKO, 1998, p. XXI-XXV).

Pensando nesse tipo de posicionamento e também no meticuloso trabalho com a linguagem executado pelo autor, ao que nos parece, naqueles textos, os parâmetros experimentados pelos gregos antigos ou pelas crianças estão sempre postos em discussão: naquela escrita, de forma surpreendente, são os valores da cultura vocal popular os que determinam seu alcance, daí multiplicarem-se as temporalidades e até mesmo o poder da mensagem escrita ser posto em questão, já que aquele trabalho quer se construir livre dos “ocloques”²⁸ do relógio, pois eles só repetiam sempre a mesma hora (ROSA, 1967, p. 150), enquanto que, para um intermediador cultural como Rosa, é evidente a coexistência de múltiplas temporalidades em tensão constante, aspecto que o tempo único do relógio não dá conta de dimensionar.

Inicialmente, é esse contexto especial, vivido pela criança em relação ao tempo e à linguagem durante sua subjetivação, que constitui uma das definições de infância que aqui levantamos e pensar isso em relação ao universo do escritor Guimarães Rosa, inicialmente, parece algo um tanto despropositado, haja vista que ele, diferentemente de outros escritores de literatura adulta do século XX²⁹, nunca escreveu nenhuma obra destinada ao público infanto-juvenil, apesar de ter sido citado no levantamento da literatura infantil brasileira de Leonardo Arroyo como um dos escritores que Cavalcanti Proença destacou como o responsável por levar, aos seus textos escritos para adultos, traços herdados da audição de histórias orais na infância – como o “ritmo fraseológico” e a consideração da palavra como “matéria prima de emoções artísticas” (ARROYO, 2011, p. 61). Mesmo em suas histórias escritas para o público adulto, as personagens crianças não são as que recebem maior destaque, excetuando-se uma delas, o menino Miguilim – protagonista da novela *Campo Geral*, do livro *Corpo de Baile* que ainda

²⁸ Ocloque: “Batida, toque. Forma adaptada do inglês o'clock, que se usa na indicação das horas, assume no texto (ROSA, 1967, p. 150-67) valor de onomatopeia por associação a toc e a tic-taque” (MARTINS, 2001, p. 358).

²⁹ Lembramos especialmente de Graciliano Ramos, com os livros *A Terra dos meninos Pelados* (1939), *Alexandre e outros heróis* (1962), *Histórias de Alexandre* (1944) e *O Estribo de Prata* (1984); Érico Veríssimo, com os livros *A vida de Joana d'Arc* (1935), *A vida do elefante Basílio* (1939), *As aventuras de Tibicuera* (1937), *As aventuras do avião vermelho* (1936), *Meu ABC* (1936), *O urso com música na barriga* (1938), *Os três porquinhos pobres* (1936), *Outra vez os três porquinhos* (1939), *Rosa Maria no castelo encantado* (1936), *Viagem à aurora do mundo* (1939), *Aventuras no mundo da higiene* (1939) e *Gente e bichos* (1956); e Clarice Lispector, com os livros *A Mulher que Matou os Peixes* (1968), *A Vida Íntima de Laura* (1974), *Como Nasceram as Estrelas: Doze Lendas Brasileiras* (1987), *O Mistério do Coelho Pensante* (1967) e *Quase de Verdade* (1978).

será citado nesta tese e que apresenta elementos diretamente inspirados na própria infância do autor (GUIMARÃES, 2006, p. 29-30) –, ainda sendo tomado como a melhor ou única representação legítima da infância na obra de Guimarães Rosa (ASSUNÇÃO, 2010). Entretanto, conforme ainda veremos, há também naquela obra as interessantíssimas representações de personagens meninas, apresentando outras faces da infância.

Como temos discutido aqui, sempre que tomamos contato com declarações acerca dos processos de escritura rosianos, não é incomum que se construa alguma analogia entre ele e a relação que a criança, especialmente a pequena, estabelece com a linguagem. Vimos isso acontecer a partir das próprias declarações do autor – como quando, em 1965, ele contou a Günter Lorenz seu desejo de limpar a linguagem até que ela voltasse a ter seu sentido original (LORENZ, 1991, p. 81) – ou a partir das reflexões advindas de analistas da linguagem – como consta no acervo permanente do *Museu da Língua Portuguesa* em São Paulo que aponta que “vários processos de formação dos neologismos de Guimarães Rosa são encontrados na fala de crianças que estão aprendendo o português como língua materna”³⁰. Assim, primeiramente, a relação entre a escritura de Guimarães Rosa e o mundo infantil se percebe na relação com o período que chamamos comumente de Primeira Infância, no qual as crianças constroem sua própria linguagem a partir das elocuções dos outros, tal como Rosa se deixaria penetrar pelas vozes de terceiros em seu texto. Assim declarou o próprio Guimarães Rosa sobre sua escritura:

Escrevo, e creio que este é o **meu aparelho de controle: o idioma português**, tal como o usamos no Brasil; entretanto, no fundo, enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos outros idiomas. **Disso resultam meus livros, escritos em um idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que não me submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros. A gramática e a chamada filologia ciência linguística, foram inventadas pelos inimigos da poesia.** (LORENZ, 1991, p. 70, grifo nosso)

Assim, as primeiras vivências do ser humano com a linguagem verbal parecem ser de especial interesse para Guimarães Rosa, lembrando a definição daquilo que ele próprio disse ser o seu método, o qual “implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original” (LORENZ, 1991, p. 81), pensando nessa busca por

³⁰ Tal frase foi encontrada no segundo andar da exposição permanente do *Museu da Língua Portuguesa*, em São Paulo, em 10 de outubro de 2010.

trilhar um caminho reverso no tempo cronológico, propondo aos leitores que tornem a experimentar a perspectiva de uma criança pequena (cf. FITZGERALD, 2009). Como o texto de Rosa se constrói a partir da proposta de um constante trabalho de significação, em uma espécie de brincadeira poética, seu texto aproxima-se do sentido ativo de retomar o período em que o bebê se comunica com seus pais por meio de linguagens primitivas, como o *mamanhês*, nome dado ao modo como os pais e todos ao redor falam com o bebê recém-nascido:

Em praticamente todas as culturas, mesmo ao se dirigir a um recém-nascido, ainda que a mulher seja mãe pela primeira vez, ela tende a utilizar um modo especial de fala ao se dirigir ao seu bebê. As mesmas características podem ser observadas na fala paterna, e na interação dos adultos de um modo em geral com crianças muito pequenas. Este tipo de fala, geralmente utilizado por adultos quando em interação com crianças pequenas foi denominado *baby-talk* ou fala *mamanhês*. (FERREIRA, 2005, p. 201)³¹

Ferreira continua explicando que a característica mais importante desse falar, que não é um simples *tatibitati*, é o estabelecimento de vínculos afetivos, de socialização e de comunicação fundamentais, tanto que a autora pôde distinguir uma tipologia linguística do *mamanhês*:

CARACTERÍSTICAS SINTÁTICAS: Frases curtas e independentes, paradas durante o enunciado, repetição;
CARACTERÍSTICAS LEXICAIS: Simplificação morfológica, reduplicação, multifuncionalidade das palavras;
CARACTERÍSTICAS PROSÓDICAS: Tom de voz bastante agudo, entonação exagerada, velocidade de emissão mais lenta, silabação, alongamento de vogais. (FERREIRA, 2005, p. 202)

É assim que o bebê começaria a se adequar a sua Língua Materna para, em seguida, poder falar normalmente. Em Rosa, apesar da busca constante de um retorno ao que há de mais limpo de pré-atribuições, sempre há pelo menos um conteúdo prosódico que remete a uma memória muito primeva, que trazemos desde quando ouvimos os sons e os ritmos da vida intrauterina e quando os pais e pessoas próximas já se comunicavam com o feto através de vocalizações e do *mamanhês*, formas iniciais de comunicação sonora que iniciam e dão continuidade ao processo de construção da subjetividade, fato que sucede principalmente na infância através da brincadeira, segundo postula Raquel Zumbano Altman:

³¹ Sobre esta comunicação com crianças pequenas, confira também (PINKER, 2010, p.40-111)

O seio oferecido, os olhos apaixonados que seguem seus movimentos, o contato com a face da mãe que o embala, o sorriso do pai que o recebe nos braços são os primeiros brinquedos do bebê. Aos poucos ele percebe as próprias mãos, segura os pés, tateia nariz, orelhas, boca, despertando seus sentidos num mundo de descobertas. É a aventura de descobrir-se e reconhecer sons, cores, formas. Despertando para o mundo que a cerca, a criança brinca.

No ciclo da vida sempre há de ser assim. No começo, a criança é seu próprio brinquedo, a mãe é seu brinquedo, o espaço que a cerca, tudo é brinquedo, tudo é brincadeira [...]. (ALTMAN, 2007, p. 245)

Nesse ambiente, o brincar, percebido como fenômeno que se opera em um espaço transacional entre realidade e não realidade, efetua a subjetivação e ensina ao bebê as coisas do mundo a seu redor, constituindo uma das bases fundamentais para o desenvolvimento humano (WINNICOTT, 1975). Ainda sobre esse aspecto da infância, em outubro de 2012, foi publicada uma reportagem sobre as mais atuais pesquisas científicas acerca do desenvolvimento dos bebês, na qual a psicóloga e pesquisadora da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), Maria Stella Coutinho Gil, defende que, “mais do que nascer sabendo, o bebê já nasce aprendendo” e que o mais importante no que respeita ao desenvolvimento da cognição do bebê é que se interaja com ele, que se fale e brinque com a criança, ainda que seja em mamanhês, afinal,

Quando o bebê começa a grunhir, querendo ‘conversar’, a mãe espera que ele termine e responde ao grunhido da mesma forma, estabelecendo a comunicação”, diz a psicóloga Maria Stella Coutinho Gil. O resultado disso? “Com o passar do tempo, a mãe se torna mais exigente em relação à pronúncia das palavras quando o bebê começa a falar, contribuindo para o desenvolvimento da linguagem. (LOPES e LOPES, 2013, s.p.)

Ainda que muito se tenha pensado sobre como acelerar o desenvolvimento dos bebês³², até hoje não se chegou a nenhuma conclusão definitiva que, comprovadamente, supere tal ideia de que o mais importante é interagir com o pequeno, a fim de que ele possa ouvir a ‘canção’ entoada pelas falas de pessoas a seu redor (TATIT, 2012)³³, compondo uma fértil “paisagem sonora” (SCHAFER, 2001, 2011)³⁴ a partir da qual a

³² Como exemplo de empreendimentos em tal sentido, consultamos apenas o CD *Baby Bach* e o DVD *Baby Mozart*, mas é sabido que Baby Einstein é uma marca de toda uma coleção, destinada a bebês ou crianças pequenas, que foi sucedida por tantas outras com os mesmos objetivos.

³³ Segundo Luiz Tatit, a canção, da maneira como é conhecida no Brasil, não seria um gênero musical, mas sim uma linguagem, cuja característica básica seria conter conjuntamente melodia e letra, resultando em novos significados. Seu surgimento deu-se a partir da nossa fala cotidiana, que também possui melodia e letra.

³⁴ Uma leitura da ideia de “paisagem sonora” pensada por Schafer está em Obici (2008). Já uma tentativa de pensar esse conceito a partir do universo de Guimarães Rosa encontrase-se na dissertação, defendida na área de Geografia, de Felicissimo (2006).

comunicação do bebê se desenvolverá. Esses primeiros usos do som pelo ser humano, que busca estabelecer uma comunicação afetiva, se efetiva no desenvolvimento da empatia. Segundo os recentes resultados das pesquisas do primatólogo Frans de Wall, a capacidade de desenvolver tal sentimento não é característica apenas do ser humano, já que estudos têm demonstrado que outros animais também são capazes de manifestar o mesmo sentimento, em diferentes níveis. Isso poderia explicar situações como a observada entre os babuínos, nas quais um macho pode produzir grunhidos e vocalizações “ao identificar-se com as intenções de um filhote, enquanto a mãe lhe fazia cafuné” (WALL, 2010, p. 206), demonstrando, assim, certo grau de empatia. Aliás, em relação aos animais, considerados no decorrer do tempo evolutivo das espécies, Wall nos apresenta a hipótese de que a empatia:

Faz parte de uma herança tão antiga quanto a própria linhagem mamífera. Ela mobiliza regiões do cérebro que existem há mais de cem milhões de anos. A capacidade de sentir empatia pelo outro emergiu num passado extremamente longínquo, com o mimetismo e o contágio emocional. Depois disso, a evolução foi acrescentando camada após camada, até que nossos ancestrais se tornassem capazes não apenas de sentir o que os outros sentem, mas também de compreender os desejos e as necessidades de seus semelhantes. A empatia tem a forma de uma boneca russa. No seu núcleo interno encontra-se um processo automático partilhado por um grande número de espécies, e esse núcleo é rodeado por camadas externas que regulam a finalidade e o alcance da empatia. (WALL, 2010, p. 294-5)

Nas vivências iniciais do ser humano, é a presença dos pais, especialmente da mãe, que vai trocar com o bebê as primeiras sonoridades, ritmos e tradições culturais. Assim, além de visar as trocas de enunciações e de outras sonoridades, dentre os primeiros cuidados dispensados à criança, Silvia Ambrosis Pinheiro Machado explica qual seu objetivo ao estudar as *Canções de Ninar brasileiras*:

Conhecer e estudar as palavras ditas e cantadas às crianças pequenas, fortalecendo, assim, o ambiente cultural que as envolve é o objetivo específico desta pesquisa; cuidar da infância brasileira, dos pequenos que ainda não falam foi e é seu motivo maior. O ambiente cultural é tão fundamental e delimitador da experiência humana quanto o ambiente físico e emocional (familiar ou institucional). Cuidar do surgimento das palavras, da sua afinação com a experiência vivida, de seu vigor e sentido; cuidar do ouvir, do balbuciar, do murmurar, do falar, do cantar, do contar, do silenciar; cuidar, enfim, da experiência inicial com a palavra é condição para o desenvolvimento pleno deste ser de linguagem que é o homem. (MACHADO, 2012, p. 22)

Tais objetivos parecem se alinhar em muitas frentes aos propostos pela escritura de Guimarães Rosa, visto que ao nos debruçar sobre seu trabalho, estamos abordando a produção e circulação de artefatos de cultura, tão importantes quanto são os acalantos, tal como ainda nos explica Silvia:

A canção de ninar é um objeto cultural que se inclui na esfera educativa e de cuidados dispensados à criança pequena, neste sentido é uma ação de puericultura. Resgatar o componente ‘cultura’ do termo ‘puericultura’ permite situar a canção de ninar no âmbito desta pesquisa. (MACHADO, 2012, p. 22)

Assim, estamos falando de canções que agem como forma de cuidado – no sentido de serem ‘melodias + palavras’ que atuam de forma terapêutica, já que negar os poderes medicinais da música “seria negar a própria função dos sentidos” (ANDRADE, 1980, p. 13) – e que agem também como cultura, segundo nos explicou Alfredo Bosi, lançando mão da etimologia da palavra:

De *cultum*, supino de *colo*, deriva outro particípio: o futuro, *culturus*, o que se vai trabalhar, o que se quer cultivar. O termo, na sua substantiva, aplica-se tanto às labutas do solo, agri-cultura, quanto ao **trabalho feito no ser humano desde a infância**; [...] cultura é o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social. (BOSI, 2003, p. 16, grifo nosso)

Nosso interesse em trazer à tona o tema da infância na escritura de Rosa visa, portanto, problematizar a relação, tantas vezes conflituosa, estabelecida entre o autor e a História, uma vez que, como já lembramos no começo desta tese, na fase inicial da vida humana a criança pequena ainda não possui a compreensão completa do tempo segmentado (cf. PIAGET, 2002), sendo que, quando ela começa a perceber o tempo de outra forma, é como se estivessem sendo criados ‘novos tempos’. Podemos dizer que algo semelhante se dá na escritura rosiana, logrando estabelecer uma interação e reação com os movimentos do tempo, (ZULAR, 2007), como veremos mais detalhadamente no terceiro capítulo desta pesquisa, no qual nos debruçaremos sobre seus *Cadernos*. Por enquanto, vejamos o exemplo de uma carta-enigma que Rosa escreveu a uma de suas irmãs quando ainda era menino:

Figura 2.4 – Carta enigma escrita por Joãozinho a sua irmã. “Querida irmã/ Desejo que estejas passando bem. Mamã e papai e Zezé, Dora, Zé Luiz e o Barriga de Peixe estão bem?/ Mamã recebeu minha carta? E a revista? Dei os jabotis e guardei apenas o pequenino crucifixo.../ Saudades!!/ Joãozinho. P.S. Peço-te entregar esta música ao João do Sr. Januário. É uma valsa muito bonita. Lembranças ao Sr. Januário, João e Vicente. O mesmo.”

Fonte – (ROSA, 1999, p. 70).

Nessa missiva, podemos observar um exercício característico de quem está percebendo processos de fragmentação do tempo, já que ali Joãozinho não só dividiu o mundo em palavras, mas também as fragmentou em pedacinhos estabelecidos a partir de seus aspectos visuais ou sonoros, transformando-os em desenhos ou símbolos. Naquela brincadeira pioneira com as palavras, identificamos um grande interesse em dividir para manter ativo o movimento entre as partes, o que, paradoxalmente, restauraria o contínuo através de processos de ressignificação, sendo talvez por isso que essa carta foi chamada por sua filha, Vilma Guimarães Rosa, de “a mais antiga obra literária do João-Papai-Menino” (ROSA, 1999, p. 70). Nota-se ainda que no período da infância de Guimarães Rosa (de 1908, quando nasceu, até aproximadamente 1920, quando completou 12 anos) era comum que almanaques e periódicos apresentassem esse tipo de carta (cf. JANOVITCH, 2006) e, mesmo no período em vivia em Cordisburgo, Guimarães Rosa, por ser filho de um comerciante, sempre estava em meio a jornais velhos, usados como papel de embrulho na loja do pai (GUIMARÃES, 2006,

p. 43), sendo muito provável que tenha sido essa a inspiração de Joãozito para brincar de tal modo com as palavras desde tão cedo. Dentre esse tipo de publicação, destacou-se na época *O Tico-Tico* (1905)³⁵, primeiro periódico nacional dedicado ao público infantil, que apresentava um projeto pedagógico para o qual “a criança passava a ser vista principalmente como o futuro da nação, adquirindo uma responsabilidade que seria simbolicamente reforçada pela utopia do país do futuro” (HANSEN, 2007, p. 03). Nesses tempos, a criança passava a tomar posição importante na sociedade brasileira, afinal ela era – tal qual o Estado republicano do Brasil – uma representação do futuro.

Já no que respeita à história das ideias sobre o Brasil, a analogia com a infância nasceu junto com a construção da nação, propiciada com a proclamação da República em 1889 (cf., entre outros, SEVCENKO, 2003; CARVALHO, 2007), aspecto que se manifesta claramente na própria letra do Hino Nacional, na qual o país aparece metaforicamente associado a um bebê:

Deitado eternamente em berço esplêndido,
Ao som do mar e à luz do céu profundo,
Fulguras, ó Brasil, florão da América,
Iluminado ao sol do Novo Mundo!³⁶

Muito antes de sua consolidação em símbolo nacional, a ideia do Brasil-criança já vinha sendo construída pelos intelectuais, tal como corrobora um exemplo ainda anterior a 15 de novembro de 1889, que pode ser observado no artigo “Da Crítica Literária”, de Macedo Soares, de 1860:

as litteraturas que começam sob o poderoso influxo de uma civilização adiantada; que soltam vagidos de infante ao darem de face com a luz deslumbrante do século; que acordam da modorra do limbo ao trom dos canhões, ao arruído dos vagões, ao alvoroço intenso e confuso de mil vozes que falam, de mil trompas que atordoam, de mil operários que cantam, riem e choram; para essas é sempre útil, sempre necessária a crítica. Nascida no seio da opulência, calçam o cothurno, passeiam de carro, viajam a Europa no vapor inglez, conversam com as vizinhas por intermedio dos fios telegraphicos. São crianças sobre si, que nunca conheceram pobreza e nem pressentem as dôres occultas nos adrajos do mendigo: por isso necessitam mais e mais da vigilancia e do cuidado de um tutor. [...] A nossa litteratura está n'este caso. Falta-lhe experiência para observar de si propria conselhos que má educação lhe não deixa seguir. (SOARES, 1860, p. 272)

³⁵ Toda a coleção de *O Tico-Tico* e do *Almanaque do Tico-Tico* está disponível em formato digital, no site da hemeroteca digital da *Biblioteca Nacional* em <http://memoria.bn.br>.

³⁶ Hino Nacional da República Federativa do Brasil, com letra de Joaquim Osório Duque Estrada e música de Francisco Manuel da Silva.

Por meio desse excerto, é possível perceber que a analogia com a infância encontra-se vinculada à perspectiva hierárquica sobre a qual se estrutura aquilo que convencionamos chamar de Cultura Ocidental, na qual o Brasil estaria ainda na primeira fase e, tal como uma criança, precisaria de um tutor para imitar. Em 1889, na Revista *Sul-Americana*, o então republicano Sylvio Romero publica seu *Como se deve escrever a história do Brasil*, texto no qual ele afirma taxativamente que

O Brasil é ainda muito novo para haver tido uma missão já cumprida, já concluída na história; mas já é bastante velho para que vós, que representais seu futuro, comeceis a vos inquietar pelo seu bom nome aos olhos dos homens que vos hão-de succeder, aos olhos da posteridade. Como não será lisongeiro para nossa patria dizer o historiador do porvir: a missão do Brasil foi uma missão ilustre de glória, de bem, de justiça; [...]”(ROMERO, 1889, p. 97-8, grifo nosso)

Nessa declaração, lemos uma interpretação do país que o associa diretamente à vivência infantil, visto ser a criança que, por estar em pleno desenvolvimento, constitui o ser que vive em extrema indeterminação temporal, sendo nova demais para algumas coisas e velha o suficiente para outras³⁷. No imaginário proposto por periódicos voltados à infância, como *O Tico-Tico*, é certo que se construiu um modelo de criança brasileira na passagem do século XIX para o XX, ideal que pode ser identificado em discursos como os de Olavo Bilac e Coelho Netto, consistindo na imagem de uma criança viril, visto que deveria ser “masculino e deveria nortear a formação da nacionalidade, associado ao projeto de nação que se tinha em mente” (HANSEN, 2007, p. 23). Mesmo em meio a todo esse imaginário da formação de um modelo viril para as crianças brasileiras, com discursos que elevavam a masculinidade, a escritora Julia Lopes de Almeida escreveu o seu livro de contos infantis *Histórias da nossa terra* (1907), no qual

as personagens de crianças do sexo feminino aparecem em grande número, em contraste com os outros, sugere uma transposição dos temas da autora, ligados à educação feminina e afirmação do papel social da mulher, para o âmbito da formação da infância brasileira com a qual até então apenas os meninos se identificavam. (HANSEN, 2007, p. 23)

³⁷ Investigar melhor tais relações seria apostar em um campo de documentos muito amplo, constituindo assunto para outra tese, desviando aqui a atenção de nosso real interesse nesta pesquisa, que é repensar como essas relações entre infância e História se operam na escritura de Guimarães Rosa. Entretanto, ainda continuamos mantendo a ideia, mesmo que de forma introdutória, mostrando como tal analogia entre Brasil e infância apareceu em alguns dos símbolos nacionais e nas primeiras interpretações da nação. Reiteramos que essa ideia ainda voltará a aparecer no terceiro capítulo desta tese.

Apesar da iniciativa desses contos infantis, podemos afirmar que para as crianças desse tempo *O Tico Tico* foi de extrema importância, embora pudesse apresentar características bastante questionáveis, sendo inegável que seu aparecimento significou muito no tocante à formação das crianças da época, como mostra o depoimento deixado pelo poeta Carlos Drummond de Andrade pelo cinquentenário da Revista em 1955:

O Tico-Tico era de fato a segunda vida dos meninos do começo do século, o cenário maior em que nos inseríamos para fugir à condição escrava de falsos marinheiros, trajados dominicalmente com o uniforme, porém sem navios que nos subtraísse ao poderio dos pais, dos tios, e da escola. **E era também muito da escola disfarçada em brincadeira.** [...] Uma pesquisa em regra na coleção de *O Tico-Tico* indicaria a gênese de inúmeras vocações literárias e jornalísticas manifestadas de 1920 para cá [...]. *O Tico-Tico* é pai e avô de muita gente importante. Se alguns alcançaram importância mas fizeram bobagens, *O Tico-Tico* não teve culpa. O Dr. Sabetudo e o vovô ensinaram sempre a maneira correta de viver, de sentar-se à mesa e de se servir à pátria. (ROSA, 2002, p. 115-26, grifo nosso)

Se Drummond, que nasceu em 1902, tendo vivido a infância na pequena cidade de Itabira (MG), pôde ter acesso a *O Tico-Tico*, é bastante provável que Rosa também tivesse tido acesso a ela ou a publicações análogas em Cordisburgo. Mas que influências tal tipo de leitura tão ideológica teria permanecido na produção literária do adulto João? Ainda que se reconheça haver na escrita rosiana uma forte preocupação com o Brasil – que para ele era contemplado como a língua portuguesa falada aqui, já que “brasilidade é um sentir/pensar... a língua de algo indizível” (LORENZ, 1991, p. 91) – problematizada em seus trabalhos com a linguagem, com as brincadeiras com palavras-enigma que abriam novas formas de encarar o mundo, não enxergamos ali um conteúdo pedagógico linear como o exposto pelo plano ideológico dos almanaques infantis da primeira república, mas sim um processo de ficcionalização constante, já que para Rosa “mestre não é quem ensina, mas quem de repente aprende” (ROSA, 1979, p. 436).

Nesse sentido, a fim de começar a abordar o tema infância no universo de nosso autor, escolhemos destacar a relação que ele estabeleceu com duas pessoas de suas relações íntimas que, de alguma forma, abriram ao escritor mineiro um campo de observação para o universo infantil: seu tio Vicente de Paulo Guimarães, autor de literatura infantil consagrado em seu tempo de escrita, e Vera Tess, sua netinha mais nova.

2.2 Relação de Guimarães Rosa com Vicente Guimarães³⁸

“...Por isso fazia
Seu grão de poesia
E achava bonita
A palavra escrita”
(Vinícius de Moraes – *O Poeta Aprendiz*)

A produção literária de João Guimarães Rosa³⁹ é marcada pela busca de uma melhor compreensão da experiência cultural popular, que em sua obra é usada para dar forma a seus escritos. As palavras escritas são coisas para se ver e ouvir, sendo que nos textos rosianos elas possuem múltiplas e simultâneas características destacadas: as visuais e especialmente as sonoras, que resgatam a experiência vocal e as recheiam de magia, tornando-se, assim, uma a uma verdadeiras palavras-mágicas. Destacar tal aspecto feérico nos remete ao mundo infantil, já que tamanha valorização dos vocábulos é uma experiência comum aos pequenos desde suas primeiras experiências humanas com os discursos, quando eles manejam incessantemente a linguagem mágica: “A criança chama a mãe, a ama, o pai, a pessoa aparece. Quando ela pede comida, é como se formulasse uma encantação mágica [...]. Ao crescer, ela não é coagida a modificar esse hábito, pois as palavras lhe asseguram sempre o domínio das coisas” (MALINOWSKI, 1922 apud TODOROV, 1980, p. 242, grifo nosso)⁴⁰.

Recuperar esse poder fantástico da palavra é uma das aproximações inicialmente percebidas entre a escritura rosiana e o mundo infantil, pois “para compreender a poesia precisamos ser capazes de enxergar a alma da criança como se fosse uma capa mágica, e admitir a superioridade da sabedoria infantil sobre a do adulto” (HUIZINGA, 2001, p. 133-4). No artesanato ficcional rosiano, tal resgate de enunciações mais limpas, em relação às já desgastadas que são utilizadas no mundo adulto e letrado, é buscado em uma série de escolhas estabelecidas a partir da força sonora ou semântica de palavras ou expressões que reproduzem não apenas a fala diretamente, mas sim o ritmo do que foi ouvido, já que Guimarães Rosa elege esse elemento como a força motriz da comunicação. Dessa forma, o autor executa uma construção rítmico-prosódica a partir da percepção de timbres, durações e intensidades – ou seja, os modos da fala, que

³⁸ A relação entre os escritores João Guimarães Rosa e seu tio Vicente Guimarães foi também revisitada em Rodrigues (2012a).

³⁹ Pela ordem de publicação, referimo-nos aos seguintes volumes do autor: *Sagarana* (1946), *Corpo de Baile* (1956), *Grande Sertão: Veredas* (1956), *Primeiras Estórias* (1962) e *Tutaméia* (1967).

⁴⁰ Todorov cita : MALINOWSKI, B. *The Language of magic and Gardening (coral gardedens and their magic II)*. 2a. ed., Londres, George Allen & Unwin, 1966.

chamamos de vocalidade – e quando isso é expresso na palavra escrita entramos naquele modo de funcionamento da linguagem que Henri Meschonnic chamou de *Oralidade*, no qual a busca de renovados sentidos para a realidade se dá através da percepção dos ritmos da fala e de várias outras expressões (MESCHONNICK, 2006, p. 47). Assim, as palavras passam a ganhar significação através de uma soma de linguagens (EDWADS; FORMAN; GANDINI, 1999), representando, então, um pássaro vivo, como nas palavras do próprio autor: “não é sem assim que as palavras têm canto e plumagem” (ROSA, 1984, p. 274).

Se as palavras escritas ali estabelecem uma relação íntima com a vocalidade, o próprio Rosa conta que o ato de ouvir narrações lhe marcou desde quando ele era apenas Joãozito:

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 corre por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma dos nossos homens. Assim não é de se estranhar que a gente comece desde muito jovem. Deus meu! No sertão o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser narrar estórias? A única diferença é que eu, em vez de contá-las, escrevia. (LORENZ, 1991, p. 69-70, grifo nosso)

Essas primeiras memórias auditivas relatadas pelo autor remontam a momentos acontecidos na pequena cidade de Cordisburgo, Minas Gerais, nas primeiras décadas do século XX, nas quais, conforme lemos, as crianças costumavam ter sua entrada no processo de linguagem incentivada pela audição de mitos. Para o próprio Guimarães Rosa, a “única diferença” entre o menino Joãozito que ele foi e as outras crianças era que ele ouvia as narrativas pronunciadas pelas vozes dos oradores e não as repetia depois – como pede a tradição oral –, mas as escrevia. Com a utilização desse *pequeno* diferencial, o autor acabou tornando-se desde muito cedo um “escritor de narradores” (BRANDÃO, 2006), o que significa dizer que ele operou pela cultura escrita uma apropriação inicial daquela cultura oral⁴¹. Essa mudança transforma o mito em algo “plenamente histórico”, no qual o

pensamento adquire autonomia e formula a narrativa segundo as convenções de uma estética afinada com uma hierarquia de valores,

⁴¹ Ao transformarem-se em registros escritos, as expressões orais são condicionadas ao código alfabético, o que acaba por as reduzir de forma notável, porém lhes garante maior durabilidade (cf. HAVELOCK, 1996, p. 71-9).

que corresponde a um sistema social e político instituído e vertical. Nessa nova situação, o mito continua existindo, mas sua existência está vinculada à representação literária. (SEVCENKO, 1998, p. XXIII)

Para efetuar essa ficcionalização, o processo de trabalho com a linguagem executado no texto rosiano não foi algo tão simples de ser feito, já que o escritor não quis simplesmente registrar pela escrita o conteúdo expresso pelas vozes que ouviu, como se fosse um antropólogo, mas sim utilizar aquelas vivências que guardou na memória como uma espécie de matéria-prima para sua criação literária, executando por meio de sua linguagem uma verdadeira performance. Assim, em sua escrita, o autor tentou manter-se fiel ao máximo à forma mítica, organizando um texto com palavras-mágicas, a saber, os vocábulos performativos por excelência, visto passarem a ser aquilo que enunciam (OTTONI, 1998, p. 67; AUSTIN, 1990) e, além disso, seus modos de mesclar a fala e a escrita também nos ajudam a refletir acerca de um dos mais importantes conflitos da História Cultural do Brasil, aquele estabelecido entre a cultura letrada – aqui representada pela escrita rosiana – e a iletrada – aqui simbolizada pela linguagem infantil.

Antes do choque de diferenciação exposto em sua linguagem, essas posições já estão colocadas na forma por meio das quais suas ficções são construídas, uma vez que frequentemente os narradores dos textos rosianos colocam-se no papel de orador de acontecimentos peculiares aos outros personagens da trama. Com tal forma textual, que o próprio autor denominou de *estórias*⁴², vemos florescer um gênero discursivo tão caro ao universo mítico, já que nele se abordam casos e relatos de veracidade muitas vezes não comprováveis, mas que acabam adquirindo importância capital na construção de certo imaginário.

Ainda que as memórias das vivências do menino Joãozinho possam ter contribuído para que Guimarães Rosa se tornasse um autor que escreveu como quem falava, demandando ser lido como se estivesse sendo escutado, o autor assim declarou em entrevista a Ascendino Leite, em 26 de maio de 1946

⁴² O termo *estória* é um neologismo proposto por João Ribeiro em 1919, como forma de retomar um termo muito utilizado nos manuscritos medievais de Portugal, constituindo, portanto, um arcaísmo que designava as narrativas populares, folclóricas e contos tradicionais, ou seja, todas as formas de narrar comumente contadas às crianças, tanto que o termo aparece muitas vezes na seleção de textos da Literatura infantil brasileira proposto por Arroyo (2011). Já em Aulete, *estória* é classificada como um brasileirismo, embora possa ter origem no termo inglês *story*. O termo *estória* nunca chegou a ser assumido pela norma culta da língua portuguesa falada no Brasil, visto se recomendar a utilização do termo *história* “tanto no sentido de ciência histórica, quanto no de narrativa de ficção, conto popular, e demais acepções” (FERREIRA, 2010).

Não gosto de falar de infância. É um tempo de coisas boas, mas sempre com pessoas grandes incomodando a gente, intervindo, comentando, perguntando, mandando, comandando, estragando os prazeres. Recordando o tempo de criança, vejo por lá um excesso de adultos, todos eles, mesmo os mais queridos, ao modo de soldados e policiais do invasor, em pátria ocupada. Fui rancoroso e revolucionário permanente, então. Já era míope e, nem mesmo eu, ninguém sabia disso. Gostava de estudar sozinho e de brincar de geografia. Mas, tempo bom, de verdade, só começou com a conquista de algum isolamento, com a segurança de poder fechar-se num quarto, trancar a porta. Deitar no chão e imaginar histórias, poemas, romances, **botando todo mundo conhecido como personagens, misturando as melhores coisas vistas e ouvidas**, numa combinação mais limpa e mais plausível, porque – como muita gente já falou – a vida não passa de histórias mal arranjadas, de espetáculo fora de foco. A arte e o céu serão, pois, assunto mais sério, e também são países de primeira necessidade [...] armar alçapões para apanhar sanhaços – tão formosos, tão azulados, macios e inúteis como pássaros de gaiola – e depois soltá-los: uma maravilha! (LIMA, 2003, p. 39-40, grifo nosso)

Nesse comentário, flagramos nosso autor justificando porque não gostava de discursar acerca de seus tempos de meninice, embora seja nessa entrevista que, em seguida, ele vai fornecer maiores recordações daqueles tempos, como veremos a seguir. No entanto, o fato é que aquela infância foi legitimamente narrada, em detalhes, pelo seu tio Vicente de Paulo Guimarães no livro *Joãozito: a infância de Guimarães Rosa* (GUIMARÃES, 2006)⁴³, em cujo prefácio da segunda edição, de 2006, comenta o médico e escritor Moacir Scliar:

Vicente Guimarães não foi o tio clássico, mais velho que o sobrinho. Como às vezes acontece em famílias grandes, a diferença de idade entre os dois era pequena, cerca de dois anos. Brincavam juntos, desenvolveram carreiras literárias paralelas, e foi isto que permitiu a Vicente falar do grande diplomata e escritor, membro da Academia Brasileira de Letras e candidato ao Nobel como Joãozito. (SCLIAR, 2006, p. 05)

Segundo nos relata essa biografia da meninice de Rosa, a ligação entre Vicente e João, especialmente nos primeiros anos de vida de ambos, era muito mais estreita do que se divulga. Nas palavras de Vicente:

Cordisburgo em nosso tempo, foi o **burgo onde nascemos e vivemos a primeira infância**. De lá mudei-me, acompanhando a família, com quatro anos de idade; ele da de seus pais saiu para a casa do avô padrinho Luis, aos oito anos e mais meses, alguns.

⁴³ Esse livro é o único escrito por Vicente Guimarães destinado ao público adulto.

Menino diferente foi: sossegado, caladão, calmo, observador, singelo. Lia muito, estudava... Brincar, raramente, depois que descobriu a leitura. Separá-lo de um livro era difícil até para as refeições. (GUIMARÃES, 2006, p. 29-30, grifo nosso)

Nesse excerto, é interessante destacar que ambos os escritores parentes tiveram seus primeiros contatos com a linguagem juntos, naquele “só quase lugar, mas tão de repente bonito” (ROSA, 1999, p. 481), chamado Cordisburgo, onde viveram a primeira infância. Depois ambos acabaram mudando-se para Belo Horizonte – primeiro Vicente, depois João –, onde continuaram dividindo as vivências da infância até que Joãozinho ingressou como interno no ginásio do Colégio Santo Antonio em São João del-Rei, onde pôde estudar com os frades franciscanos por um tempo, até ser transferido para o Colégio Arnaldo, em Belo Horizonte, onde aprendeu alemão com os padres. Nas palavras de Vicente: “Eu e Joãozinho éramos tio e sobrinho, mas a vida mais nos ligou, em especial fraternura, compartilhantes que fomos do mesmo quarto, de brinquedos, peraltices e de geral vivência” (GUIMARÃES, 2006, p. 49).

Ainda segundo Vicente Guimarães, Rosa foi um menino calmo e míope que, depois que aprendeu a ler – “com sete anos incompletos” (GUIMARÃES, 2006, p. 33) – era difícil tirá-lo de frente dos livros, como vimos, e atraí-lo para *reinações*, a menos que essas proporcionassem alguma guloseima (GUIMARÃES, 2006, p. 51). Ainda assim, Vicente alerta que ele foi, sem dúvida, desde muito cedo, um grande idealizador de brinquedos:

Antes do livro e mesmo após a descoberta deste, para descansar da leitura. E desde bem pequenininho ainda, seus brinquedos eram ora fazer tijolinhos com barro em formas de caixa de fósforo e construir casinhas para as bonecas de suas irmãs; ora escolher sabugos de espigas de milho, que sua imaginação transformava em bois de carro; ora lidar com insetos, que observava atento e com eles se divertia. Dentre esses, a formiga o entretinha horas extáticas, mais do que outro qualquer. (GUIMARÃES, 2006, p. 30)

Tal associação de Rosa a um inventor torna-se patentemente perceptível em sua produção literária, conforme apontou Antonio Candido, para quem o autor escreve a partir da “absoluta confiança na liberdade de inventar” (CANDIDO, 1983, p. 294), o mesmo acontecendo também com a criança nas suas primeiras experiências com o mundo e com a palavra falada (cf., entre outros, DEL RÉ, 2003; RODRIGUES, 2009, p. 62-72). Nesse sentido, o próprio autor explicou, em outro momento daquela entrevista a Ascendino Leite, supracitada, um pouco mais as recordações de seu tempo de meninice,

associando diretamente aquele momento à florescência em alto grau de busca de maior inventividade:

Outras maravilhas da infância por Guimarães Rosa evocadas com ternura: puxar sabugos de espigas de milho, feito boizinhos de carro, brinquedo saudoso; atrelar um sabugo branco com outro vermelho, e mais uma junta de bois pretos – sabugos enegrecidos ao fogo...

– **Pena era não dispor de tintas para desensabugar um boi verde**⁴⁴
– **deplora Guimarães Rosa – outro de uma cor inventada na cabeça, que ninguém conheceu com os olhos e eu mesmo já me esqueci como era.** Prender formiguinhas em ilhas, que eram pedras postas num tanque raso, e unidas por pauzinhos, pontes para as formiguinhas passar. Aproveitar um fiozinho d'água, que vinha do posto das lavadeiras, e mudar-lhes duas vezes por dia o curso, fazendo-o de Danúbio ou de São Francisco, ou de Sapakral-lar (velho nome inventado), com todas as curvas dos ditos, com as cidades marginais marcadas por grupos de pedrinhas, tudo isso sob o voo matinal das maritacas de Nhô Augusto Matraca, no quintal. **Um dia hei de escrever um pequeno tratado de brinquedos para meninos quietos. Havendo imaginação, é uma boa escola.** (LIMA (org.), 1997, p. 43, grifos nossos)

Ainda que, na visão de Vicente, Joãozito não fosse tão afeito a travessuras, quando o ouvimos falar de sua própria infância, nota-se um discurso típico de quem foi uma criança míope – talvez por isso tão concentrada em coisas diminutas a seu redor e especialmente em tudo o que lhe chegava aos ouvidos –, mas sobretudo atenta desde cedo à possibilidade de, ludicamente, (re)inventar o mundo. A partir dessa descrição das brincadeiras de Guimarães Rosa, lembramos que quem abordou igualmente o tema *brincar e brinquedo*, relacionando-os a uma perspectiva histórica foi Walter Benjamin, em vários textos acerca de jogos, brincadeiras, bonecos etc.⁴⁵, tal como o teórico escreveu em 1928:

Hoje talvez se possa esperar uma superação efetiva daquele equívoco básico que acreditava ser a brincadeira da criança determinada pelo conteúdo imaginário do brinquedo, quando, na verdade, dá-se o contrário. A criança quer puxar alguma coisa e torna-se cavalo, quer brincar com areia e torna-se padeiro, quer esconder-se e torna-se bandido ou guarda. Conhecemos muito bem alguns instrumentos de brincar arcaicos, que desprezam toda máscara imaginária

⁴⁴ Nesse depoimento das reminiscências de infância de Guimarães Rosa, cabe-nos sublinhar a citação especial da cor verde, associada a outra cor inventada, que ele mesmo se esqueceu como era, já que o verde também aparecerá em seus *Cadernos* manuscritos, como veremos no terceiro capítulo da tese.

⁴⁵ Ainda que de forma fragmentada, a relação entre a criança e a História parece ter sido uma das bases do pensamento de Walter Benjamin, uma vez que encontramos muitas produções nas quais ele se dedica a essa reflexão. Isso pode ser especialmente percebido em novas traduções de sua obra (BENJAMIN, 2013). Entretanto, neste momento específico de nossa reflexão, nos referimos apenas aos artigos de outra parte da produção do autor (BENJAMIN, 2002).

(possivelmente vinculados na época a rituais): bola, arco, roda de penas, pipa – autênticos brinquedos, [...] pois quanto mais atraentes, no sentido corrente, são os brinquedos, mais se distanciam dos instrumentos de brincar; **quanto mais ilimitadamente a imitação se manifesta neles, tanto mais se desviam da brincadeira viva.** (BENJAMIN, 2002, p. 93, grifo nosso)

Pensando no desejo expresso por Rosa, porém nunca realizado, de escrever um tratado de brinquedos para meninos quietos, como ele mesmo foi, cabe aqui lembrar que, mais de trinta anos depois da sua morte, a educadora e poetisa Selma Maria Kuasne partiu dessa ideia para visitar as crianças que vivem na pequena cidade natal dos autores Vicente Guimarães e João Guimarães Rosa, observando que elas continuam se divertindo com brinquedos construídos por elas mesmas usando espigas de milho, como fazia Joãozito. Dessa experiência Kuasne registrou algumas fotos, encontrando inspiração para um livro de poemas (KUASNE, 2009):

Figura 2.5 – Brinquedos feitos com sabugo de milho pelas crianças de Cordisburgo.
Fonte – (KUASNE, 2009, p. 57-62)

Para Kuasne, a criança quieta é aquela que não tem medo da falta de barulhos ou da não representação direta, já que assim pode se aproximar mais daquilo que Benjamin chamou de “brincadeira viva”, na citação acima, e mergulhar na imaginação⁴⁶, sendo talvez através de brinquedos produzidos com objetos sem importância que a brincadeira

⁴⁶Acerca da necessidade ou não de uma forma para os brinquedos, escreveu E. H. Gombrich: “A criança recusará uma boneca perfeitamente naturalista em favor de alguma ‘bruxa’ monstruosamente abstrata que seja mais fofinha. É possível até mesmo que prescindia do elemento forma e tome o travesseiro ou edredom por sua ‘chupeta’ predileta – um substituto ao qual quer entregar o seu amor” (GOMBRICH, 1999, p. 04).

possa fazer história (BENJAMIN, 2002, p. 138). Como escreveu Sonia Kramer, “Walter Benjamin já nos alertava para o fato de que o homem faz história, de que existe a possibilidade de fazer história, porque temos a infância” (KRAMER, 2006, p. 08), de um lado, e seu estado de contínua formulação de novos sentidos para o mundo, de outro.

As considerações iniciadas por Walter Benjamin ainda parecem ser o momento mais interessante das reflexões sobre História e Infância da segunda metade do século XX, afinal tais cogitações acolhem todo o universo dos pequenos, suas vivências, brincadeiras, noções de linguagem e narrativa, reunindo, enfim, tudo o que vai possibilitar que a criança construa a noção temporal. Mesmo depois de Benjamin, os melhores trabalhos dedicados ao tema foram escritos por autores que resgataram sua perspectiva e propuseram novas leituras da fonte original benjaminiana, como Giorgio Agamben:

É a infância, a experiência transcendental da diferença entre língua e fala, a abrir pela primeira vez à história o seu espaço. **Por isso, Babel , ou seja, a saída da pura língua edêmica e o ingresso no balbuciar da infância (quando, dizem-nos os linguistas, a criança forma os fonemas de todas as línguas do mundo), é a origem transcendental da história.** Experenciar significa, necessariamente, neste sentido, reentrar na infância como pátria transcendental da história. **O mistério que a infância institui para o homem pode de fato ser solucionado somente na história, assim como a experiência, enquanto infância, e pátria do homem, é algo de onde ele desde sempre se encontra no ato de cair na linguagem e na palavra. Por isso a história não pode ser o progresso contínuo da humanidade falante ao longo do tempo linear, mas é, na sua essência, intervalo, descontinuidade, epoché.** Aquilo que tem na infância a sua pátria originária, rumo à infância e através da infância, deve manter-se em viagem. (AGAMBEN, 2008, p. 64-5, grifos nossos).

Ora, se o “mistério que a infância institui para o homem pode de fato ser solucionado somente na história” e isso “não pode ser o progresso contínuo da humanidade falante ao longo do tempo linear”, notamos que, muito pelo contrário, tal aspecto poderia estar guardado nos primeiros balbuciares descontínuos dos bebês que falam todas as línguas do mundo e só encontrariam sentido na criação contínua de novas palavras e linguagem, remetendo-nos à declaração de Guimarães Rosa a Mary L. Daniel: “Eu quero tudo: o mineiro, o brasileiro, o português, o latim – talvez até o

esquimó e o tártaro. Queria a língua que se falava antes de Babel” (DANIEL, 1968, p. 26).⁴⁷

Sobre o balbuciar infantil ainda falaremos neste capítulo, por ora voltemos nossa atenção para a relação entre o tio Vicente e Joãozinho, lembrando que ambos foram infantes aprendizes de escritores. Segundo nos relata a filha de João Rosa⁴⁸, Vilma Guimarães Rosa, a relação entre seu tio e seu pai era muito estreita, eles “conversavam na mesma linguagem, enxergando e proclamando as belezas da vida” (ROSA, 1999, p. 39). Assim como o menino Joãozinho se transformou no autor literário que escrevia histórias, também Vicente, ao ficar adulto, enveredou-se pela escritura inspirada naquela mesma experiência pueril. Consideradas as semelhanças entre a produção de ambos os escritores, cabe aqui destacar que há, da mesma maneira, pelo menos uma diferença fundamental entre as histórias escritas pelo tio Vicente e as de autoria de seu sobrinho João: Vicente dedicou-se a escrever histórias em livros para crianças. Tal escolha garantiu seu sucesso e notoriedade nesse meio editorial, na época em que ainda estava escrevendo, tanto que em 1967 se chegou a instaurar no Rio de Janeiro o dia 23 de maio – data de seu nascimento – como o Dia do Livro Infantil⁴⁹. Sobre sua atuação, conforme destaca o *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*, é sabido que ele foi autor de

produção ininterrupta, divulgada na imprensa especializada ou em livros, durante os quarenta e quatro anos em que manteve suas atividades de escritor e de intelectual, empenhado na área de educação. [...] e homenagem ao seu fecundo trabalho de incentivo ao ensino, à educação cultural da criança e à produção de uma literatura destinada a ela, o seu nome foi dado a inúmeras bibliotecas infantis, clubes de leituras escolares e grêmios estudantis em vários estados do Brasil. [...] **Era sobrinho de Guimarães Rosa, que o chamava o “Andersen brasileiro”.** [...] A leitura de qualquer um de seus livros infantis deixa evidente o espírito de educador que sempre norteou Vicente Guimarães. Toda a sua atuação profissional ou pessoal, bem como sua produção literária revelam que a orientação dos seres em formação foi sempre ideia direta de sua vida. [...] Enfim, a literatura infantil de Vicente Guimarães é das que cumpriram sua tarefa:

⁴⁷ Segundo George Steiner, “não há civilização que não tenha sua versão de Babel, sua mitologia da dispersão das línguas.(...) esse corpus de mitos, originando-se de uma perplexidade antiga e obstinada, transforma-se gradualmente em especulação hermética e filosófica. A história de tais especulações, dos esforços de filósofos, lógicos e iluminati para explicar a confusão das línguas é em si mesma um capítulo obrigatório nos anais da imaginação.” ‘Depois de Babel: questões de linguagem e tradução’, p. 84-5).

⁴⁸ O nome João Rosa era como os conterrâneos da época de meninice de Guimarães Rosa chamavam o autor em 1989 quando o antropólogo Carlos Rodrigues Brandão visitou Cordisburgo em busca de vestígios daquela época (BRANDÃO, 2006, p. 31).

⁴⁹ Desde 2002 foi implantado o dia 18 de abril (data de nascimento de Monteiro Lobato) como sendo o Dia Nacional do Livro Infantil.

encantou milhares de crianças em todo o Brasil e hoje pertence aos estudiosos da literatura infantil brasileira, a ser compreendida em suas origens, valores e evolução. (COELHO, 1995, p. 119-22, grifo nosso).

Ao associar seu tio Vicente a Andersen, Guimarães Rosa estaria reafirmando os valores perceptivelmente expressos em sua literatura que, tal qual os divulgados pelo dinamarquês Hans Christian Andersen, estava “sintonizado com os ideais românticos de exaltação da sensibilidade, da fé cristã, dos valores populares, dos ideais da fraternidade e da generosidade humana” (COELHO, 2008, p. 30). Ainda acerca da trajetória de Vicente Guimarães, Leonardo Arroyo aponta:

A literatura infantil de Vicente Guimarães, já citado⁵⁰, implica uma valorização da experiência com que poucos autores podem contar hoje no Brasil. Com efeito, sua obra de ficção nasceu no processo oral, pois começou contando histórias para crianças em um programa organizado em Belo Horizonte, com o pseudônimo de Vovô Felício. Em face do êxito como contador de histórias, escreveu vários livros, que são realmente bons, porque marcados por aquele processo oral, objetivo, direto, concreto. Alguns de seus livros alcançaram várias edições, entre os quais *Histórias divertidas (sic)*, *Os três irmãos*, *Festa de Natal* e *A princesinha do castelo vermelho*. Sua atividade é importante na literatura infantil brasileira também pela iniciativa da fundação de algumas revistas para a infância, como *Era uma vez...* e *Sesinho*, além de ter sido o fundador, em Belo Horizonte, da *Biblioteca Infantil Caio Martins*. (ARROYO, 2011, p. 329)

Assim, uma análise historiográfica dessa atuação de Vicente na direção da Revista *Sezinho* (1947/1960) foi apresentada pela historiadora Olga Brites, em cuja interpretação a autora alerta especialmente sobre como a tendência disciplinadora e moralizante assumida pela literatura de Vicente bem serviu para modelar um perfil ideal a ser assumido pelos filhos de trabalhadores do *Sesi*, formando, assim, os trabalhadores da Pátria que deveriam ser educados desde a infância para, em detrimento do trabalho rural, atuar na indústria (BRITES, 2004, p. 23-48).

Ainda comparando a literatura de Vicente à de Rosa, se na já citada declaração de Rosa a Günter Lorenz é expressa a influência sofrida pela audição das “narrativas multicoloridas dos velhos” (LORENZ, 1991, p. 69) na infância, no que tange à concepção das suas *estórias* para adultos, Vicente, já crescido, teria optado por ser ele próprio o narrador de histórias para crianças – primeiro oralmente, depois também

⁵⁰ Antes dessa citação, Vicente Guimarães já havia aparecido no livro de Leonardo Arroyo no seguinte excerto: “A tendência da moderna literatura infantil é o fato concreto, ou, como se expressava L. Verniers, a necessidade de se colocar a criança, na medida do possível, em face das coisas concretas ou da representação das coisas. Observe-se, entre nós, a constatação do fato na obra de Monteiro Lobato, Vicente Guimarães e Francisco Marins, entre outros” (ARROYO, 2011, p. 20).

escrevendo para os infantes. A marca da audição de narrativas parece delimitar a produção de ambos os escritores, que estabeleceram uma relação mais íntima com as palavras. Acerca de tal relação, cabe-nos aqui destacar alguns aspectos. Durante o ano de 1957, o escritor e jornalista Antonio Olinto propôs uma enquete em sua coluna *Porta de Livraria*, no jornal *O Globo*, perguntando quais seriam as dez palavras mais bonitas da língua portuguesa, para a qual João Guimarães Rosa guardou 154 respostas dadas por letrados à enquete, mostrando seu inquestionável interesse pela palavra escrita. Seleccionamos aqui as respostas dadas por Vicente Guimarães e pelo próprio Guimarães Rosa, destacando-se primeiramente a a seleção de palavras do tio Vicente:⁵¹

Figura 2.6 – Recorte guardado por Guimarães Rosa da resposta de Vicente Guimarães à enquete “As dez palavras mais bonitas da nossa língua”, proposta por Antonio Olinto em *O Globo* de 10 de setembro de 1957: “10.IX.57. Dez palavras bonitas. Presta seu depoimento, hoje, neste inquérito, o conhecido autor de histórias infantis, Vicente Guimarães, que usa o pseudônimo de Vovô Felício. Acaba ele de publicar um volume de versos, também, para crianças. A escolha de Vicente Guimarães é a seguinte: 1- Libélula; 2- Aleluia; 3- Roseiral; 4- Deslumbramento; 5- Infância; 6- Ensolarada; 7- Crepúsculo; 8- Ternura; 9- Pastoral; 10- Saudade.”

Fonte – (OLINTO; GUIMARÃES, 1957, IEB JGR-RT-02,109).

⁵¹ Na presente tese, todo o material de periódico consultado em arquivos serão referenciados no corpo do texto seguindo o modelo: autor, data, sigla do arquivo, código do documento, sendo que as indicações completas dos documentos serão referenciadas ao final da tese.

Observa-se, na lista de dez palavras elencada por Vicente Guimarães, a presença marcante de nomes presentes no vocabulário católico, tais como aleluia – que consiste em um canto de alegria – e pastoral – que tanto se refere a pastor espiritual como ao trabalhador do campo. Em destaque, no centro da lista, temos a palavra infância, que pode ser considerada como o próprio eixo da vida e da obra literária do autor.

Já a resposta de João Guimarães Rosa foi a seguinte:

Figura 2.7 – Resposta de Guimarães Rosa à enquete de Antonio Olinto: “As dez palavras mais bonitas da nossa língua”, proposta por Antonio Olinto em *O Globo* de 11 de abril de 1957: “Quem comparece hoje à nossa enquete é Guimarães Rosa, o autor de ‘Grande Sertão: Veredas’. Homem intimamente ligado às palavras, gosta de valorizá-las e de tecer comentários sobre elas. Em conversa mantida conosco, a lista que indicou, se publicada, ultrapassaria de muito o limite de dez que demos ao inquérito. O que João Guimarães possui é, na verdade, um ‘harem de palavras’. Chegamos até ao ponto de sugerir que, no caso de algum escritor escolher menos de dez, que ceda sua ‘vaga de palavra’ ao autor de ‘Sagarana’. As palavras selecionadas por Guimarães Rosa foram as seguintes: 1- Alegria; 2- Alma; 3- Primavera; 4- Querência; 5- Floresta; 6- Sota-vento; 7- Dar; 8- Rutilar; 9- Saudade; 10-Vagalume.”

Fonte – (OLINTO; ROSA, 1957, IEB JGR-RT-02,004).

Aqui temos expressa, por Antonio Olinto em 1957, a paixão nada platônica de Guimarães Rosa pelas palavras, o que anos depois, em 1965, foi reafirmado pelo autor em entrevista a Güinter Lorenz: “A língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente, mas a quem até hoje foi negada a bênção eclesiástica e

científica. Entretanto, como sertanejo, a falta de tais formalidades não me preocupa. Minha amante é mais importante para mim” (LORENZ, 1983, p. 83).

Na lista de Rosa, temos três referências à infância: a primeira palavra é alegria e pode ser relacionada à criança; a quarta é querência, que significa “lugar ou paradeiro onde o gado habitualmente pasta ou onde foi criado, ou local de nascimento ou residência de uma pessoa; pago, fogão” (FERREIRA, 2010), além de ser também uma música, tal como sugere o manuscrito com uma partitura assim denominada, elencada por Carvalho (1996, p. 196), e a última palavra pode ser uma referência direta a sua infância, pois nos conta Vicente Guimarães que Joãozito gostava de observar pirilampos, que “só chamávamos de vagalumes” (GUIMARÃES, 2006, p. 44).

Para uma melhor comparação entre as obras dos dois Guimarães, vejamos as maneiras pela qual se operou a adaptação feita por Vicente Guimarães do conto *O Burrinho Pedrês*, de Sagarana.

2.2.1 A Última aventura do Sete-de-Ouros

“Há vozes.
Não é a memória.
É o olvido que cresce em nós e canta.”
(Guillermo Boido – *Infância*)

Se no mundo das histórias de João Guimarães Rosa o ambiente narrado é o rústico norte das Minas Gerais e a infância aparece mais imbricada em seu processo de construção de linguagem que na presença de muitas personagens crianças, nas histórias escritas por Vicente tudo muda. Em seus livros é apresentado todo um cenário que constitui uma representação clássica do imaginário das crianças, sendo que suas referências literárias mais diretas estão em grandes personagens de clássicos da literatura infantil, como *Pinóquio*, de Collodi (1883), ou *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll (1865).

Quando Vicente Guimarães cria seu personagem/pseudônimo Vovô Felício – que mora em uma Chácara (ao modo do *Sítio do Pica-pau Amarelo*, de Monteiro Lobato) em cuja varanda realiza sarais todas as noites para seus netos e outras crianças, animais, bichos fantásticos e até o boneco de bolas de plástico João Bolinha que (ao

modo da boneca Emília, também de Monteiro Lobato)⁵² fala e interage o tempo todo com as pessoas –, ele acaba referindo-se diretamente aos modos representativos da cultura Oral, não negando a inspiração que recebeu. Outra referência a esse universo aparece sempre que a personagem Vovô Felício nos relata que se deliciava, todas as noites, ao observar “nos olhos dos pequenos ouvintes o interesse e o deslumbramento que lhes provocam as histórias contadas pelo pacífico vovô” (GUIMARÃES, [196-?], p. 15). Dessa forma, com a criação do Vovô Felício, estamos defronte de uma figura bastante tradicional, estabelecida como orador principal, já que é o avô – o ‘mais velho’ – quem conta lendas, causos, narrativas folclóricas etc. (cf. BRITES, 2004, p. 25).

Como vemos, aqueles dois meninos de sobrenome Guimarães, nascidos no interior das Minas Gerais, que ouviram muitas narrativas orais na infância, quando adultos, ficaram tão marcados por aquela experiência que acabaram se tornando escritores. Segundo a sobrinha de Vicente e filha de Joãzito, Vilma Guimarães Rosa, ambos

Firmaram-se contando histórias. Traçaram no imaginário mapa a sua vertical das Tordesilhas: de um lado, o campo literário de Joãozito; do outro, o do tio Vicente, tornado Vovô Felício para o entendimento das crianças, difícil-fácil. [...] Tordesilhas, linha imaginária. De ambos os lados, mistério e encantamento. Atravessou-a Vovô Felício para trazer o burrinho pedrês, traduzindo-lhe a saga, na linguagem que as crianças entendem. O difícil-fácil que elas sentem. (ROSA, 2009, p. 39-40)

Os dois escritores, amantes de vocábulos e de sobrenome Guimarães, tio Vicente e sobrinho Joãozito, costumavam conversar sobre as palavras e, certa vez, Vicente tentou explicar a Joãozito que, para escrever para crianças, o ideal seria esquecer-se de qualquer palavra difícil, a fim de garantir a simplicidade e a compreensão da leitura dos pequenos (cf. GUIMARÃES, 2006, p. 14). Em depoimento publicado no livro que escreveu acerca das memórias da infância de Guimarães Rosa, mas sem data definida, o “muito tio e grande amigo” (GUIMARÃES, 2006, p. 17) Vicente Guimarães relembra o sobrinho Joãozito do seguinte diálogo que haviam mantido entre ambos:

Apresentei a você uma carta, na qual uma criança dava o prezado valor à minha literatura. Esta começava assim: *Vovô Felício, acabei de ler o seu livro Rui*⁵³. *Que livro bacana! A professora me mandou ler outras biografias, mas eram muito chatas. Eu começava e não acabava. Se fossem como a do Rui, eu teria lido todas...*

⁵² A relação entre Monteiro Lobato e Vicente Guimarães é comentada e discutida em vários estudos, aos quais remetemos nosso leitor (COELHO, 1995, p. 1119; BRITES, 2004, p. 27, entre outros).

⁵³ A criança refere-se na carta ao livro acerca da biografia de Rui Barbosa (GUIMARÃES, [1973?]).

Você, terminada a leitura, me falou, entusiasmado: Isso vale mais que esses artigos todos que publicaram a respeito do meu livro. Que espontaneidade! Que sinceridade a desse menino! **Eu gostaria tanto que as crianças lessem os meus livros... mas é impossível isso. Você não quereria escrever um conto meu na linguagem do Vovô Felício, para seus netinhos?**

Aceitei a tarefa e, ali mesmo, no instante da lembrança, escolhemos *O Burrinho Pedrês*, que na versão infantil, teria o título por você sugerido, de *Última aventura do Sete-de-Ouros*.

Infelizmente, tristeza nossa, você só pôde ler e aprovar os originais, dando-me, na ocasião, sem que eu solicitasse, escrita autorização para publicá-lo. Reconhecimento este do valor prestável e necessário da linguagem simples do Vovô Felício. Quando o livro saiu você já tinha desvivido.” (GUIMARÃES, 2006, p. 14-5, grifo nosso)⁵⁴

Como vemos, o interesse inicial de Rosa em ter o seu texto literário adaptado a uma linguagem acessível à criança estava mesmo circunscrito em obter mais uma resposta de um Outro que, talvez, pudesse dar novos contornos ao seu texto, completando o criativo processo de subjetivação da sua escritura. E Rosa sabia que seu tio estava plenamente adaptado à forma de escrever aos infantes, já que, semelhantemente ao que acontecia com Monteiro Lobato, também para Vicente Guimarães estabelecer diálogo com seus pequenos leitores era experiência bastante rica (RAFFAINI, 2008), tanto que chegou a tão alto grau de cumplicidade com tal público que despertou certa inveja em seu sobrinho João Guimarães Rosa. Além disso, supomos, um interesse maior pelo universo tão livre da criança pode ter sido despertado, de alguma forma, em João. Assim, na década de 1960, foi editada a adaptação do conto de *Sagarana* à linguagem compreensível às crianças:

⁵⁴ As datas exatas das publicações de muitos livros escritos por Vicente Guimarães – especialmente os infantis – não constam nas edições originais e nem mesmo em levantamentos sobre a literatura infantil brasileira, como o trabalho de Coelho (1995, p. 1119), no qual se indica que o livro *Última aventura do Sete-de-Ouros* teria sido publicado em 1963. Porém, nesse relato de Vicente Guimarães, ficamos sabendo que o livro só saiu depois da morte de Guimarães Rosa, em 1967, por isso a data correta da publicação teria sido entre 1960 (data da carta escrita por Guimarães Rosa autorizando que Vicente Guimarães publicasse a adaptação do conto de *Sagarana*) e 1967.

Figura 2.8 – Ilustração de **Rodolfo Marques de Sousa**, para a capa do livro *Última aventura do Sete-de-ouros*, de Vicente Guimarães.

Fonte – (GUIMARÃES, [196-?], capa).

Acerca da adaptação do conto, é relevante destacar que a carta de autorização de Guimarães Rosa para a adaptação é anexada à primeira página do livro, como se vê a seguir:

Figura 2.9 – Carta de Guimarães Rosa, autorizando seu tio Vicente Guimarães a escrever e publicar a adaptação de seu conto *O Burrinho Pedrês* para a linguagem infantil: “Autorizo o Sr. Vicente Guimarães a contar às crianças, escrevendo em linguagem sua, apropriada à infância, a estória do meu conto ‘O Burrinho Pedrês’, do livro ‘Sagarana’, e a publicar a estória sob o título ‘A Última Aventura do Sete-de-Ouros’./ Em favor do referido senhor Vicente de Paulo Guimarães abro mão de qualquer direito autoral que me possa caber, exigindo apenas que nas edições do referido livro ‘A Última Aventura do Sete-de-Ouros’ conste sempre referência ao meu conto ‘O Burrinho Pedrês’, citando o livro ‘Sagarana’ ao qual o mesmo pertence./ Rio de Janeiro, 6 de outubro de 1960./ João Guimarães Rosa”

Fonte – (GUIMARÃES, [196-?], p. 7).

E como foi, então, que Vicente Guimarães atravessou a tal “linha imaginária das Tordesilhas”, que dividiria suas narrativas contadas às crianças daquelas escritas pelo sobrinho Joãozinho? Em *A Última Aventura do Sete-de-Ouros*, é o boneco João Bolinha – que também era considerado como um neto pelo Vovô Felício – quem pega um exemplar do livro *Sagarana* na biblioteca da Chácara e reclama para o Vovô nesse interessante diálogo:

- Aqui está – disse o boneco, depositando na mesa a carga que trazia – o motivo porque não gosto de frequentar sua biblioteca, Vovô Felício. Hoje, quis ler um livro. Peguei todos êstes, tentei compreendê-los, mas achei cada um mais difícil e complicado.
- Você tem razão, meu netinho. Êsses livros não foram escritos para crianças, apesar de muitos dêles conterem estórias simples e bonitas. Apenas a linguagem, o estilo não estão ao alcance dos leitores pequeninos. Você, porém, estou certo, gostará de muitas estórias neles publicadas.
- Mas como, se não entendo quase nada do que está escrito?!

– Muito facilmente. Eu poderei contar algumas, com palavras que você possa compreender. (GUIMARÃES, [196-?], p. 17)⁵⁵

Figura 2.10 – Ilustração de **Rodolfo Marques de Sousa**, para o livro *Última aventura do Sete-de-ouros*, de Vicente Guimarães. O boneco João Bolinha mostra ao Vovô Felício o livro *Sagarana*, de Guimarães Rosa, achado na biblioteca do avô e ainda pergunta se ele irá contar a estória daquele “livro que tem caveira de boi na capa”.

Fonte – (GUIMARÃES, [196-?], p. 19).

Assim, foi atendendo ao pedido do sobrinho Guimarães Rosa que Vicente fez Vovô Felício narrar um conto de *Sagarana* a seus netinhos. Não sabemos se algum pequeno leitor desse volume chegou a procurar Vicente Guimarães para opinar, espontaneamente, acerca da adaptação – algo que Rosa gostaria muito –, mas, para deleite do sobrinho, ao menos os netinhos do Vovô Felício interpelaram-no muitas vezes, fazendo várias perguntas e comentários.

Cabe destacar aqui que a reclamação da personagem João Bolinha assemelha-se muito ao conteúdo da legenda da xilogravura de Sebastian Brant, aqui apresentada na figura 2.3, com uma significativa diferença: se Sebastian Brant fala de um desatinado que assume não pertencer ao ambiente letrado e então se une aos outros insensatos na nau, na chácara de Vovô Felício o boneco João Bolinha reclama e o Vovô alimenta sua dependência cultural, oferecendo-se para ler e explicar os grossos livros da biblioteca. Esse tipo de conflito é frequentemente vivido pelos que se expressam na cultura sem

⁵⁵ Na ilustração, Rodolfo desenhou a capa da segunda edição de *Sagarana*, com a referida caveira de boi, aspecto do livro que chamou a atenção e foi comentado por João Bolinha.

letramento – grupo que inclui as crianças “aletradas”. É então, a partir do próprio nó tecido pelo conflito das referidas culturas, que o vovô Felício começa a contar a estória do burrinho às crianças, experimentando ultrapassar, assim, a linha da linguagem que separa o que é adulto do que é infantil. O orador prepara os pequeninos para adentrarem no cenário estranho da vida dos vaqueiros e das vivências do burrinho, mas sempre que julga possível retoma alguns fragmentos selecionados do texto original de João Guimarães Rosa, o que acontece muitas vezes – especialmente quando se narram os diálogos –, em citações indicadas por trechos escritos em negrito. Destacamos desses um fragmento no qual o Vovô assume aos netos que vai passar a voz aos personagens da narrativa. Ele segue narrando até que interrompe para comentar: “Um dia, porém... Deixemos o próprio Raimundão contar o fato ao Major. Prefiro ler êste trecho, que é simples. Assim, vocês o saborearão melhor” (GUIMARÃES, [196-?], p. 44-5), inserindo em seguida um grande diálogo em negrito, exatamente como está no texto original de Guimarães Rosa (cf. ROSA, 1984, p. 70).

Esse recurso de recheiar a narrativa com amostras do texto original permite que o orador melhor prepare os pequeninos para adentrarem no cenário estranho da vida dos vaqueiros e das vivências do burrinho. Se a tentativa de Vicente, nesse livrinho, foi bem sucedida, isso se deve ao fato de que, mesmo sendo o Vovô Felício o narrador da estória, ele está sempre brindando seus ouvintes com aperitivos da linguagem mágica de João Guimarães Rosa. Dessa forma, pelo menos uma vez – e contando com a intermediação de quem melhor entendia do assunto – Guimarães Rosa falou às crianças.

2.3. Relação de Guimarães Rosa com as infâncias

Como parece ficar claro, a presença constante de Vicente Guimarães durante toda a vida de Guimarães Rosa – ainda que em diversos graus de proximidade – pode ser entendida como uma aproximação frequente do mundo infantil, já que o tio seria uma espécie de personificação das recordações da meninice de Joãozinho e também um caminho a unir a reflexão acerca da linguagem da criança e a vida de trabalho do escritor adulto.

Se na infância Guimarães Rosa foi o Joãozinho, como vimos, na maturidade ele ganhou novo apelido, também carinhoso, dentre as pessoas mais íntimas: passou a ser Joãozinho. A alcunha, em diminutivo, preserva alto grau de ternura, remetendo ao

universo da criança, ainda que ele mesmo estivesse às portas da maturidade. Essa observação – ainda que indiretamente – abre diversas possibilidades para se pensar os possíveis significados da infância no universo de Guimarães Rosa: seria a infância um recorte cronológico? O estabelecimento de determinada relação específica com a linguagem? Determinada maneira de sentir e pensar? Para problematizar tais questões, pensemos em algumas relações que o autor estabeleceu com crianças durante a vida adulta.

Aos 22 anos, João Guimarães Rosa casou-se com Lígia Guimarães Rosa e em seguida foi pai de duas filhas – Vilma e Agnes Guimarães Rosa. A relação que estabeleceu com elas, de pai carinhoso e divertido, aparece descrita no livro escrito por sua filha mais velha, no qual se conta que Rosa

Era um pai colorido. Costumava me perguntar se o considerava um bom pai, e parecia muito preocupado com minha opinião. Respondia-me que não o considerava um pai burguês, convencional, apegado a sistemas e esquemas. Mas sim o pai especial dos grandes momentos, que sempre me apoiou, sempre esteve junto de mim, mesmo quando separados pelas distâncias. (ROSA, 1999, p. 137)

Vilma também explica que, anexados àquele livro, ela estava publicando alguns documentos pessoais de Guimarães Rosa – como cartas, bilhetes, fotos etc. – que ficaram sob os cuidados dela após a morte do autor, sendo que o restante seria enviado para ficar sob a guarda da *Fundação Casa de Rui Barbosa* (FCRB), no Rio de Janeiro. Dessa forma, *Relembraimentos* é um importante manancial para os pesquisadores de Rosa encontrar as mais diversas fontes documentais acerca do autor⁵⁶.

Anos depois, Rosa também viveu a experiência de ser avô de quatro netos que, como ele em seus últimos anos de vida, também viviam no Rio de Janeiro: o casal Laura Beatriz e João Emílio, filhos de Vilma, e as garotas Maria de Lourdes (Busi) e Maria Cristina (Kiki), filhas de Agnes. A autora de *Relembraimentos* também nos conta que o que Rosa gostava, mesmo, era de ser chamado por esses jovens descendentes de “vovô bacaninha” (ROSA, 1999, p. 18). Uma narrativa interessante acerca da relação estabelecida entre o “vovô bacaninha” e dois de seus netos foi escrita pela mãe do casal assim:

Uma das vezes em que o vi [Guimarães Rosa] radiante foi quando pediu à minha filha Laurinha para ler um trecho de *Sagarana* em voz

⁵⁶ Uma análise crítica de tais livros (ROSA, 1999; MARTINS, 2001) encontra-se no trabalho de Galvão (2008a).

alta. Quando terminou a leitura, ela perguntou, com sua inocência infantil: – Vovô, por que você escreve tão complicado, se pode dizer tudo isso de um jeito mais simples? Ele riu muito. E achou graça na resposta do meu filho João Emílio: – Vou deixar pra entender quando crescer...” (ROSA, 1999, p. 133)

Especial essa narrativa, sobretudo se lembrarmos que foi justamente o livro *Sagarana* o escolhido para ter um de seus contos adaptados à linguagem infantil, feita por Vicente Guimarães. Foi através dessas experiências comparativas entre uma linguagem literária e artística – como a que ele usava para escrever – e a compreensão dos que ainda estão adentrando o mundo e a palavra (especialmente a escrita) – como as crianças –, que Guimarães Rosa foi percebendo melhor o tamanho da dificuldade em se comunicar bem com os pequenos, já que eles fazem um uso próprio da linguagem, diferente daqueles que se sentem confortavelmente protegidos “atrás deste objeto palpável que é a palavra escrita”, tal como Rosa e seus leitores (CALVINO, 1996, p. 139).

Em que pesem esses experimentos com as diferenças entre os usos de linguagem das crianças e dos adultos, cabe destacar que uma vivência realmente radical em relação à aproximação com a linguagem infantil só será vivenciada por Guimarães Rosa, em nível privado, através do envio de mensagens e cartões a duas especiais garotinhas de pouca idade, Beatriz Helena Tess e, em especial, Vera Lúcia Tess (Ooó), correspondência na qual, a fim de estabelecer a comunicação escrita com crianças, o autor já não mais podia contar com nenhum intermediador, como foi Vicente Guimarães, tendo de abrir ao máximo seu leque de possibilidades de linguagem.

2.3.1 Ooó do vovô

“Porque você é uma menina com uma flor e tem uma voz que não sai,
eu lhe prometo amor eterno...”

(Vinícius de Moraes – *Para uma menina com uma flor*)

No período entre setembro de 1966 e novembro de 1967, João Guimarães Rosa manteve uma curiosa ‘correspondência desenhada’ com duas interlocutoras interessantíssimas: duas senhoritas que ele chamava de “as meninas do vovô Joãozinho”: Beatriz Helena Tess (então com idade entre 4 e 5 anos) e Vera Lúcia Tess (entre 3 e 4 anos), crianças em plena primeira infância, netas biológicas da segunda

esposa do autor, Aracy Guimarães Rosa, mas que Rosa adotou como suas próprias netas.

Essas crianças moravam com a família em São Paulo, enquanto os avós Aracy e João viviam no Rio de Janeiro, uma vez que na década de 1960 Rosa trabalhava como diplomata⁵⁷. Para amenizar as saudades das meninas, o vovô Joãozinho enviava-lhes cartões-postais, convidando-as a passar um período com os avós no Rio. Em 2003, os 17 postais (15 enviados às meninas e 2 à mãe Beatriz) mais 18 bilhetes e registros sobre Vera Tess – foram publicados no livro *Ooó do vovô: correspondência de João Guimarães Rosa, o vovô Joãozinho, com Vera e Beatriz Helena Tess, de setembro de 1966 a novembro de 1967* (ROSA, 2003).⁵⁸

Figura 2.11 – Capa do livro *Ooó do vovô – Correspondência de João Guimarães Rosa, vovô Joãozinho, com Vera e Beatriz Helena Tess*.

Fonte – (ROSA, 2003, p. 11)

Nessa correspondência publicada, o conflito cultural entre adultos e crianças é frequentemente problematizado, implicando em que o volume mereça aqui uma atenção especial. Vejamos, a seguir, uma tabela que sintetiza o conteúdo do livro:

2.TAB 1 – Cartões-postais para Beatriz Helena e Vera Lúcia Tess

(As linhas destacadas indicam os cartões nos quais a imagem e também o conteúdo se referem ao universo infantil)

⁵⁷ Apesar da inauguração da nova capital do país, Brasília, em 1960, o Ministério de Relações Exteriores só seria transferido de cidade a partir de 1970, portanto depois da morte de Rosa, ocorrida em 1967.

⁵⁸ O conteúdo desta publicação também foi contempaldado na comunicação *Prezada senhorinha: Correspondência de Guimarães Rosa com a netinha Vera Tess*, apresentada em reunião do Grupo de Trabalho História da Infância da ANPUH seção SP, em 08 de abril de 2014. (RODRIGUES, 2014)

No.	Data	Remetente e origem/ Destinatário e destino	Imagem/ Conteúdo	Pg.
01	21/10/1966	De Vovô RJ/Para Neném querida SP	Imagem = Uma garotinha loira segurando um cachorrinho. Conteúdo = Cantiga infantil popular portuguesa ‘põe a-há, põe a-há o teu pézinho, o teu pézinho, põe a-há, põe a-há para o Vovô. Ao tirar, ao tirar o teu pézinho, um abraço, um abraço do Vovô... um abraço “de doeu” (lhe dou eu) Ciao’ e referência a Mechêu.	16
02	18/11/1966	De Vovô RJ/Para Ooó do vovô SP	Imagem = Muitos gatos brincam como crianças em um rio. Conteúdo = Vovô preencheu todo o espaço com a frase: “Ooó do vovô”, tem um desenho dela, do vovô e de um passarinho levando uma flor.	17
03	28/10/1966	De Vovô RJ/Para Verinha olhos verdes SP	Imagem = Duas garotinhas (crianças) de maiô na praia. Conteúdo = É um convite para que ela lhe faça uma visita. Tem desenhos da família e apelidos carinhosos de Vera: Neném, Ooó, Miss São Paulo, Vera Pituquinha, Bonequinha, meu amor.	20
04	Setembro	De Vovô RJ/Para Senhorita Vera Lúcia Tess Casinha bonita SP	Imagem = Gatinhos brincando num campo de areia, como crianças. Conteúdo = Promete contar muitas histórias se ela for ao Rio.	21
05	Setembro	De Vovô RJ/Para Senhorita Beatriz Helena SP	Imagem = Um gato de rosto fino e largo. Conteúdo = Promete histórias se ela for ao Rio no Natal ou antes, faz desenhos.	26
06	Setembro	De Vovô RJ/Para Senhoritas Nenem e 2 Nenem Tess	Imagem = Gato bem fofinho. Conteúdo = Diz que chora de saudades das meninas e da família toda, pergunta se, como ele, elas também choram.	27
07	S.D.	De Vovô Panamá/Para Ooó do vovô, Verinha, meu amor	Imagem = Uma panamenha estilizada com um belo vestido. Conteúdo = Pergunta se ela gosta do vestido da moça e diz que quando crescer vai ter um assim. Escreve a cantiga “como pode o peixe vivo” e diz que vai fugir com neném.	28
08	14/10/1966	De Vovô RJ/Para Neném	Imagem = Praia de Copacabana, no Rio de Janeiro. Conteúdo = Se diz com saudade e promete praia se ela visitar o Rio. Escreve a cantiga popular mexicana “Cielito Lindo” em espanhol: “De la Sierra Morena vienen bajando/ Cielito Lindo, dos ojos verdes de contrabando.../ Ay, ay, ay, ay, reía y no llore,/ Nenem, Nenem do Vovô, adola,/ Nenem não vai embola...”	29
09	S.D.	De Vera RJ/Para Biatiz Eêna, minha irmãzinha SP.	Imagem = Dois cachorrinhos. Conteúdo = Mensagem de Vera à irmã (ditado exato). Vera também desenha.	38
10	04/11/1966	De Vovô RJ/Para Nenen, Ooó do Vovô.	Imagem = Cão grande. Conteúdo = Todo desenhado.	39
11	11/11/1966	De Vovô RJ/Para Nenen, Verinha, Ooó do vovô, Miss São Paulo.	Imagem = Gatinhos correndo como crianças brincando. Conteúdo = Desenha e dá apelidos carinhosos à família.	42
12	25/11/1966	De Vovô RJ/Para Ooó do vovô, com bola, com flor.	Imagem = Um trem conduzido por gatinhos e com famílias de gatos como passageiros. Conteúdo = Desenha muito, inclusive um trem que é para ‘nenem vir ati’.	43

13	02/12/1966	De Vovô RJ/Para Nenen	Imagem = Gatinhos brincando como crianças numa cozinha e ajudando a mamãe gata. Conteúdo = Desenha muitas vezes Ooó e vovô brincando de bola, chupando chupeta, no carro, voando.	46-7
14	12/03/1967	De Vovô/Para As meninas do vovô.	Imagem = Foto da Praça7, no centro de Belo Horizonte. Conteúdo = Expressa saudade delas através do verso da cantiga “como pode o peixe vivo?” e de desenho de pássaros. Para Vera transcreve: “Eu vim de longe, bem de longe, pra te ver... Beijinho (sem carinho não existe)”; Para Beatriz : “Dois-neném: eu gosto de você também”.	50
15	21/03/1967	De Vovô Joãozinho Guadalajara México/Para Ooó do vovô, Verinha do Joãozinho.	Imagem = Desenho de uma garotinha mexicana estilizada com um cavalinho. Conteúdo = Desenha um conjunto de música mexicana tocando para uma garota dançar com uma flor e escreve trecho de Cielito lindo e “sem carinho não existe! Ooó.”	51

É muito difícil para um adulto escrever para crianças, assim como se fazer bem compreender por elas, já que a cultura infantil é distinta da do adulto, sendo suas noções de mundo, de tempo, valores e repertórios outros e tão diversificados que não cabem na cristalização da escrita. No caso da correspondência que Guimarães Rosa manteve com as netas, a situação ainda ganha diferenciadas tonalidades, uma vez que não estamos falando de um adulto qualquer, mas um escritor habituado aos jogos de linguagem, além do fato de também as crianças destinatárias viverem um momento especial da vida: eram meninas pequenas, que ainda mal haviam entrado plenamente no mundo da palavra, inclusive da palavra falada. Ao tratar desse material estamos, portanto, tentando destacar uma tentativa de contato entre os dois polos extremos da relação humana com a linguagem.

Visando corresponder-se com as netas de pouca idade e que moravam longe, Guimarães Rosa – uma pessoa de raízes sertanejas fortes, mas também de tendência cosmopolita e integrada à cultura escrita – optou pelo uso de cartões-postais, escolha extremamente interessante, já que esse tipo de correspondência está intrinsecamente ligada à cultura epistolar do século XX, chagando a ser objeto de interesse de colecionadores durante todo o período da *Belle Époque* e nos anos seguintes, permanecendo como uma forma afetiva de lembrar de quem estava distante durante as viagens. Assim sendo, nosso autor, saudosos do contato com as crianças, começou tomando uma decisão acertada: querendo convidá-las a ir ao Rio, escolheu enviar-lhes cartões-postais.

Desde que surgiram nos oitocentos, os postais são uma espécie de missiva específica que se presta ao convite à viagem, apresentando sempre uma ilustração fixa na capa e uma mensagem no verso, que fica ao gosto do remetente. Com essa configuração, o postal acabou por se estabelecer “como um padrão de correspondência condensada cuja função era a de transmitir uma mensagem escrita breve e simplificada” (SCHAPOCHNIK, 2010, p. 427), na qual pelo menos metade do conteúdo estaria a cargo das sedutoras imagens. Assim, tradicionalmente, nesse tipo de carta, o conteúdo mais importante não era o escrito, aspecto que poderia ser dispensável, visto que pelo menos a metade do conteúdo estaria a cargo das imagens, possibilitando que até mesmo as crianças pudessem compreender sozinhas alguma parte do que lhes foi enviado. Nesse sentido, percebemos no caso de Rosa que até mesmo as figuras, em sua maioria, conforme exposto na tabela descritiva acima arrolada⁵⁹, foram cuidadosamente selecionadas no intuito de agradar às meninas: desenhos, crianças, bichos, bailarinas etc.. Um verdadeiro carrossel de ilustrações coloridas e atraentes que objetivavam encantar as netinhas e atraí-las para a viagem, correspondendo, assim, a um dos objetivos dos postais, que

São como um convite à viagem, uma prenda delicada àqueles que estão distantes. Imagens coloridas servem de moldura a juras de amor, reiteram plasticamente laços de amizade, perplexidade e encantamento. [...] A conjunção que se estabelece entre o texto e a imagem, sublinha a atitude deliberada do remetente em persuadir o destinatário a compartilhar, ao seu modo, o gosto da viagem. De uma maneira ou de outra, o cartão procura estabelecer uma comunicação entre ausentes e assim restituir uma distância. (SCHAPOCHNIK, 2010, p. 424)

Contudo, apesar de todo esse cuidado plástico de Vovô Joãozinho na escolha das imagens, paradoxalmente, o maior tesouro contido naqueles cartões não são as belas figuras, mas sim os conteúdos inscritos nos versos dos postais, nos quais Guimarães

⁵⁹ Dentre os 15 cartões, apenas 3 não se referem diretamente ao universo infantil. Desse trio, dois apresentam justificativas indiretas para estarem sendo enviados a crianças: um apresenta imagem de uma praia e outro de uma panamenha estilizada com exuberante vestido, sendo que em ambos os casos a imagem é devidamente comentada pelo remetente, justificando sua seleção. O terceiro postal que não apresenta relação com o universo infantil é o da Companhia aérea *Varing* que traz a foto da Praça 7, no centro de Belo Horizonte. Embora o Vovô comente no verso que escreveu “a bordo do avião da *Varing* em Vira Copos”, o restante do conteúdo destaca a ânsia em comunicar suas saudades das crianças e, possivelmente, só foi selecionado porque não havia outro mais adequado às destinatárias, evitando que elas deixassem de ser lembradas. Destacamos esse postal pois ele parece corresponder a outra característica tradicional dos postais que é a de “corroborar uma compreensão reduzida da paisagem” e, assim, cristalizar na memória coletiva um momento da cidade (SCHAPOCHNIK, 2010, p. 426-39). Esse tipo de registro voltará a aparecer nesta tese através das capas de alguns dos *Cadernos* de Guimarães Rosa.

Rosa se reconhecia como o Vovô Joãozinho e, para continuar correspondendo ao primeiro objetivo de um cartão-postal, convidava as netinhas a viajar, fazendo um uso fascinante de diversas linguagens caras aos infantes: cores, músicas, desenhos, promessas de contar histórias etc.. Para além de, efetivamente, convidarem as meninas para um passeio no Rio, os postais acabavam propondo – às destinatárias e também ao remetente – uma outra viagem, muito mais complexa e curiosa: aquela estabelecida pelo contato entre a linguagem da criança e a do adulto. Desse modo, nessa correspondência, “o maior escritor brasileiro do século XX sente-se atraído pelo mundo infantil, põe de lado seus inúmeros afazeres, e com elas conversa, quase monologa, e desenha com uma constância comovedora” (CANDIDO; MINDLIN, p. 13). Depois de conhecermos melhor o conteúdo do livro, voltaremos à questão: em qual medida, realmente, o Vovô monologa ou dialoga com as meninas nessa correspondência? Por ora vamos guardá-la e falar mais de sua publicação.

Quando escreve às netinhas é certo que o autor, no papel de Vovô Joãozinho, não tem pudores em celebrar, em forma de desenhos nos versos dos cartões, seu afeto e suas saudades das meninas distantes, em especial de Vera Tess, a principal destinatária dos postais que é caracterizada diversas vezes, tal como observamos nessa composição:

Figura 2.12 – Verso do postal no qual Vovô Joãozinho desenha Ooó diversas vezes, inclusive como selo e, na parte superior direita, imbricada nas letras de Ooó.

Fonte – (ROSA, 2003, p. 46-7)

É interessante observar que, nessa mensagem, Vera é desenhada muitas vezes, quase sempre em plena atividade: no lugar do selo, brincando com uma bola, dirigindo, voando e, intrigantemente, escorregando entre as letras de seu apelido Ooó. Ao fazer tal brincadeira desenhada, Rosa está, também, problematizando uma condição da criança em relação à cultura letrada, uma vez que tudo para o infante serve para brincar, inclusive as letras. Segundo Mario de Andrade, devido a seu caráter

infinitamente subtil de **ser ao mesmo tempo uma transitoriedade e uma sabedoria**. O desenho fala, **chega mesmo a ser muito mais uma espécie de escritura, uma caligrafia**, que uma arte plástica. [...] É como que uma intermediária entre as artes do espaço e as do tempo, tanto como a dança. E se a dança é uma intermediária que se realiza por meio do tempo, sendo materialmente uma arte em movimento; o desenho é a arte intermediária que se realiza por meio do espaço, pois a sua matéria é imóvel. [...] Porque o desenho é, por natureza, um fato aberto. Se é certo que objetivamente êle é também um fenômeno material, êle o é apenas como uma palavra escrita. Nós temos dados positivos para saber que, de fato, foi do desenho que nasceu a escrita dos hieróglifos. (ANDRADE, 1975, p. 71-2, grifo nosso)

Então, ao desenhar para a neta, podemos afirmar que o Vovô Joãozinho também escreve em uma caligrafia que até ela poderia entender. Ao figurar o corpo de Vera brincando entre as letras, ele vai ainda mais além nesse uso do desenho, cuja transitoriedade – tão cara ao universo infantil e também ao ambiente de criação – faz referência ao processo de formação de uma das mais importantes tecnologias desenvolvidas pela cultura humana, o alfabeto (HAVELOCK, 1976a, p. 11-44), surgido justamente quando o que antes era desenho virou letra (LATZ, 2002). Até mesmo devido a sua condição efêmera, o desenho constrói-se melhor através do uso de instrumentos como o lápis, utensílio que expressa com mais amplitude as impressões provisórias e moventes, tão caras aos que ainda não estão completamente imersos no cristalizado mundo das palavras escritas.

Se, habitualmente, os cartões-postais seguem abertos, podendo ser lidos por qualquer pessoa que tomasse contato com eles (SCHAPOCHNIK, 2010, p. 428), no caso dos enviados por Vovô Joãozinho às netas de São Paulo, tal fato não se sucedia, já que todos os maravilhosos postais seguiam pelo correio protegidos por envelopes, confirmando seu caráter de extrema pessoalidade: aqueles afagos e carinhos tinham destinatárias específicas e somente elas – ou os intermediários que os lessem – poderiam acessar seu conteúdo. Ainda que na publicação dos cartões apenas um

envelope apareça – destinado a “Senhorita Vera Tess” –, em setembro de 2011 mantivemos uma conversa com Vera, sobre a qual falaremos mais detidamente adiante, ocasião em que pudemos então consultar os cartões originais, todos publicados no referido livro, e também os envelopes nos quais eles foram postados, nos quais se destacaram, nos sobrescritos, as diferentes formas carinhosas que o Vovô usava para chamá-la, em diversas línguas:

Figura 2.13 – Foto de alguns dos envelopes usados por Vovô Joãozinho para enviar os cartões a Vera Lúcia Tess. Destaque para as diferentes formas carinhosas de chamá-la em diversas línguas: mademoiselle, senhorinha, señorita, miss, senhorita, senhorinha.

Fonte – Fotografia de Camila Rodrigues, feita em 23 de setembro de 2011, em ocasião da entrevista realizada com Vera e Beatriz Helena Tess.

Tanto cuidado com a menina indica uma mudança que acabou ocorrendo posteriormente: se inicialmente os postais eram destinados às duas netas – as meninas do Vovô Joãozinho –, com o tempo um favoritismo pela mais jovem – apelidada de Ooó – acentuou-se, apontando não apenas uma maior afinidade entre os dois correspondentes, mas também, possivelmente, uma situação peculiar em relação à linguagem que a menina vivia naqueles meados da década de 1960, origem de tal apelido, como ela mesma explica no prefácio do volume:

Caçula, eu não ia ainda para a escola, o que me permitia passar mais tempo no Rio. Os cartões, escritos entre 1966 e 1967, quando eu tinha entre 3 e 4 anos de idade, eram como vovô Joãozinho me convidava

para mais uma temporada no Rio. Demorei para falar (por pura preguiça, diziam), limitava-me a apontar para os objetos que eu queria pegar, chamando-os de ‘ooó’⁶⁰. Daí meu avô carinhosamente chamar-me de ‘ooó do vovô’. (ROSA, 2003, p. 11)

Segundo relatos da própria Vera já adulta, à época em que ela apresentava tais dificuldades em começar a falar, todos se preocuparam com a possibilidade de ela estar sofrendo algum mal de saúde, mas foi o Vovô Joãozinho quem a levou a consultar-se com seu amigo e médico foniatra Pedro Bloch, que constatou logo que, fisicamente, a menina não apresentava nenhum problema, sugerindo-se então que sua dificuldade em adentrar no domínio da palavra falada teria origem comportamental ou emocional. Após cuidadosa anamnese, o clínico ficou sabendo mais acerca da vida cotidiana da menina e aventou que o bloqueio acontecia porque, como ela era caçula e tinha quatro irmãos mais velhos sempre a seu redor, a garota logo percebeu que bastava apenas apontar para aquilo que desejava e, *magicamente*, algum deles lhe traria aquilo que ela queria, ou seja, a intermediação da palavra não lhe era necessária. Como já foi dito, a criança só entra no campo da palavra por necessidade de se comunicar melhor visando conseguir fazer com que seus desejos se tornem realidade, a palavra adquire caráter mágico para o ser humano já nos primeiros anos de vida. Nota-se que durante a primeira infância de Vera, usar palavras para falar não era imperativo, visto a comunicação pré-verbal, através de outras formas de linguagem menos lineares, se operar bem com seus irmãos que, apesar de maiores, também eram ainda crianças. Nesse contexto, é como se Vera tivesse permanecido na fase da palavra mágica por muito mais tempo que o normal, vindo a falar através de vocábulos mais complexos que os ruídos rudimentares da sequência de “o” apenas quando isso se tornou uma obrigação. A percepção de Bloch foi comprovada quando os irmãos aceitaram sua sugestão e fingiram que não entendiam o que ela desejava todas as vezes que ela enunciava o ooó, fato que acabou obrigando-a a começar a nomear os objetos. Segundo Meneses, sabemos que “nomear algo significa convocar, criar realidade da coisa, ou antes, reconhecer essa realidade. Trata-se do valor mágico da palavra, do poder da palavra, da palavra eficaz” (MENESES, 2010a, p. 233), ao que podemos sustentar que Verinha se demorou mais na vivência pura das coisas antes de ‘criá-las pela palavra’, peculiaridade que, certamente, deve ter interessado bastante ao vovô Joãozinho.

⁶⁰ Se Ooó é a fala pré-verbal de Vera Tess, mudando a acentuação, segundo Nilce Sant’Anna Martins, Oôo constitui uma onomatopeia não dicionarizada inventada por Rosa, que aparece no livro *Corpo de Baile* (1956), correspondendo ao mugido de vacas (MARTINS, 2001, p. 360).

Todavia, vimos que a história de Verinha nos leva até a figura de Pedro Bloch, que foi um bom intermediador cultural entre adultos e crianças, já que, tendo estabelecido muito contato com elas enquanto médico, experimentou ouvi-las e transformar suas enunciações em registros escritos, nos quais são percebidos traços peculiares da percepção do mundo que as crianças vão apreendendo. Tais inscrições, por tentarem exprimir de alguma forma a perspectiva infantil, podem constituir uma rica fonte para se escrever uma História Cultural da Criança (FREITAS; KUHLMANN (org), 2002, p. 07), afinal, ao serem não apenas escritas, mas também publicadas, tornam-se profundamente históricas (cf. SEVCENKO, 1998, p. XXI-XXV). Nesse sentido, em uma das anedotas publicadas por Bloch, o autor fala de uma netinha de Guimarães Rosa, que supomos ser Vera Tess, visto Bloch ter chegado a conhecê-la pessoalmente, justamente quando ela ainda estava na primeira infância, experimentando as primeiras formas verbais:

A NETINHA DO ROSA

A netinha do grande Guimarães Rosa é um prodígio de serenidade, simpatia e discrição. **Ela quase não fala** mas quando o faz é com imensa graça e encanto. Rosa me disse uma vez, analisando-a:

— Ela tem tanta coisa pra dizer que nem precisa falar.

E a respeito de um indivíduo que falava demais sem nada dizer:

— Sabe Pedro? Ele é cheio de coisas vazias, não é? (BLOCH, 1970, p. 27, grifo nosso).

Ainda que na esfera privada, ao desenhar com tanta frequência para as netinhas na correspondência acerca da qual tratamos, o escritor Guimarães Rosa também acabava, indiretamente, problematizando a crítica à História de seu tempo. Se a História é cristalizada, legítima, linear, sua antípoda estória – reformulada por Rosa –, é anedótica, inconstante, permeável a várias possibilidades. Acerca da tensão que pode ser estabelecida entre esse binômio, no filme *Narradores de Javé* (2003), a narrativa centra-se em um pequeno vilarejo que, para não desaparecer sob as águas de uma usina hidroelétrica, precisava que seus habitantes produzissem urgentemente um documento que narrasse os ‘acontecimentos históricos’ ocorridos no lugar no intuito de tentar salvar sua existência. Mas como aquela vila vivia praticamente *sem escrita* (HAVELOCK, 1996a, p. 12), apenas Antonio Biá arriscou-se a escrever as mais antigas histórias que o povo contava acerca da vila, produzindo a legítima História de Javé. No filme, ele assim disserta sobre suas práticas de escrita:

Não uso caneta, não me acostumo. Não sei se o senhor já viu, mas a caneta corre no papel sem freio, então se a gente erra e quer arrumar, aí emporcalha tudo, fica aquela disenteria de tinta. Agora o lápis não, o lápis é maravilhoso, porque ele agarra o papel, ele aceita a borracha, ele obedece à mão e ao pensamento da gente. Eu sou um homem que só consegue pensar a lápis. (NARRADORES de Javé, 22' 23'' – 22' 57'')

De qualquer forma, nem mesmo a lápis Antonio Biá conseguiu narrar a História de Javé, deixando a seguinte justificativa: “me exonero como escrivão, estou ausente para manter a mente e o corpo são. Quanto às histórias tais, melhor ficar na boca do povo, porque no papel não há mão que lhes dê razão” (NARRADORES de Javé, 1º 27' 27'' – 1º 27' 39''). Mas será mesmo impossível escrever a História do povo não letrado? Nem mesmo João Guimarães Rosa com sua escritura tão performativa – escrita a lápis de cor – teria obtido sucesso nisso?

Antes de nomear o gênero literário único criado por Rosa, a palavra *estória* também possuía seus significados, podendo denotar o ‘mesmo que história’ e também ‘narrativa ficcional de cunho popular’, lendas, causos etc. (HOUAISS, 2001). Então, talvez, a melhor forma de se contar *estória* – fato e lenda –, seja mesmo cantando, via encontrada por Rosa. Na “multicolorida” relação que estabeleceu com a pequena Vera Tess, vovô Joãozinho recheava os versos dos postais com transcrições e desenhos de muitas canções populares dos mais diversos lugares: da tradicional portuguesa *Ora, ponha aqui o seu pezinho*, da latino-americana *Cielito Lindo* e, claro, da mineira *Peixe vivo*. Em um dos cartões, exposto abaixo, o Vovô Joãozinho faz algumas referências ao universo da canção:

Figura 2.14 – Postal enviado por Vovô Joãozinho a Vera Tess, de Guadalajara, com desenho de uma menina mexicana estilizada e um burrinho. No verso, Vovô declara sua imensa saudade pela menina, envia-lhe, em desenho na parte direita, “um caminhão de beijinhos” e, na parte esquerda, também em desenho, lhe faz uma serenata de músicos mexicanos, tocando e cantando *Cielito lindo*. Para fechar, na parte reservada ao selo, desenha o “peixe vivo”, escrevendo a pergunta da cantiga: “Como pode o peixe vivo?”

Fonte – (ROSA, 2003, p. 51)

Ao compartilhar com a criança uma grande gama de possibilidades sonoras e musicais, inserindo-a, assim, em sua tradição cultural, o Vovô não se mostra apenas didático, já que, ao cantar para ela – e convidá-la a também cantar –, ele executaria antes uma tentativa de, ainda que na forma escrita, continuar trocando afeto e percepções com a pequena, em uma relação na qual cada lado participa sua percepção do mundo e das coisas, em um processo legítimo de construção (para a neta) e manutenção (para o avô) da subjetividade. Nesse mesmo sentido, além de desenhos e canções, também no conteúdo dos postais encontramos registros de mensagens ou, como Rosa os chamou, de “ditados exatos”, de Vera para a irmã Beatriz Helena, como observamos abaixo:

Figura 2.15 – Verso do postal no qual o vovô Joãozinho transcreve a mensagem de Vera para a irmã Beatriz Helena: “(Ditado exato):/ Queída Biatiz Eêna, minha Imãzinha./ Catão bonito, com caçoinho, dois caçoinhos. Pa você./ Mamãe queida. Papai queido. Imãozinhos queidos./ Vovô fica tiste, e vovó, titia. Chora. O mar tá peando. (?) (Peando pa lá: toma banho.)/ Agora, eu quéo crever: sabonetinho dela, queido.) Bonita, Você. Bonequinha. Boneca. Bonitinha. Tou no (R)ío. O Joãozinho, Vovô, Vovó, Titia. Jesus. Cá-sás da Banha.../ Cartão seu bonito. (O)b(r)igada./ Juana (empegada)./ Dois-Neném, beijinhos./ Beijinhos Mamãe queida./ É. Edu bonito./ Imãozinhos./ Vovó Ima./ P(r)onto!/ a) Vera/ bichinho, jacaé, cobinha, bolinha, mãe da cobinha pequeninha/ (Pela cópia fiel, com lembranças, o Joãozinho - secretário de Vera?)”.

Fonte – (ROSA, 2003, p. 38)

Se Rosa confessa que, como vimos, em sua infância, foi alimentado pela audição constante das “narrativas multicoloridas dos velhos: mitos e lendas” (LORENZ, 1991, p. 69-70) e que a única diferença entre ele e as outras crianças era que o autor, em vez de contá-las depois, como pede a tradição oral, as escrevia, então talvez Rosa já estivesse habituado à transcrição de expressões verbais. Mas aqui já não se trata apenas de uma adaptação de linguagem, afinal na época da correspondência com as netinhas pequenas, ele já era adulto, o que nos leva a questionar: com que legitimidade ele poderia expressar os pensamentos de Vera? Ainda que fique claro que, embora a comunicação do desejo de afagar até se materialize, nas cartas ditadas pelas crianças aos adultos letrados, aquilo que está na cabeça dos pequenos, em suas cem linguagens (EDWARDS et al., 1999), nunca poderia caber por completo nas palavras escritas.

A fim de romper as distâncias, impossibilidades e proibições, às quais os infantes estão sempre submetidos, é comum que se tente expressar sua voz (ainda em construção) nas linguagens mais livres e adequadas também a eles: desenhos, beijos, silêncios etc.. No postal acima, no qual Vera exercita a comunicação com a irmã pela via da transcrição do avô, também Joãozinho experimenta aproximar-se da perspectiva peculiar da pequena neta, transformando as elocuições que ela conseguiu proferir (e ele compreender) em claras palavras escritas. Contudo, como se soubesse do previsível fracasso de tal empreitada, abre-se espaço para que ela mesma expresse sua própria “voz”, através de produções gráficas infantis, permitindo que, dessa forma, Vera “comente” com a irmã as novidades que percebeu no Rio de Janeiro, coisas muito simples como: a bolinha, a cobrinha, a bala, o bichinho, o jacaré etc., tudo grafado de forma bastante rudimentar, próximo de rabiscos que, por fugirem da lógica narrativa, tornam-se quase que ilegíveis (MÈREDIEU, 2006, p. 23). Devido a tal fato, o Vovô é obrigado a escrever uma legenda explicando o que “signifca” cada um daqueles rabiscos, suprimindo uma necessidade do adulto, visto que para a criança “a questão do sentido ou não-sentido apresentam significado mínimo” (MÈREDIEU, 2006, p. 16-7).

Sublinhando os diálogos possíveis entre as crianças e por estarem expressos em palavras escritas, postais como esse constituem momentos que abrem questionamentos instigantes, pois podem funcionar como tentativa de comunicação entre a lógica adulta e a infantil. Além disso, nossa atenção volta-se especificamnete a esse postal devido ao fato de ele trazer na capa a imagem de dois cachorrinhos entre flores e no verso a mensagem que apresentamos, terminando com a pergunta: tendo transcrito com tamanha exatidão a mensagem da netinha, seria o vovô o secretário da Vera? Aqui fica claro que a possibilidade mesma de expressão da linguagem dos pequenos, estabelecida pela mediação da palavra escrita dos adultos é colocada em tensão.

Assim, sempre de forma atraente e criativa, os postais demonstram uma empatia carinhosa e sensibilizadora, seja nos modos de tratamento ou nas lembranças, tanto que acabaram se tornando um registro das importantes trocas estabelecidas entre avô e netas. A fim de manter essa relação, em determinado momento, não bastava apenas enviar o convite às meninas, especialmente a Verinha, já que, sendo as crianças pequenas, era sempre necessária a autorização dos pais para que elas pudessem fazer a viagem, fazendo com que Rosa também enviasse à sra. Beatriz Tess cartões de agradecimento pela permissão, comprovando o valor positivo que o contato com

crianças de tão pouca idade exerceram no casal de avós. Uma tabela recenseando tais cartões está arrolada a seguir:

2.TAB 2 - Cartões postais para Beatriz Tess				
No.	Data	Remetente e origem/ Destinatário e destino	Imagem/ Conteúdo	Pg.
01	14/05/1967	De Vera Lúcia RJ/Para Querida mamãe Bia.	Imagem = “La Madonna degli Alberetti”, de Giovanni Bellini. Conteúdo = A mensagem é da Vera para a Bia no dia da mamãe em 1967 e para a família toda. Vera também desenha “presentes” para Bia: flores, colar, pulseira, anel, bala.	54
02	27/05/1967	De Joãozinho e Vera RJ/Para Bia, linda e querida	Imagem = Imagem sacra, de San Juan em La Isla de Pathmos. Conteúdo = Mensagem de agradecimento por Bia ter consentido que Vera passasse uma temporada no Rio com os avós: “você não imagina quanta alegria ela nos tem dado. Perto dela a gente acredita mais em Deus e na vida. Que companheirinha maravilhosa, fadazinha!”. Vera também rabisca seu nome.	55

Esses cartões enviados para a Sr. Beatriz Tess são muito interessantes, especialmente no que concerne aos “presentes desenhados” que Vera envia a Bia no dia das mães, na parte direita do seguinte postal:

Figura 2.16 – Postal em que Vera manda “presentes desenhados” à mãe Bia na parte direita: flores, colar, pulseira, anel, bala, bolinha, que são didaticamente “legendados” pelas palavras do Vovô Joãozinho.

Fonte – (ROSA, 2003, João, p. 54).

Nesse postal, Vovô Joãozinho possibilita que a pequena Ooó expresse à mãe Bia as felicitações pelo dia da mamãe de 1967. O interessante é que, como mãe e filha estavam em cidades diferentes naquele momento, tais votos são dados pela via da correspondência – expressão diretamente ligada à comunicação escrita –, mas a menina, que ainda não pode escrever belas palavras, se pôs a desenhar os objetos com os quais ela gostaria de presentear a mamãe: flores, colar, pulseira, anel, bala. Se Walter Benjamin já explicava que os pequenos, em contato com as ilustrações de livros infantis, se comportam de forma peculiar, visto que, nessa situação, “não são as coisas que saltam das páginas em direção à criança que as vai imaginando – a própria criança penetra nas coisas durante o contemplar, como nuvem que se impregna do esplendor colorido desse mundo pictórico” (BENJAMIN, 2002, p. 69), no caso em que é a própria criança quem desenha, a representação ganha novos significados, pois tal produção faz parte de um complexo estado de abstração mental a partir do qual as crianças enxergam o mundo, no qual a realidade está em constante processo de se fazer e os desenhos podem bem “representar” – no sentido efetivo de substituir – os presentes reais (GOMBRICH, 1999, p. 04).

Apesar de os cartões serem a parte mais bela do livro, nele há também outros materiais nos quais o escritor continuou experimentando estabelecer uma comunicação escrita com meninas pequenas, mostrando um pouco a maneira pela qual isso refletiu em seu trabalho como escritor. Uma síntese desses materiais presentes no livro segue-se arrolado na tabela abaixo:

2.TAB 3 - Esquema de listas, cartas, desenhos, recados do livro <i>Ooó do vovô</i>				
No.	Data	Autor/destinatário	Conteúdo	Pg.
01	S.D.	O autor João Guimarães Rosa.	Desenho de Guimarães Rosa feito em lápis de duas cores (azul e vermelho).	15
02	S.D.	Envelope decorado para a senhorita Vera Lúcia Tess.	Recortes de uma foto de um bebê e de um menino com bola, de desenhos de cavalinho de pau verde, de crianças, de um boi e uma menina em meio a círculos coloridos.	18/ 19
03	S.D.	Cartão sem remetente ou destinatário, mas provavelmente foi feito por Guimarães Rosa para as netinhas.	Um papelão cortado em forma de cartão contendo na primeira página desenho e letra de uma versão da cantiga <i>Teresinha de Jesus</i> ; na segunda página, uma carta desenhada do vovô para Vera; na terceira, desenhos de outra versão de <i>Teresinha de Jesus</i> e, na quarta, um recorte de um coelhinho.	25
04	Meados de julho e agosto de 1966	Três listinhas de registros que Guimarães Rosa fez das falas de Vera Tess, a lápis, recortadas.	São listas de registros de enunciações de Vera. Na segunda, consta também a referência a Michéu bambéu, que depois aparecerá na estória Mechéu.	30
05	S.D.	Carta do vovô à senhorita Vera Lúcia.	Na cartinha, o vovô promete contar várias estórias à netinha e faz um desenho dela.	31
06	17/12/1966, 21/12/1966 e 22/12/1966	Registros de Rosa das falas de Vera (Ooó).	Alguns saltos de linguagem surpreendidos em conversa com Verinha, como quando ela diz ao vovô “não vou (mais) casar com você” ou que ele é um “Sato” (=chato).	34
07	24/12/1966 e 31/12/1966	Registros de Rosa das falas de Vera (Ooó).	Na semana das festas de fim de ano de 1966, Rosa registra alguns conflitos percebidos pela criança em relação à cultura adulta dele, como quando, em 24.11.1966, diz ao vovô: “- É atinho. Ocê fala (ratinho) é porque você cresceu”.	35
08	1965/66	Registros de Rosa das falas de Vera (Ooó).	Talvez os primeiros registros da comunicação de Vera, quando ela tinha entre dois e três anos (1965/6).	36
09	S.D.	Registros de Rosa das falas de Vera (Ooó).	Os registros foram feitos no papel timbrado da <i>Secretaria de Estado das Relações Exteriores</i> e no topo ele começa com um grande M%.	37
10	04/02/1967 e 11/02/1967	De Beatriz Helena Tess (Dois Neném)	Dois desenhos de Beatriz Helena Tess, um deles no papel timbrado da <i>Secretaria de Estado das Relações Exteriores</i> , mas escrito ao avesso e ambos feitos a caneta azul e pintados com lápis grafite ou lápis de duas cores.	48
11	11/02/1967 e 04/03/1967	De Vera Lúcia Tess	Dois desenhos de Vera Lúcia Tess, feitos a lápis coloridos. O primeiro é abstrato e o segundo, de acordo com o registro do vovô, é	49

			uma aiãha (aranha) com olhos e boca. Contém ainda a fala da criança: “Ela é boa, É má não”.	
12	07/05/1967 e 03/06/1967	Registros de Rosa das falas de Vera (Ooó).	Dois momentos do diálogo com Vera. No primeiro, eles estão vendo, pela janela, a fila de gente para ir ao programa do Chacrinha, na TV-Rio, e a menina diz: “Vovô olha (lá) todo o mundo!...”; depois ao telefone (ele no Itamaraty) “– ...Beijinho para você, e um abraço e um beijo para todo-o-mundo...”.	52
13	17/08/1967	De Vera Lúcia/SP	Cartinha de Vera, com desenho colorido (com lápis de várias cores) e escrito a caneta, por algum adulto não identificado, no modo de fala da criança: “Carta da Vera: « Vovô queído, beijo Vovô queído, abraço Vovô queído. Tou com saudade de você. Não vou no Ío não. Você vem aqui. Beijo Vovó Aci. Abaço nas Amigas Monica, Angélica, Fátima, Patricia, Adriana. Beijo vovô queído. Vera Úcia. (em 17 de agosto de 1967).	53
14	29/09/1967	De Joãozinho RJ/Para Bia SP	Carta convidando a família Tess para a posse na ABL e para o Natal. Relata algumas enunciações de Verinha, como: “Verinha disse que ia me levar para São Paulo, e arranjar aí para mim ‘um trabalho de Vovô’. Disse que ia mandar fazer uma casa para mim, pertinho da casa nova de vocês...”.	56/7
15	S.D.	De Vera Lúcia para Vovô.	Desenho feito a lápis grafite, no verso de um papel timbrado do <i>Ministério de Educação e Cultura</i> . Registra o vovô, em uma lembrança de Vera, e o desenho é da “casa velha, do macaco que viu o tubi da velha!...”	58
16	14/11/1967	Registros de Rosa sobre as falas e interações com Vera.	Um recorte com duas listas de sete frutas em cada uma (possivelmente uma brincadeira entre avô e neta), além de mais registros de falas de Vera com M%.	59
17	12/08/67	De Beatriz Helena para vovô Joãozinho e de Vovô para Beatriz Helena.	Desenho feito a lápis grafite e lápis de duas cores por Beatriz Helena em papel timbrado da <i>Secretaria de Estado das Relações Exteriores</i> ; abaixo uma cartinha onde o vovô promete contar histórias a Beatriz Helena, inclusive a de uma menina chamada NHINHINHA.	60

Retomando a abordagem dos temas musicais transcritos por Guimarães Rosa nas mensagens às pequenas, lembramos que também nos fragmentos guardados para Vera encontramos versões desenhadas de duas variantes da história tradicional *Como a jovem que teve que escolher entre três pretendentes*, cuja origem se perde no tempo, mas que na cultura ibérica ficou conhecida por meio da cantiga Teresinha de Jesus (CONTOS, 1986, p. 37-40). Na cultura brasileira, tal cantiga virou tema de rodas e brincadeiras cantadas, nas quais a história é encenada pelas crianças, especialmente as pequenas, como era o caso de Ooó na época, constituindo um momento lúdico que permite ajudar as crianças a interagir e a falar. E para os infantes brincantes, não há diferença definida

entre cantar e gracejar, já que, segundo uma criança, a Cantiga de Roda “É uma música, uma dança, não é uma brincadeira, mas aí a gente faz uma brincadeira” (JARDIM, 2002, p. 31). As versões dessa cantiga escolhidas por vovô Joãozinho foram as seguintes:

Figura 2.17 – Fragmentos com variações da cantiga Teresinha de Jesus para Vera Tess Ooó. A primeira versão, mais jocosa, fica assim: “Teresinha de Jesus/ – Abre a porta!/ Vê quem é/ – É um homem pequenino.../ Que tem mêdo de moé!”; na segunda, temos o desenho de uma Teresinha cavaleira, que cai do cavalo e é acudida por três cavaleiros (não três cavalheiros, como na canção popular): “Teresinha de Jesus/ Deu um pulo, foi ao chão/ Acudiram três cavaleiros, todos três chapéu na mão”.

Fonte – (ROSA, 2003, p.25).

Nesses desenhos simples, todos traçados a lápis grafite e coloridos com o lápis de duas pontas – que eram propriamente os instrumentos de trabalho do vovô escritor/diplomata, que repentinamente se transformavam em jogos e brincadeiras para ficcionalizar (cf. MÈREDIEU, p. 8-9) –, temos representadas duas variações da cantiga de roda *Teresinha de Jesus*. Nota-se que as semelhanças entre as duas variantes se mantêm pelo ritmo da melodia e as diferenças se operam nos modos de linguagem. No caso da primeira variação, temos uma narrativa curta, na qual Teresinha de Jesus aparece como uma criança – não necessariamente Vera –, para quem a mãe pede que se

abra a porta para ver quem chama, ao que a menina então obedece e diz que é um “homem pequenino que tem medo de moé”, transcrição exata de um modo de falar a palavra *mulher* que, quando escrita, provoca estranhamento. Já na segunda variante, temos a versão tradicional da menina que caiu e “acudiram três cavalheiros, todos os três chapéu na mão”, sendo que aqui, no entanto, o Vovô Joãozinho desenha uma Teresinha de Jesus semelhante às caracterizações de Vera em outros cartões, que é uma cavaleira, assim como seus salvadores, são “três cavaleiros”. Essa brincadeira com as palavras cavalheiros e cavaleiros se opera na fala e na escrita, mas é na escrita que ela fica mais sutil, visto ocorrer a partir da ausência ou presença de uma única letra – h – modificadora de todo o sentido da mensagem.

Nos bilhetes do Vovô Joãozinho apresentados no livro, temos igualmente alguns registros da visão peculiar que a criança vai apresentando das coisas, como, por exemplo, o choque de linguagem entre crianças como Ooó e adultos como o avô:

Figura 2.18 – Fragmento com transcrição de enunciação de Vera Ooó. “Vera (Ooó)/ 24.XII.66/ – É ‘atinho’. Ooô fala (‘ratinho’) é porque você cresceu...”.

Fonte – (ROSA, 2003, p. 35)

Ainda nesses referidos bilhetes, destacamos outro no qual a posição da criança em relação ao conflito cultural entre letrados e iletrados é colocada em mais de uma forma, quando Ooó “fala” ao Vovô usando palavras ditadas e também quando ela desenha rabiscos coloridos que constituem suas linguagens mais significativas:

Figura 2.19 – Carta de Vera, com desenho abstrato colorido (com lápis de várias cores) e escrito a caneta por algum adulto, segundo o modo de fala da criança: “Carta da Vera: « Vovô queído, beijo Vovô queído, abraço Vovô queído. Tou com saudade de você. Não vou no Ío não. Você vem aqui. Beijo Vovô Aci. Abraço nas Amigas - Monica, Angelôca, Fátima, Patrícia, Adriana. Beijo vovô queído. Vera Úcia. (em 17 de agosto de 1967)”.
Fonte – (ROSA, 2003, p. 53)

Em vez de representar figuras mais definidas, como quando desenhava presentes para o dia da mamãe nos postais, esse desenho que Verinha fez como parte da carta ao Vovô Joãozinho é abstrato e variado em cores... Nele não vemos mais os instrumentos de trabalho de Rosa – como os lápis de duas pontas e os papéis timbrados – transformados em brinquedo infantil. A gravura colorida nos oferece aqui outro tipo de informação, afinal “por sua simples manifestação, a cor certifica, torna autêntica a existência da ficção [...], ao desdobrar-se ela tem poder para convocar a totalidade dos mundos sobre os quais ela pode colocar-se ou de onde, talvez, ela provém” (SCHÉRER, 2009, p. 112). Dessa forma, a cor constitui a expressão representativa mais importante para a criança, já que ela legitima a ficcionalização, o faz de conta...

Se o que primeiramente chama a atenção nessa correspondência é a atração exercida pela beleza dos postais, lembramos que a faceta íntima e afetiva de Guimarães Rosa constituiu, em certa medida, algo surpreendente até mesmo para alguns de seus pesquisadores mais especializados e acostumados à extrema sensibilidade do escritor. Antes da publicação do volume em 2003, a primeira aparição pública desses postais ocorreu em 24 de agosto de 1998, durante a sessão de abertura do *I Seminário Internacional Guimarães Rosa*, realizado na Pontifícia Universidade Católica (PUC) de Minas Gerais. No posfácio da edição da correspondência, o então reitor daquela universidade, Pe. Geraldo Magela Teixeira, sublinha:

[quando] tivemos a oportunidade de conhecer alguns dos magníficos cartões que Rosa enviou a Vera, quando ela, criança ainda, sequer dominava a língua que o avô dissecava em seus livros magistrais. A faceta lúdica e bem-humorada das experimentações criativas com que o escritor construiu o contato carinhoso com a neta encantou todos [...]. Os cartões projetados no telão do teatro da PUC Minas exibiram, em primeira mão, aos leitores e pesquisadores da obra de Guimarães Rosa, uma faceta da sua intimidade familiar talvez desconhecida da maioria do seu fiel público. Às imagens que a obra do escritor e os depoimentos sobre ele criaram somou-se esta outra, carinhosa, espontânea e original. [...] além da delicadeza do material [...], outras histórias que se foram agregando desde que a existência dos cartões foi revelada a um público maior, ansioso **por retomar as brincadeiras que o escritor mineiro fez com palavras, desenhos, traços e outros sinais de magistral inventividade.** (TEIXEIRA, 2003, p. 69, grifo nosso)

Ainda próximos da revelação pública do material em 1998, os postais escritos por Rosa a Vera e Beatriz Helena Tess já foram tema de alguns poucos artigos científicos na área de Letras, que apontaram diversos caminhos de leitura daquele material. Em *Brincando de ser criança*, Sílvia Maria Azevedo sugere que o vovô Joãozinho, ao falar com as netas de pouca idade, apresenta uma sensibilidade semelhante àquela que Schiller definiu como a do “poeta ingênuo” (AZEVEDO, 2008, p. 4). Em *Marcas de Ooó*, João Batista Sobrinho propõe a possibilidade de enxergar nos cartões perspectivas diferentes daquilo que ele chamou de “bastidores rosianos”, visto o contato tão direto com elementos gráficos transparecer no texto escrito, já que a palavra é algo para se ler, ver e ouvir (SOBRINHO, 2004, p. 281). Na presente tese, porém, tais cartões constituem fontes que servem para desenhar faces de como Guimarães Rosa pôde se interessar e inserir a infância em sua produção literária da década de 1960, sendo uma das possíveis influências o contato estabelecido com as pequenas irmãs Tess. Desse modo, além dos postais, interessa-nos igualmente destacar

os bilhetes, cartas, desenhos, toda aquela gama de linguagens evocadas pelo Vovô para *falar* às netinhas por meio da escrita.

Assim, em busca de mais elementos acerca desses postais, no dia 23 de setembro de 2011 estabelecemos um diálogo com Vera Tess – que contava então com quarenta e oito anos –, na casa de sua mãe, a Sra. Beatriz Tess, para que ela nos concedesse um depoimento sobre aquela experiência. Em seu emocionado depoimento oral de cerca de duas horas, Vera forneceu muitos elementos significativos para esta pesquisa. Recortamos a seguir o seguinte trecho, no qual ela fala sobre o vovô Joãozinho:

Ele foi o único avô que eu conheci, que eu tive, porque meus dois biológicos eu não conheci; enfim, a referência de avô, de afeto é total dele. Ele faleceu e eu tinha quatro anos e pouquinho, então eu tenho uma memória... muito... tenho uma memória do afeto, tenho uma memória muito... assim, na verdade quando eu vejo, quando eu leio, toda vez que eu releio estes cartões aí, é uma coisa que tem um sentimento muito gostoso, muito... é como se eu voltasse a ser criança mesmo [...]. É mais do que se emocionar, me toca, tem uma... enfim, é um aconchego digamos, uma sensação muito boa de estar próxima, de ficar mexendo, de lendo e tal... e aí, muito uma coisa infantil, de bonitinho, de avô, disso eu tenho um sentimento forte. (TESS, 2011)

Já quando perguntada acerca das possíveis influências, durante toda sua vida, de saber-se neta, e a favorita, de Guimarães Rosa, Vera respondeu:

Talvez o maior impacto, o que me mexe e me me toca, **a importância maior foi ter tido um avô gostosinho como ele foi**, então depois de ver essas coisas, as que mamãe conta... a vovó conta... todas as historinhas super carinhosas: que ele me punha pra dormir, me contava estória, ia no banheiro comigo, né... bonitinho [risos]. (TESS, 2011)

Nesse momento, Sra. Bia comentou: “ela via televisão deitada do lado dele...”, ao que Vera prosseguiu:

Essas coisas são de um afeto, de um carinho assim que é uma delícia ouvir, saber, bem coisa de afeto mesmo. **Isso ultrapassa de muito o ser neta do Guimarães Rosa; primeiro me vem como é ser neta do Vovô Joãozinho.** Primeiro porque, criança, eu nem sabia que ele era escritor, né, até nessa idade nem sabia. E tem uma coisa interessante também, do tempo, porque o Guimarães Rosa, como escritor, na minha história pessoal, começou externamente, só no colegial, no final da década de 1970 e começo da década de 1980, porque até então não se falava de Guimarães Rosa, não se lia, então ele, como escritor, não existiu na minha vida por muito tempo, era uma coisa completamente dissociada. Como não tinha exposição nenhuma na infância e adolescência, foi tudo muito tranquilo... (TESS, 2011 grifo nosso)

Na ocasião dessa conversa, pudemos consultar os cartões originais e os envelopes e averiguar que todos foram publicados no livro, exceto um, enviado de Nova York em junho de 1966, que não consistia no típico “bilhete postal” – composto de frente com imagem e verso com mensagem –, mas sim em um cartão maior, dobrado, no qual a mensagem escrita fica ao meio de um vasto espaço. Nesse cartão, especificamente, não há desenhos nem mensagens mais longas efetivados pelo autor:

Figura 2.20 – Foto de um cartão inédito enviado pelo Vovô Joãozinho a Vera Tess.

Fonte – Fotografia de Camila Rodrigues, feita em 23 de setembro de 2011, em ocasião da entrevista realizada com Vera e Beatriz Helena Tess.

Com esse exemplo, sublinha-se que tal tipo de cartão – que supostamente deveria valorizar mais a mensagem que a imagem –, paradoxalmente seguiu sem nenhum escrito mais elaborado, ao contrário dos outros postais. Contudo, com o depoimento de Vera, podemos dizer que, para ela, todos aqueles cartões abrem a porta para o território da recordação – trazer de volta ao coração –, porque ao mexer com eles, aquelas memórias ativam todo o seu campo afetivo e ela, por alguns instantes, pode habitar novamente o território em mutação chamado infância, tanto que sua fala, ao comentar sobre eles, apresentou-se repleta de silêncios densos e significativos, afinal ela parecia estar tentando acessar a percepção daquela Verinha de três para quatro anos e trazer à tona o que ainda permanece vivo na adulta que ela é agora.

Por saber que ela mesma não poderia fornecer maiores detalhes no tocante àquele momento de sua vida, imerso em memórias difusas, Vera sugeriu a presença de sua mãe Bia. A senhora Bia começou confirmando e ressaltando algo que é quase

evidente para quem consulta o livro de cartões trocados entre o vovô Joãozinho e a neta Vera:

Ele praticamente, desde bebê, se apaixonou por ela, quer dizer que era assim uma coisa assim **fora do normal**, vamos assim dizer, não é como você gosta de um bebê achar bonitinho, não, ele tinha verdadeira paixão... ele falava que nunca pensou que fosse amar tanto uma pessoa como ele amava ela. Eu acho que depois da literatura ou senão em primeiro lugar, estaria ela. Com isso, **antes dos dois anos, ela já ia passar um tempo no Rio**, quando ela já estava mais independente, não dependendo tanto de cuidados, um pouquinho maiorzinha, já ficava bastante no Rio [...]. (TESS, 2011a grifo nosso)

Nesse momento da entrevista, Vera, que então já era mãe, surpreendeu-se e perguntou se ela, com dois anos, já ficava sozinha com os avós no Rio, ao que a mãe confirmou que sim, continuando então o depoimento:

Devido ao problema de ele ser tão afetivo [com a Vera], a minha sogra puxava ela pra ficar com eles. Ele gostava das crianças, gostava de todos eles, todos os irmãos. O primeiro, por exemplo, ele [Guimarães Rosa] que queria comprar todos os bonezinhos para ele ir à praia, tipos assim, como o outro, não sei o que... sempre tinha uma característica com cada um, mas mais distante; agora com ela não, com ela era uma coisa presente mesmo. E aí quando ela foi interagindo mais, claro que ele foi se apegando mais, não é? Daí, quando ela vinha pra São Paulo pra ficar com a gente, ele mandava esses cartõezinhos morrendo de saudade. (TESS, 2011a)

Com essas declarações vemos outro tipo de memória, visto que, embora ainda mantenha o clima afetivo, nas lembranças de Bia observamos outros conteúdos, tal como a confirmação de qual teria sido a motivação daqueles postais: eles funcionavam como convites para que as crianças visitassem os avós no Rio de Janeiro. Como já foi dito, com a intenção de tornar o chamado às crianças irrecusável, o Vovô Joãozinho utilizava linguagens caras ao mundo infantil – como cores, desenhos etc –, e verdadeiras táticas de sedução, como promessas de interação, ao comprometer-se a contar histórias:

Figura 2.21 - Cartão do vovô Joãozinho prometendo contar estórias a Vera, se ela fosse passar uma temporada com os avós no Rio de Janeiro.

Fonte – (ROSA, 2003, p. 42)

Aqui, podemos observar que essas mensagens, além de mostrarem uma face mais íntima e afetiva de Guimarães Rosa, também se apresentam como material de caráter genealógico, já que são como a transmissão de um patrimônio cultural entre avô e netas, com o objetivo de garantir certa continuidade de valores entre as gerações (cf. BOLLE, 2000, p. 318). Mas, como não enxergamos as crianças como seres passivos, simplesmente alocadas em determinado espaço cultural, mas sim como participantes e engendradoras de culturas infantis (COHN, 2009, p. 28), julgamos que tal tipo de transmissão, em vez de condicionar a criança, pode legitimar sua “autonomia cultural em relação ao adulto”, autonomia que

deve ser reconhecida, mas também relativizada [...]. Os sentidos que elaboram partem de um sistema simbólico compartilhado com os adultos. Negá-lo seria ir de um extremo ao outro; seria afirmar a particularidade da experiência infantil sob o custo de cunhar uma nova, e dessa vez irredutível, cisão entre os mundos. Seria tornar esses mundos incomunicáveis. (COHN, 2009, p. 35)

Foi também durante a conversa com Bia que entrou em nosso campo de interesse uma figura interessante para refletir acerca do universo das crianças na década de 1960, o já citado Pedro Bloch. Procurado pelas famílias de crianças de todo Brasil na

década 1960⁶¹, Bloch, devido à necessidade profissional, comunicou-se com inúmeras crianças, o que o permitiu perceber nelas uma percepção diferenciada da realidade, que poderia ser ora engraçada, ora estranha, mas sempre lhe abria novas direções para a reflexão. Atento a isso, o médico passou a registrar algumas das expressões que ouvia de seus pequenos pacientes e a publicá-las em livros de anedotas infantis, que foram muito lidos por seu amigo Guimarães Rosa, sendo até algumas de suas piadas transcritas no prefácio *Aletria e Hermenêutica*, de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, com a seguinte apresentação: “deixemos vir os pequenos em geral notáveis intérpretes, convocando-os do livro ‘Criança diz cada uma!’, de Pedro Bloch” (ROSA, 1967, p. 08-09). Como era realmente reconhecido na época, Bloch também chegou a ser mencionado por Vicente Guimarães ao falar sobre Joãozito “de sua verve infantil, do pouco que dizia aquele menino caladão, quase nada anotado ficou na lembrança dos de mais idade. Nenhum outro caso engraçado, nem resposta interessante, que figurar pudesse na coleção de Pedro Bloch ‘Criança diz cada uma!’” (GUIMARÃES, 2006, p. 35).

Mas se o próprio Joãozito não teria marcado os adultos a seu redor com colocações irreverentes, ele foi exceção entre as crianças, tal como nos mostra a imensa coleção de registros elaborada por Pedro Bloch, recolha que contém expressões que, para a lógica adulta, ganham ares humorísticos, não de forma incomum, mas sim como saltos de percepção libertadores advindos dos pequenos “aletrados”. Vejamos alguns dos registros transcritos por Bloch que se relacionam diretamente com esta pesquisa, começando por um que aborda a percepção e nomeação do tempo: “Eliane ouviu na televisão uma mensagem religiosa que dizia ‘Em breve não haverá mais crime, nem violência, nem tempestade’. Correu pra cozinha, e chorando pediu à mamãe: Mamãe, me leva pra Breve. Eu quero ir pra Breve” (BLOCH, 1980, p. 32).

Já em relação a estranhamentos na hora de interligar a experiência e a linguagem, o médico anota:

- Vovô, vem brincar com nós.
- Não é com nós, é conosco.
- Débora, de repente, para não desequilibrar, segurou a orelha do avô e explicou:
- Eu segurei a orelha do vô de nosco. (BLOCH, p. 38)

⁶¹ Como se pode observar nas compilações de expressões infantis publicadas por Bloch, o autor menciona dizeres de infantes advindos de todo o país, que foram procurá-lo em seu consultório no Rio de Janeiro.

Há outros casos relevantes em que, devido ao vocabulário em formação, transparece a constante necessidade infantil de criar novas palavras, usando as formas morfológicas mais simples, como o acréscimo de prefixos ou sufixos:

A netinha não sabia como dizer *abrir* e pediu:

– Vovô, você quer desfechar a porta? (BLOCH, 1970, p. 29, grifo do autor)

Vemos, ainda, excertos nos quais as crianças aparecem expressando sua forma sintética de “ler” o mundo⁶²:

O filho do famoso locutor tinha pouco mais de dois anos quando, ao provar uma laranja que o pai lhe comprara na praia, diante do azedo reclamou:

– Pai, botaram limão nesta laranja. (BLOCH, 1970, p. 59)

Ou nos quais elas estabelecem associações mais simples que, porém, causam bastante estranhamento nos adultos:

Nestorzinho, vendo passar um daqueles caminhões que jogam água para lavar as ruas:

– Papai, olha a chuva passeando de caminhão! (BLOCH, 1970, p. 114)

Além desses casos, abordaremos outros aspectos observados por Bloch, a saber, anedotas que demonstram a importância do desenho para o mundo infantil, compreendido como forma de representar, (re)criar ou até mesmo fazer existir em alguma instância o seu próprio mundo.

– O que é que você está desenhando, meu filho?

– Estou desenhando a cara de Deus.

– Mas ninguém sabe como é a cara de Deus!

E o pirralho:

– Quando eu acabar... VÃO SABER. (BLOCH, 2001, p. 61).

O desenho também aparece como forma de comentar e suprir alguma carência sentida:

Lucianinha ainda não tinha completado quatro anos. Via a mãe saindo todos os dias para trabalhar. Aquilo angustiava seu coraçãozinho acelerado. Dava um aperto no peito por aqui assim, sabe como é?

Pois bem. Um dia, já na hora de sair a menininha segura a mãe pela saia e pede:

⁶² Acerca da leitura sintética e associativa das crianças, Gombrich alerta-nos que “a criança, antes de aprender a distinguir espécies diferentes e ‘formas’, chamará (por exemplo) durante muito tempo de au todos os quadrúpedes de determinado porte” (GOMBRICH, 1999, p. 02).

–Mãe, desenha um passarinho.

Professora experiente, boa de traço, vai logo fazendo um passarinho lindo, destes de dar inveja a gente que trabalhou com *Walt Disney*. Quando entrega sua obra de arte à filha ouve *Lucianinha* pedindo de novo:

– Agora desenha a mãe do passarinho, porque ele está muito triste de ficar sozinho. (BLOCH, 1980, p. 66).

E, finalmente, observamos como podem também ocorrer abalamentos na percepção, algo que se dá com mais frequência com as crianças em relação a imagens gráficas:

Haroldinho, de três anos, um dia ficou pedindo ao pai, insistentemente, uma bicicleta. Este já nem sabia mais o que responder.

– Tá bem, filho. Prometo que vou desenhar uma bicileta pra você, viu?

E Haroldinho, mais que depressa:

– Tá certo, pai. Mas recorta ela direitinho, porque eu quero pedalar, tá? (BLOCH, 2001, p. 20)

Nesse sentido, como uma espécie de posfácio de uma das compilações de Bloch, o médico nos oferece uma explicação acerca do motivo pelo qual a comunicação com a criança, tantas vezes, é tão transitória e dificultosa:

É curioso. Adulto, quando acaba de ler um de meus livros com histórias de criança, nunca deixa de comentar:

– Pois é. Mas o meu Serginho diz coisas muito bacanas, também! Que dúvida! Diz mesmo.

E, ainda com um sorriso de pai realizado, começa a tentar recordar ‘aquela’ que o menino havia soltado no outro dia. Quem disse que...? Nada. E o mais incrível é que, na hora em que o garoto tinha soltado *aquela* todos eram capazes de jurar que jamais esqueceriam. Todos esqueceram. E sabem por quê?

É que o humor infantil, o que a criança diz, tem características tão próprias, tão originais, tão suas, que os referenciais do adulto não conseguem fixar com facilidade. Essa originalidade faz com que o diálogo de adulto e criança mixe tantas vezes. Falam línguas diferentes. O grandalhão do pai quer dialogar dentro de seu próprio repertório, supondo que o do filho é muito inferior. Não é exatamente isso. É diferente. E o mais pitoresco e, por vezes, doloroso até, é que ao deparar com a dificuldade de se comunicar, seria lógico que o adulto tentasse *aprender* a falar com o filho. Sim, senhores. Aprender a falar com o filho.

É que as palavras, as mesmas palavras, significam coisas diferentes para um e outro. A dose de imaginação não expressa, o turbilhão de fantasia não verbalizada fazem com que duas crianças pequeninas possam se comunicar bem melhor entre elas do que cada qual com seu respectivo pai. (BLOCH, 1980, p. 111-2, grifos nossos)

Contextualizando essa longa mas precisa citação em relação ao pensamento acerca da infância, lembramos que entre os séculos XII e XIX desenvolveu-se na cultura ocidental diversas definições do termo, sendo apenas a partir do XIX, especialmente depois do advento das ciências sociais, que os paradigmas em geral precisaram ser revistos, o que aconteceu de forma lenta. Efetivamente, foi somente nos anos 1980 que um grupo composto por sociólogos, psicólogos, antropólogos e geógrafos passaram a se empenhar na revisão da ideia que ainda vigorava na maior parte do mundo: a de que a criança era um ser passivo e incompleto. Com os esforços desse grupo, conhecido como *New Social Studies of Childhood*, do qual emergiu a possibilidade de a infância ser contemplada como um fenômeno social, em detrimento da explicação de natureza biológica. Uma perspectiva crítica a essa posição surge nos anos 2000, com os trabalhos de autores como Alain Prout (2005), nos quais se propõe que a dicotomia biológico/social seja superada a partir do momento em que ela seja repensada pelas ciências humanas, sociais e naturais em conjunto. Pensando-a como um processo de construção, a infância aqui não aparece como algo exclusivamente relacionado a crianças, ainda que seja nessa primeira fase da vida que o processo de subjetivação é mais frequente, confundindo-se com a própria vida do ser humano, já que o pequeno precisa criar sua subjetividade a fim de sobreviver no mundo. Assim, como já notamos aqui, a publicação de Pedro Bloch constitui um importante trabalho que se coaduna com tais perspectivas acerca da infância, competindo para a feitura de uma possível História da Criança (FREITAS; KUHLMANN (org), 2002, p. 07).

No caso da publicada correspondência entre Guimarães Rosa e as netinhas – especialmente no tocante às listas e bilhetes – é importante lembrar que Rosa também escreveu enunciações de Vera Tess durante o período em que a menina estava entrando na linguagem, sendo comum que ele registrasse a data exata de tais elocuições, como que abrindo para a possibilidade de escrever uma história de quando a infante Ooó se tornou uma falante, visto naqueles registros termos igualmente definido um recorte cronológico.

Mas além das falas infantis, Pedro Bloch também publicou diversos livros científicos acerca da questão da fala, sendo que um deles – a edição de 1958 do livro *Estudos da voz humana* – consta da última biblioteca mantida por Guimarães Rosa,

disponível em seu Fundo Arquivístico aos cuidados do IEB⁶³. Por meio desse livro, que muito provavelmente foi lido por Rosa, podemos nos aproximar um pouco mais do pensamento do doutor Bloch, sintetizado na introdução do referido volume:

Vivemos numa época em que não basta olhar o laringe para explicar o milagre da VOZ. Devemos e podemos vêr muito além do que a aparência nos revela. Nos dias da medicina psicossomática é evidente que não podemos nos contentar em examinar um laringe, mas uma pessoa, um ser humano, portador de *um problema* que se reflete *no laringe*. Só o equacionar, assim, a questão, a transforma completamente. [...] Não podemos separar o laringe da voz [...] **a voz está sempre emocionalmente afinada e traduz um sem número de elementos que entram em sua formação, em seu acabamento, que se fundem, se completam, conferem colorido, emprestam características, trazem a marca da personalidade.** (BLOCH, 1958, p.11-2, itálicos do autor e negrito nosso).

Se for mesmo verdade a hipótese proposta por alguns rosianos, suscitada aqui, de que toda a escritura literária de Rosa se estrutura a partir da ficcionalização de elementos da fala como a voz, o interesse do autor pelas ideias de Bloch seria evidente, afinal, para o médico, a expressão da voz teria relação direta com a formação da própria personalidade ou, se quisermos, constituiria uma forma de manter ativo o processo de subjetivação que se inicia na infância e segue pelo resto da vida humana. Ademais, se o vovô Joãozinho levou Ooó para que ele a examinasse, só poderia ser porque, em alguma medida, ele concordava com a posição do amigo médico.

Apesar da destacada preferência por Vera, é preciso lembrar, novamente, que Guimarães Rosa possuía mais quatro netas e, mais ou menos na mesma época da correspondência com Ooó, outra netinha, Laura Beatriz, o presenteava com frases recheadas de sua maravilhosa lógica infantil, que acabavam povoando as longas conversas de Rosa com seu amigo Pedro Bloch nos anos 1960, vindo a aparecer nas compilações infantis do foniatra, como ele mesmo explica ao afirmar que, no tocante a Laura e suas falas, apenas tomava conhecimento através das narrativas do avô:

Laura Beatriz é **a netinha de quem Rosa me conta frases** para os meus livros de bolso: “Sabe, mãe? A bola deve gostar muito de mim porque eu jogo ela longe e ela volta.” Olhando uma frigideira empretecida: “Olha, mamãe, o *de noite* da panela.” Contemplando a

⁶³ No que tange à Biblioteca disponível no Fundo Guimarães Rosa do IEB, o Guia do instituto, disponível no site, nos informa que “sua vida de diplomata, longos períodos no exterior e contínuos deslocamentos, o teriam impedido de manter todos os seus livros. Sabe-se que fazia constantes doações por ocasião de mudanças de posto. Esta coleção (disponível em seu fundo) foi a última que conservou” (GUIA IEB USP, 2010).

chuva: “Mãe, a caminha da chuva é o saco de papel que está no chão da rua.” (BLOCH, 1989, s/p, grifo nosso)⁶⁴

Ao se preocupar com as primeiras expressões da linguagem de Verinha, o vovô Joãozinho também estava recuperando algum resquício de sua própria perspectiva infantil, resgatando, assim, outro modo de perceber o mundo – o da criança –, como se estivesse defronte daquela renovada postura em relação à linguagem que sua escritura buscava exercitar, como ele mesmo explicou em trecho já citado, por meio de seu método de devolver o sentido original a cada palavra (LORENZ, 1983, p. 81). Tal ‘método’ pode ser lido como uma busca de um novo contato com o estranhamento, podendo abrir as portas para que se habite novamente o tempo da palavra mágica, o qual a pureza das expressões pode nos conduzir àquela espontaneidade com a qual lidam as crianças, os primitivos etc. (cf., entre outros, GINZBURG, 2007d). Esses processos parecem se aproximar daquele identificado por Willi Bolle na escritura da *Infância em Berlim por volta de 1900*, de W. Benjamin, texto no qual “a língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, um meio” (BENJAMIN, 1987, p. 239), isso porque “Benjamin insiste particularmente na escavação das palavras primitivas que jazem soterradas sob as palavras dos adultos. Palavras tais como a criança as ouvia e entendeu pela primeira vez e nas quais se condensa, como num mineral, o universo de sua percepção” (BOLLE, 2000, p. 318).

Atentar para essas primeiras percepções infantis da nossa realidade cultural parece ser também uma porta de acesso a outro mundo, anterior a toda nossa lógica e tradição, conforme já afirmamos aqui, implicando em uma desnaturalização dos modos de sentir e de pensar. Talvez fosse pensando nisso que Bloch dava aos pais o importante conselho de ouvir seus filhos, afinal

Só se aprende a falar ouvindo, participando do meio ambiente. [...] Hoje, mais do que nunca é preciso ouvir a criança, estabelecer diálogo com ela, mesmo que ela ainda não se comunique por palavras. Quando temos a sorte de lidar com criança sem maiores problemas, então, é indesculpável que não lhe faça brotar o que tem de mais importante, mais rico, mais valioso: – a palavra, cada vez mais significativa, cada vez dizendo mais, cada vez traduzindo melhor o que vai na mente, o que vai no sentir. (BLOCH, 1980, p. 04-5)

⁶⁴ Esta anedota foi publicada também em (BLOCH; 1970, p. 81)

Se, como Pedro Bloch e outros alertam frequentemente, é importante para o desenvolvimento da linguagem oral da criança que os pais e outros adultos ao redor participem iniciando diálogos, não podemos deixar de lembrar, mais uma vez, a importância ao circuito ouvir/falar, que Rosa deixa transparecer em seus textos terminados, visto ele mesmo ter sublinhado as influências de narrativas orais que ouviu na infância, reforçando a importância das vivências, especialmente da oitiva infantil, para esse autor. Partindo dessas considerações, certamente o fato de ter acompanhado de perto e com tanto interesse a experiência de Vera Tess ao adentrar o universo da palavra na década de 1960 deve igualmente ter apresentado alguma influência naquela escritura.

Se os postais pressupõem sempre a ideia de um distanciamento entre avô e neta a ser superado, no volume também foram publicados outros documentos – algumas cartas, alguns bilhetes, desenhos, registros de enunciações que se expressam como registros de momentos de proximidade entre avô e neta e um momento no qual os dois tipos de apontamentos se fundem – que dizem respeito, propriamente, a quando a relação com Vera Tessa, efetivamente, contribuiu para a escritura das histórias. Isso acontece quando a encantadora neta favorita Ooó aparece como personagem do conto *Mechéu*, do livro *Tutaméia* (ROSA, 1967, p. 88-91), fazendo com que, então, “vida, obra e arte misturam-se definitivamente” (SOBRINHO, 2004, p. 283). Tal história aborda a vida da personagem Mechéu – algumas vezes chamado de Michéu –, um “semi-imbecil que trabalhava, vivia, moscamurro, raivancudo, senão se sei não gostando de ninguém” (ROSA, 1967, p. 88), e de outra personagem que o admirava, mas era por ele rejeitado: “bôbo, bem, meio idiota papudo era outro, o que de alcunha Gango; tolo tanto, que cheirava as coisas, mas nem sabia temer as cobras e lagartos” (ROSA, 1967, p. 89). Mechéu vivia autocentrado, já que não queria e nem conseguia estabelecer contato com outras pessoas “de fora” – moços letrados. Até que

Também de fora viera **a menina, neném, ooó**, menina de inéditos gestos, olhava para ela o Gango só a apreciar e bater cabeça. Mechéu pois disse: – Ele é um parente não! – e a Menininha disse: – Você é bobo não, você é bom... – e a Meninazinha formosa então cantou: – Michéu, bambéu... Michéu... bambéu... (ROSA, 1967, p. 89, grifo nosso)

Para quem conhece o conteúdo do livro *Ooó do vovô*, é possível perceber a inegável relação entre a personagem Menina e a netinha Vera Tess, começando pelas alcunhas da personagem – ‘neném’ e ‘ooó’ –, as mesmas atribuídas à netinha naquela correspondência, como comprovamos nesse postal:

Figura 2.22– Cartão enviado para Vera Tess. No lado esquerdo do cartão, escrito em novembro de 1966, identificamos os apelidos de Vera: Neném, Verinha, Ooó do vovô, Miss São Paulo. No lado direito, vemos referências aos outros integrantes da família Tess: a mãe Bia, a irmã Beatriz Helena – a 2 neném, o pai Edu, os irmãos Eduardo, Luis Renato e Plínio e, por fim, os avós Aracy e Joãozinho – o Dodói.

Fonte – (ROSA, 2003, p. 42)

Além da importante questão dos nomes, lendo os conteúdos dos cartões escritos para Vera Tess, é possível notar que, na construção da personagem *menina*, Guimarães Rosa “parafraseia o discurso da neta” (SOBRINHO, 2004, p. 283), uma vez que, em uma das listas de enunciações de Ooó nos bilhetes de Vovô Joãozinho publicados no livro, o autor anotou:

Figura 2.23 – Lista de enunciações de Ooó, anotadas pelo Vovô Joãozinho. “Agosto, meados/ 1966/ papapo = sapato/ dusa = duas/ gato= gato/ Michéu bambéu (?) (uma música?)/ bito = (?) uma comida?/ não é cabrito/ memé = colher/ sepéu = chapéu/ SAPATU! = sapato”.

Fonte –(ROSA, 2003, p. 30)

De acordo com essa nota, “Michéu bambéu” – cantiga que a menina canta na estória (ROSA, 2003, p. 89) – já era um possível refrão musical que a própria Verinha teria cantado. Na rica leitura da estória de *Tutaméia* desenvolvida por Vera Novis, a pesquisadora aponta caminhos interpretativos escondidos em detalhes da própria construção da narrativa rosiana, como o egocentrismo de Mechéu, indicado já na construção se seu nome: “me, ich, eu”, reafirmando o “eu” em inglês, alemão e português⁶⁵. Novis lembra, também, que o “eu” ecoa igualmente na identificação estabelecida entre Mechéu e a menina que lhe diz: “Você é bobo não, você é bom...”, já que, em português, a palavra “eu” é também um prefixo que indica um adjetivo referente à bondade – como se nota nas palavras euforia ou eufemismo (NOVIS, 1989, p. 87). Ainda dentre os postais enviados pelo Vovô Joãozinho a Ooó, temos outro, no qual tais temas aparecem como mote na relação entre avô e neta:

⁶⁵ Novis explica que essa interpretação partiu da “explicação” do nome da personagem MOIMEICHEGO (moi, ich, ego) – da novela *Cara de Bronze*, de *Corpo de Baile* – tecida em carta de Guimarães Rosa ao tradutor italiano, Edoardo Bizarri, que teria consistido em uma brincadeira para representar o eu do autor. No caso de Mechéu, como alerta a pesquisadora, o eu parece assumir aspecto mais genérico (NOVIS, 1989, p. 84-5).

Figura 2.24 – “Rio, 21.X.66/ Nenem, querida!/ Vovô atí, titia atí, [sic] Nenem vem atí?/ Súsi atí. E praia/ Neném atí?/ Atí bôbo não. Atí bom, casa Vovô, casa Nenem. Casa 2./ Beijinho bom./ ‘Põe a-há,/ põe a-há o teu/ pèzinho,/ o teu pèzinho,/ põe a-há,/ põe a-há para o Vovô./ Ao tirar,/ ao tirar o teu pèzinho,/ um abraço, um abraço/ do Vovô.../ um abraço ‘de doeu’/ – Ciao!”

Fonte –(ROSA, 2003, p.16)

Cabe aqui um parêntese, trazendo a indagação de Franz Kafka contida em carta a sua tradutora Milena Jesenká:

De onde terá surgido a ideia de que as pessoas podiam se comunicar por cartas? Pode-se pensar em uma pessoa distante, poder agarrar-se a uma pessoa próxima, tudo fica mais além das forças humanas. Escrever cartas, contudo, significa desnudar-se diante dos fantasmas,

que esperam isso avidamente. **Os beijos por escrito não chegam ao seu destino, são bebidos pelo caminho pelos fantasmas.** Com este abundante alimento se multiplicam, com efeito, enormemente. [...] **As cartas são um esplêndido remédio contra o sonho.** Em que estado são recebidas! Seco, vazio, provocativo, uma alegria momentânea seguida por longos sofrimentos. Enquanto se lê, esquecido de si mesmo, ergue-se o pouquíssimo sonho que se tinha, foge pela janela aberta e não volta até muito depois. (KAFKA, 1987, p. 208-9, grifos nossos)

Se concordarmos com Kafka e considerarmos que as missivas escritas e sérias como uma espécie de fuga do sonho, talvez a correspondência que Vovô Joãozinho estabeleceu com Vera Tess tivesse tentado flexibilizar o quanto pôde tal estado de coisas, não só pela escolha dos cartões postais, que já eram cartas ilustradas, que abriam para novas percepções, mas também porque eles “oferecem um mapa com a geografia das nossas lembranças. O ato de revisitá-los é uma oportunidade para surpreender as centelhas do passado que evocam o cotidiano e emoções” (SCHAPOCHNIK, 2010, p. 427). E como se não bastasse isso, nas próprias mensagens estabelecia-se um balé de linguagens interessantíssimo, visto que o remetente não apenas escrevia, mas também desenhava, cantava, encenava, narrava e, na medida do possível, fazia ouvir a voz da destinatária, em um experimento que, mesmo em nível privado, destacava e procurava interagir com a linguagem não verbal, podendo, ainda que de forma indireta, ser entendido como uma forma de pôr em xeque o andamento linear e direcionado da mensagem escrita, com a qual se narra a História. No caso dessa correspondência, ela era sustentada por um forte vínculo afetivo que parece ter se mantido, ganhando ainda mais veracidade e profundidade, como está expresso na seguinte foto, arrolada ao final da publicação (ROSA, 2003, p. 67):

Figura 2.25 – Foto de Guimarães Rosa com a neta, Vera Tess.

Fonte – (ROSA, 2003, p. 67)

2.4 Infância como experiência cultural

Muito mais até do que um período cronológico, como já reiteramos nesta tese, estamos pensando a infância como vivência cultural inicial da vida humana (cf. COHN, 2009, p. 14) e pelo que foi exposto neste capítulo, tentamos reforçar certa proximidade do escritor com tal experiência, contemplada como registros de experiências culturais e de linguagem de indivíduos ocidentais no século XX que puderam abrir maneiras diversas de sentir e de pensar novas possibilidades de relação com crianças, com as “aletradas”.

Podendo recordar certos momentos da experiência de Joãozito – infância de Guimarães Rosa –, por meio dos relatos de seu tio Vicente, autor de livros infantis, foi possível destacar que não houve nenhuma tentativa de Guimarães Rosa no sentido de produzir literatura infantil, mas que ele apenas pediu ao tio que adaptasse um conto seu à linguagem apropriada às crianças, como possibilidade de se comunicar com aquele público especial.

Já no caso da correspondência desenhada que trocou com as netas Beatriz Helena e Vera Tess, além de todo o conteúdo de valor pessoal, também flagramos

registros importantes para se discutir a história cultural e o choque de culturas estabelecido entre crianças e adultos, assim como observamos importantes exercícios de ficcionalidade na forma de produção de literatura.

Reforçando a importância dessas duas personagens na vida e na escritura de Guimarães Rosa, lembramos que tanto o tio Vicente, como a netinha Vera (Ooó), ainda voltarão a aparecer nesta tese: o tio no quarto capítulo, através de uma carta que o sobrinho lhe escreveu, e Vera Ooó já no terceiro, visto ela ser citada várias vezes nos *Cadernos* manuscritos do autor.

Capítulo 3: Os Cadernos e a escritura caleidoscópica de Rosa

Recentemente, observou-se em toda a esfera intelectual contemporânea a necessidade de repensar perspectivas, doxas e procedimentos tidos como definitivos até então, instaurando-se aquilo que se convencionou chamar de crise dos paradigmas, que atingiu seu auge em todas as áreas do pensamento no século XX. Atentemos, pois, para uma pequena virada metodológica, fruto desse contexto e observada na área de História. Segundo Angela Castro Gomes (GOMES, 1998, p. 122), aproximadamente desde a década de 1970 os historiadores passaram a buscar um alargamento para suas perspectivas e métodos, assumindo o interesse em examinar diferenciados tipos de arquivos. Algo que sempre estivera à margem e que então começou a ser repensado, abrindo-se como uma fecunda possibilidade de promover uma expansão de abordagem, funcionando como mais uma atitude em busca de um legítimo “descentramento da história” (cf. BORDINI, 2005) foi a consulta aos arquivos privados de escritores. Nesse tipo de arquivo, os historiadores encontram material minuciosamente fragmentado e tantas vezes extremamente difícil de decifrar, pois

Eles representam sempre o vínculo pessoal que o titular mantém com o mundo. O sentido monumental e histórico do arquivo privado não é descoberto pelo profissional de arquivo. Ele se encontra no próprio ato intencional de acumular documentos. O arquivo passa a representar uma espécie de pirâmide. Guarda a memória do titular e a de seu tempo para as gerações futuras, podendo contar muito mais do que se imagina.

O movimento do titular é dominado por uma subjetividade que recorta, costura e prolonga percepções momentâneas. Sua lógica emerge da região histórico-afetiva em que os mundos íntimo e público se misturam. (SANTOS, 1999, p. 33)

Mesmo considerando tais características que tornam mais difícil o trabalho do pesquisador, cabe não esquecer que, embora tal tipo de fonte possa sublinhar o foco em determinados indivíduos e, em certa medida, deixar de lado o destaque em alguns temas que até então eram considerados os mais nobres da disciplina – como economia e política –, o advento da História Cultural veio abalar essa hierarquia temática (HUNT (org), 1995) e abrir novas perspectivas, que promoveram uma movimentação na disciplina.

Nesse contexto, propomos a consideração do acervo de Guimarães Rosa em nova perspectiva: nosso objetivo inicial não é sondar sua posição como artista ou

intelectual, já que isso já tem sido apreciado por historiadores (THEODOZIO, 2011), mas nos centrar exatamente no processo de feitura daquilo que foi sua mais larga zona de intervenção, tornando-o reconhecido, isto é, sua literatura. Em 2011, durante debate posterior a uma conferência proferida na FFLCH/USP, Ettore Finazzi-Agrò (2011) destacou que um dos méritos observáveis na escritura rosiana foi ter encontrado uma eficiente maneira de falar não historicamente da História, fornecendo acesso a uma verdade que não é propriamente histórica – como a conhecemos tradicionalmente –, mas que consitui uma interpretação dela, o que justificaria o interesse do historiador por tal literatura. Mas de que maneira, então, poderíamos ter um acesso mais estreito a essa construção narrativa tão peculiar? Nossa proposta, tal qual a dos outros historiadores interessados em narrar a posição pessoal e intelectual de Guimarães Rosa, também consiste em abordar seu acervo, sendo que, em nosso caso, destacamos sobretudo os seus manuscritos literários, ou seja, o próprio local no qual o escritor construiu sua literatura, experimentando remodelar o tempo ao abrir outros canais de percepção, introduzindo a própria ficcionalização da História. Com isso, podemos visualizar os modos possíveis usados por Rosa para edificar um texto ficcional que poderá “transformar o fato em significado” (CANDIDO, 1999, p. 09), aspecto da literatura já sublinhado aqui.

Assim, objetivando tratar da escritura de Guimarães Rosa, em princípio, consideramos que devemos tentar contemplá-la de forma ampla, ensejando ponderar acerca de vários momentos do processo de escrever, atividade que, inicialmente, já pressupõe alterações no e do tempo, assim como acontece com a infância e a História. Para efetuar esse tipo de investigação, começamos procurando os acervos pessoais do escritor. No entanto, devemos antes esclarecer como foi nossa passagem pelo arquivo de João Guimarães Rosa, em busca de referências à infância que nos aproximassem da contestação da História construída pelo autor (cf. CARVALHO, 1996; NASCIMENTO, 1998).

Contando com aproximadamente 20.000 documentos sobre as funções de Guimarães Rosa na vida pública, como literato e como diplomata, no Fundo Arquivístico do autor encontramos informações que registram o seu meticuloso trabalho de criação literária, através de correspondências, anotações, diários, cadernos, cadernetas, pastas com folhas avulsas, entre outros, somando um acervo de

manuscritos⁶⁶ a partir dos quais é possível tomar contato com faces de todas as etapas de elaboração daquela literatura (LANNA et al. (org.), 2010). Embora seja perceptível a relevância da consulta a esse material, sua extensão indica de imediato a necessidade de se fazer algum recorte, sendo comum que os pesquisadores recomponham um conjunto de documentos em grupos, o que se convencionou chamar de dossiê genético⁶⁷. É possível compor dossiês de vários tipos e com diversas finalidades, cabendo salientar que, ao montá-lo, o pesquisador já está propondo uma linha interpretativa para aquele material (PINO; ZULAR, p. 136-7).

Na consulta aos manuscritos rosianos, nosso objetivo foi sempre o de considerá-los como fontes históricas primárias, que podem nos ajudar a desenhar a face de um processo escritural ocorrido no século XX. Para tanto, procuramos enxergar tais manuscritos como documentos autônomos, que podem dizer algo sobre si mesmos e também sobre a escritura literária de Guimarães Rosa, podendo, portanto, originar uma reflexão sobre a história literária e cultural do Brasil.

O recorte operado no material de Guimarães Rosa procurou iluminar os momentos nos quais possam ser abordadas novas reflexões acerca da relação daquela escritura com a infância e a História. Ainda que construir dossiês seja uma primeira tentativa de nos ordenar diante do universo de informações que o arquivo nos oferece, cabe esclarecer que nossa perspectiva é um pouco diferente da adotada pela maioria dos pesquisadores de manuscritos literários – que buscam problematizar a relação entre os manuscritos e determinada obra publicada, por exemplo –, isso porque, graças à própria natureza do acervo rosiano, que se apresenta de forma peculiar, ali encontramos manuscritos que “podem dar origem a muitas obras ao mesmo tempo, outros podem não ter relação direta com nenhuma obra específica” (PINO; ZULAR, p. 137), o que pressuporia a existência de um movimento constante no sistema manuscrito/obra publicada, colocando-o em escala mais complexa. Nesse sentido, também vale para pensar o universo da escritura de Rosa o que João Alexandre Barbosa escreveu acerca

⁶⁶ ARQUIVO Nacional (Brasil). **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.1 CD-ROM. O termo ‘manuscrito’ refere-se a “Texto escrito à mão. Termo que, utilizado genericamente, engloba textos datilografados e digitados” (ARQUIVO, 2005, p. 113). Como aqui estamos tratando especificamente dos manuscritos do escritor João Guimarães Rosa, convencionamos usar o termo para nos referir a todo texto que recebeu qualquer intervenção do autor, tenha sido ele escrito à mão ou datilografado.

⁶⁷ ARQUIVO Nacional (Brasil). **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.1 CD-ROM. O termo ‘dossiê’ refere-se a um “conjunto de documentos relacionados entre si por assunto (ação, evento, pessoa, lugar, projeto), que constitui uma unidade de arquivamento” (ARQUIVO, 2005, p. 80).

dos manuscritos de Paul Valéry: “entre a obra feita e aquela a fazer, a linguagem dos *Cahiers* [cadernos] ocupa um espaço de tensão reflexiva para onde converge tudo o que a mente busca traduzir como sinais da existência” (BARBOSA, 2002, p. 236).

Assim, inicialmente, nosso objetivo era consultar o acervo seguindo uma trajetória linear, procurando os manuscritos referentes à primeira obra publicada por Guimarães Rosa, *Sagarana* (1946). Um marco inicial no tocante a esse livro foi o volume intitulado *Contos*, que, em 1937, ganhou o segundo lugar do *Prêmio Humberto de Campos*, concurso para o qual Rosa o inscreveu adotando o pseudônimo Viator. Antes da inscrição no concurso e do envio para publicação na José Olympio Editora, tais textos haviam sido reunidos em um volume com o título *Sezão*. Nesse manuscrito – consultado no Fundo JGR, no IEB-USP – encontramos muitas intervenções feitas com lápis de duas pontas, uma vermelha e outra azul (ROSA, IEB JGR-Sezão M-01,01)⁶⁸.

Em busca dos movimentos da escritura, era-nos interessante conferir as marcas de mudanças ocorridas entre essas versões, sendo que de início nos deparamos com uma que nos pareceu ser a mais importante: em *Sezão* havia um conto chamado *Envoltamento*, que depois na versão final em *Sagarana* (1946) passou a se chamar *São Marcos*, mas que, em sua variante de 1937, ainda apresentava marcas claras de seu processo de criação, como o verificado no seguinte trecho: “o pavor chegava ao auge; mas, felizmente houve sons, e sons tinham forma e tinham cor! Eu via agora todos os sons” (ROSA, IEB JGR-Sezão M-01,01, p. 289). Aqui, Rosa propunha uma ligação clara entre os sons e a visualização de imagens, talvez conforme o que ele tinha percebido nas falas em sua infância, lembrando a declaração de que ouvia as “narrativas multicoloridas dos velhos” (LORENZ, 1983, p. 69).

Ao entrar em contato com aquele trecho, percebemos estar defronte a um dos aspectos mais interessantes que os manuscritos nos permitem visualizar: aquilo que em algum momento pertenceu ao texto mas que, por algum motivo, foi ceifado ou permaneceu escondido na criação literária final (WILLEMART, 1999). Será que aquela frase tão clara e objetiva teria apenas permanecido ocultada ou teria sido ceifada definitivamente? O próprio Guimarães Rosa nos deixa com a primeira opção, ao explicar as mudanças que fez entre *Sezão* e *Sagarana*, em entrevista a Borba, em 1946: “Fiz pouquíssimas alterações de forma ou estilo, limitando-me a suprimir em uma ou

⁶⁸ Como neste e nos próximos capítulos citaremos muitos documentos de arquivo, convencionamos referenciá-los no corpo do texto da seguinte maneira: autor, sigla do arquivo, indicação e/ou código do documento, página, lembrando que as indicações completas serão catalogadas nas referências bibliográficas, ao final da tese.

duas histórias, parágrafos que me pareceram supérfluos para o público, embora tivessem para mim uma grande importância” (BORBA, IEB JGR-R 02,214). Além dessa supressão, havia outro aspecto que ia no mesmo sentido de tal ocorrência: sabendo que o autor considerava existir uma relação direta entre cores e sons, não poderíamos deixar de lado a forte presença de marcas de revisão azuis e vermelhas, naqueles manuscritos. Será que o objetivo de tais intervenções ultrapassaria a revisão no texto e também indicaria a tentativa de destacar a presença de sons naquelas palavras, ainda em sua composição inicial?

Acerca de como interpretar marcas abstrusas tal como a presença de cores nos manuscritos, lembramos o artigo *As siglas em cores no Trabalho das passagens de Walter Benjamin*, de Willi Bolle, no qual se aborda a consulta aos manuscritos da obra inacabada de Benjamim, na qual estavam as tais siglas em cores, para as quais se demorou muito tempo até que se atribuisse algum valor que ultrapassasse o mero caráter organizacional do arquivo. Porém, na interpretação de Bolle, as siglas seriam uma nova forma de escrita da História, já que elas executam novas representações pictográficas e literárias do tempo. De acordo com nossa abordagem, é grande o interesse em saber que as tais siglas coloridas – tão desdenhadas pelos primeiros analistas dos arquivos de W. Benjamin – puderam ser repensadas como elementos fundamentais para destacar uma possível reflexão no tocante à História naquela obra (BOLLE, 1996). No entanto, pareceu claro que não poderíamos simplesmente adaptar tal interpretação ao material de Guimarães Rosa, afinal são manuscritos diferentes em diversos aspectos – autoria, data, objetivo etc. – e sabemos que é imperativo respeitar as peculiaridades das fontes a fim de que possamos construir uma metodologia de análise própria. Sendo nossa fonte composta por manuscritos literários, visualizamos o fazer em literatura, que acreditamos ser uma das mais complexas formas textuais, já que ela opera uma construção do ficcional articulando a história e a literatura (LIMA, 2006), sem com isso transformar uma na outra, mas abrindo portas comunicantes entre elas. Para nós, a consulta aos manuscritos de Rosa serve como um dos acessos possíveis às formas e locais nos quais estão se construindo os tempos e a História próprios àquelas narrativas literárias e não para constatar partes já prontas, a serem meramente expressas naquela obra.

Como já foi dito nesta tese, mas cabe lembrar agora, nas análises críticas da escrita de Rosa, muitas vezes foi destacado que aquela linguagem promovia uma “ficcionalização da fala” (GALVÃO, 1986, p. 69-7). O próprio autor, em uma de suas folhas manuscritas, registrou uma frase que atestava seu interesse em ouvir vozes:

“silêncio são vozes que não chegam até aqui” (ROSA, IEB JGR-M-18,10). Concordando com isso, tentamos encontrar marcas desse engenho em seus manuscritos e propomos pensar nessas marcas coloridas como um artifício que pode ter um objetivo para além da simples revisão dos textos, indicando a presença de sons da fala no próprio ato da escrita. Consultar esses manuscritos em busca de conceber melhor tal mecanismo é de total interesse a historiadores, uma vez que ali o que se visualiza é a própria construção de uma máquina linguístico-literária que opera colocando em movimento a cultura oral e escrita, podendo, como já dissemos, construir novos significados a um dos conflitos mais importantes de nossa cultura, existente desde os tempos de colônia, quando a divisão entre os que escrevem e os que falam já denotava uma violenta separação que perdura até nossos dias (BOSI, 2003, p. 25).

Se Guimarães Rosa pretendia mesmo destacar com o lápis de duas pontas a presença de heranças auditivas de experiências vocais, conforme estamos supondo, isso também significa que ele estaria chamando a atenção para a construção de artifícios composicionais da vocalidade que já foram usados em sua escritura e que transparecem na escrita, como, por exemplo, o ritmo. Pensando na já citada importância da relação entre ritmo e palavra, tão bem expressa por Paul Zumthor em seu estudo acerca da Literatura Oral medieval, um dos primeiros impulsos humanos para se comunicar constitui em pressentir os ritmos das vozes que se percebia ainda na fase intrauterina (ZUMTHOR, 2010, p. 16). A ligação entre a escritura de Guimarães Rosa e as heranças medievais foi comprovada na consulta que Cleuza Martins de Carvalho realizou em alguns manuscritos avulsos do autor, revelando que ali, em certos momentos, podemos encontrar “música e texto” conjugados na organização daquela escritura, tal como acontecia na Idade Média, mostrando que

a musicalidade encontrada ou conquistada nos textos rosianos não surge somente do pleno domínio da língua e dos princípios estilísticos buscados laboriosamente para conseguir seus objetos estéticos. É fruto de trabalho ativo com a música formal. Associa o texto com sua estrutura, subjugando as palavras a um esquema musical previamente estabelecido. Isso dificilmente seria percebido claramente em obras publicadas. Só os registros pré-redacionais favorecem esta visão, abrindo-nos um novo campo de análise da obra de Guimarães Rosa. (CARVALHO, 1996, p. 196)

Ainda em meio à sondagem do processo de criação de *Sagarana* no Fundo IEB JGR, consultamos o livro *Guimarães Rosa: A Escritura de Sagarana*, de Sônia Maria van Dijk Lima, autora que experimentou compor um *mapa genético* daquela obra

(LIMA, 2003). Foi no livro de Lima que voltamos a ler uma referência à conhecida declaração de Rosa, retirada do posfácio de *Sezão*, de 1937, no qual o autor afirmava que aquele livro estava pronto e já anunciava qual seria seu próximo: “chamar-se-á *Tutaméia*, e virá logo depois deste. Benza-nos Deus!”. Porém, como vimos, as modificações feitas nas diversas versões até resultarem em *Sagarana* estenderam-se por anos e, mesmo após a primeira publicação, o livro foi sendo revisto e modificado a cada edição enquanto Guimarães Rosa esteve vivo, como se o processo de criação não chegasse nunca a seu fim. Acerca de tais edições modificadas Lima ainda destaca algo significativo para esta pesquisa, levando-nos a refletir novamente sobre o gênero estória reproposto por nosso autor: foi nos originais da 5ª. edição desse livro, publicada em 1957, que Guimarães Rosa se referiu a todos os seus textos em prosa como estórias (LIMA, 2003, p. 25).

É interessante observar que, nesse momento, o termo “estória” já apareça para designar os contos de *Sagarana*, de maneira que se torna possível pensar numa relação entre seus livros, do primeiro ao último, como aquela apontada em *Tutaméia (Terceiras Estórias)* (1967), no qual “a estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História” (ROSA, 1967, p. 03). Essa colocação rosiana foi lida por intérpretes como uma simples negação da História claramente expressa (RODRIGUES, 2009, p. 16-7), colocando Guimarães Rosa no grupo dos alienados ou conservadores de forma definitiva. Nesse sentido, em outubro de 1967, nos dias seguintes a uma acalorada discussão com Franklin de Oliveira acerca de uma possível alienação em suas duas últimas obras, Rosa teria enviado a Oliveira um bilhete comentando sua colocação:

E, pois, mudando de prosa
o *A estória contra a História*
você, perjuro de Glória,
acho que não entendeu.
A História, ali, é o fato passado
em reles concatenação;
não se refere ao avanço da dialética, em futuro,
na vastidão da amplidão.
Traço e abraço. João. (OLIVEIRA, 1983, p. 185)

Considerando a ‘explicação’ rosiana, é possível perceber que a colocação do autor é muito mais complexa do que foi lida primeiramente, já que ele esclarece que não propôs uma negação completa da História, mas sim um indeferimento do que nela poderia ser tomado como algo fechado e cristalizado, sem seguir os fluxos dos movimentos do tempo, fazendo com que ele não apostasse em uma busca de alguma

espécie de futuridade. Temos postulado aqui, então, uma primeira formulação de como poderia ser uma História legítima para Guimarães Rosa, aspecto que demanda repensar essa afirmação em relação à sinuosa trajetória que vai de *Sagarana* a *Tutaméia* – eixo aqui considerado como a obra rosiana –, incluindo não somente os textos publicados em vida pelo autor, mas também aquele conjunto de manuscritos pré-redacionais: anotações, cadernos, cadernetas, sem deixar de considerar sua volumosa correspondência, já editada ou não.

Se a escritura de Rosa produz sua escrita e esta acaba apresentando um novo entendimento dos fluxos da história brasileira, entender que suas composições linguísticas estabelecem uma relação entre diferentes temporalidades pode colocar em xeque os significados da própria História. Dessa forma, ao considerar os manuscritos literários, estamos tentando assumir a posição do ficcionista: aquele que aceita lidar com o que ainda não existe, o desconhecido, o vir a ser, o nada que, ao “encontrar o existir, cria o tempo” (WILLEMART, 1999, p. 154). Tal perspectiva, que considerava as transformações e permanências, nos parecia interessante, já que “a escritura inventa o seu tempo. Cada palavra escrita, mantida ou rasurada, é um tempo nascente, contínuo ou abortado” (WILLEMART, 1999, p. 133). Os tempos criados nos manuscritos de Rosa são tão complexos e imbricados entre si que qualquer porta de entrada que se escolha usar para abordar aquela obra será também comunicante com tantas outras (NUNES, 1998). Sendo assim, optamos por consultar aquilo que talvez pudesse ser o próprio laboratório inicial da criação literária de Guimarães Rosa, a saber, os documentos do autor definidos no IEB/USP como ‘Cadernos e Cadernetas’.

Já conhecíamos as declarações de Guimarães Rosa acerca de seus cadernos e cadernetas, como naquela que talvez tenha sido sua última entrevista, concedida a Arnaldo Saraiva para o jornal *Diário de Notícias* de Portugal, em 24 de novembro de 1966, na qual Rosa não apenas cita tais cadernos, como explica ligeiramente seu manejo, a maneira como eles serviram a fim de que fossem feitos seus exercícios de linguagem:

Escrever, para mim, é como um acto religioso. E prova está em que tenho montes de cadernos com relações de palavras, de expressões. Acompanhei muitas boiadas, a cavalo, e levei sempre um caderninho e um lápis preso ao bolso da camisa, **para anotar o que fosse ouvido** – até o cantar de pássaros. Talvez o meu trabalho seja um pouco arbitrário, mas se pegar, pegou. A verdade é que a tarefa que me impus não pode ser só realizada por mim. (SARAIVA, 2000, [s.p.], grifo nosso)

Lembramos que o próprio autor chegou a publicar uma descrição de um dos seus momentos de vivência junto ao sertanejo Zito, que também anotava dados do sertão⁶⁹ e fazia poesias, no prefácio *Sobre a escova e a dúvida*:

Zito só observou: – O sr. está assinando aí a qualquer bobajada? Antes **apreciara minha caderneta atada a botão da camisa por cordel que prendia igual o lápis de duas pontas**: – Acho bom vosso sistema... [...] Zito podia bem dar opinião, de escrevedor, forte modo nascido, marcado. Lá, em ermo, rancharia longe entre capins e buritizais, agrestidão, soubera mesmo prover-se do pobrezinho material usável. Mostrou-me, tirado da bolsa do arreio de campeio, um caderno em que alistava escolhidos nomes de vacas. Vi depois: que sendo entre os dali a um tempo o cozinheiro melhor mais o maior guieiro – e dado em poeta. (ROSA, 1967, p. 161, grifo nosso)

Um último comentário concernente aos cadernos colhido por nós encontra-se naquele perfil escrito por Pedro Bloch⁷⁰, já citado aqui, no qual foram transcritas algumas falas da netinha Laura Beatriz que foram contadas a Bloch pelo Vovô Bacaninha (Guimarães Rosa). Nessa conversa, Bloch – que como vimos estava muito acostumado a conversar com crianças – questiona Rosa sobre como seria possível, a um homem que falava com tamanha simplicidade, escrever com tanto rebuscamento como ele, ao que Rosa o esclarece:

Você conhece os meus cadernos, não conhece? Quando eu saio num cavalo, por Minas Gerais, vou tomando nota de coisas. **O caderno fica impregnado de sangue de boi, suor de cavalo, folha machucada**. Cada pássaro que voa, cada espécie, tem voo diferente. Quero descobrir o que caracteriza o voo de cada pássaro, em cada momento. **Não quero palavra, mas coisa, movimento, vôo**. (BLOCH, 1989, [s.p.], grifo nosso)

Mais uma vez flagramos uma declaração de Rosa atestando sua busca de movimento permanente da linguagem, que chamamos de ‘palavra viva’, e desses instantes pulsantes de vida, que como vimos foram estrategicamente utilizados de diversas formas nos postais e bilhetes escritos às netas pequenas. Mas quando aparecem diretamente em seu trabalho literário, tais artifícios também eram registrados – a lápis – em cadernetas e cadernos.

⁶⁹ Convém lembrar que, dos vinte e sete cadernos disponíveis no Fundo IEB JGR, o 27º foi inteiramente escrito por Zito.

⁷⁰ Como Guimarães Rosa não gostava de entrevistas e não as fornecia, Pedro Bloch teve com ele uma conversa e produziu esse texto para a Revista Manchete, em 15 de junho de 1963, que chamo aqui de perfil.

Esse material de Guimarães Rosa – com seus odores, marcas e manchas – acabavam cheios da humanidade de seu dono, sendo esse o local que ele escolheu para registrar e articular vida e escritura. Embora cadernos e cadernetas sejam materiais de tipo muito semelhante e tantas vezes acabem sendo utilizados com o mesmo objetivo, há algumas sutis diferenças entre eles, definindo-os como exemplares singulares (HAY, 1990, p. 09). Ainda que Louis Hay tenha alertado para o fato de as cadernetas serem um dos tipos de registro menos aptos à publicação, todo escritor, mesmo secretamente, deseja divulgar as marcas de seu processo de escritura (HAY, 1990, p. 19). No caso específico da literatura rosiana, foram as cadernetas que ganharam maior visibilidade e algumas delas até já foram publicadas⁷¹. Para esta pesquisa, foram consultadas as que estão disponíveis no Fundo IEB JGR, onde constatamos que as primeiras datam da década de 1940, constituindo cadernetas de viagem à Europa, sendo significativo observar que nelas Rosa já utilizava a sigla M%⁷² – elemento que irá ser a marca registrada de seus cadernos – e sempre exercitava seu olhar para o belo, o lúdico e o lírico, como vai explicitar em sua obra literária.

Ao contrário do que se habituou dizer, nem todas as cadernetas foram utilizadas nas anotações de viagens ao sertão, afinal, dentre as oito disponíveis no IEB, apenas a de número seis foi utilizada na viagem com a comitiva do vaqueiro Manuelzão, em 1952. Nessa, podemos encontrar descrições do cotidiano rural, de plantas e de animais, sendo que, em meio a seu espiral, encontramos até mesmo um barbante que lhe deve ter servido para amarrá-la junto ao corpo enquanto cavalgava com os vaqueiros, o que fica evidente quando observamos os garranchos mal executados, indicando a completa falta de apoio para se executar a escritura, revelando, assim, um desejo intenso de registrar de qualquer forma a experiência vista, ouvida e vivida no meio da boiada, junto aos boiadeiros.

3.1 Caderno: Espaço Escritural do sec. XX

“Entre a obra feita e aquela a fazer, a linguagem dos *Cahiers* ocupa um espaço de tensão reflexiva para onde converge tudo o que a mente busca traduzir como sinais da existência. [...] Uma espécie de desordem essencial que se recupera pela ordenação imposta pela imaginação.”

⁷¹ Das oito cadernetas de Rosa disponíveis para consulta no Fundo do IEB/USP, duas foram publicadas em belíssima edição comemorativa pela Editora Nova Fronteira, ao final de 2011. A publicação contém duas partes: a transcrição e uma versão fac-similar do manuscrito (ROSA, 2011a, 2001b).

⁷² Em 2011, foram publicados quatro contos rosianos, até então inéditos, escritos entre 1929 e 1930, o que demonstra que a intenção de tornar-se escritor existia em Rosa desde muito antes dessas cadernetas, justificando a existência dos M% nelas (ROSA, 2011c).

(João Alexandre Barbosa – *Os Cadernos de Paul Valéry*, p. 236)

A respeito das já comentadas cadernetas de anotações de Guimarães Rosa, por elas serem ainda menores que os pequenos cadernos de estudantes, por isso permitindo a mobilidade no registro de notas (HAY, 1990, p. 09) – elas eram os locais nos quais o autor mais frequentemente anotava o que observava da vida –, já foram escritos artigos bastante abrangentes, que discutem sua funcionalidade naquela escritura (cf., entre outros, VASCONCELOS, 2000, p. 629-34; CAVALCANTE, 1996, p. 235-247). É curioso que o mesmo ainda não tenha acontecido com os *Cadernos de Estudos para a Obra* – que eram os locais nos quais Guimarães Rosa, além de gravar peculiaridades, fazia exercícios de engenho literário. Para nós, que desejamos nos aproximar das maneiras pelas quais aquela ficcionalização transformou “o fato em significado”⁷³, eles pareceram ser os ambientes mais relevantes, uma vez que os cadernos, certamente, podem dizer muito acerca daquela escritura e também trazer em si uma referência ao universo infantil.

Se a ideia do Brasil como uma Nação na infância estava presente no ideário brasileiro do século XIX, não sendo sem motivo que ela reaparece nos símbolos nacionais, como vimos no segundo capítulo, sua representação literária só viria depois, com o modernismo dos anos 1920. Isso porque, ao se colocarem como arautos da modernidade, os intelectuais dessa vertente artístico-literária passaram a prestar maior atenção às crianças, seres sem projeções, espontâneos e ensimesmados que constituem o perfil ideal ao imaginário daquele grupo, já que abrem o território da estranheza. Cabe aqui um parágrafo para abordar um livro que, publicado em 1927, às vésperas do advento da literatura rosiana, começou a traçar significativas representações literárias de crianças na literatura brasileira: falamos do *Primeiro Caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. Vejamos do que se trata:

⁷³ Segundo Antonio Candido, “[...] em literatura o que fala mais alto é a capacidade que tem o escritor de arranjar as palavras de maneira que elas suscitem uma ‘representação’, mais do que um ‘registro’. É o teor literário que faz a verdade da escrita, porque permite transformar o fato em significado. O resultado é um mundo além do nosso mundo, que no entanto nos faz compreendê-lo melhor” (CANDIDO, 1999, p. 09).

Figura 3.1 - No lado esquerdo, temos a imagem de um caderno do curso primário dos anos 1920, a partir do qual o livro foi pensado; já no lado direito, o desenho da capa do livro, feito por Tarsila do Amaral, imitando a do caderno, com algumas modificações nos nomes dos Estados, mas mantendo-se as “Armas Nacionais” no topo.

Fonte – (ANDRADE, 2006, p. 38-9)

Ao chamar seu livro de poesias de *Primeiro Caderno* e manter em sua composição todos os símbolos nacionais que as crianças aprendiam nas escolas primárias nos anos 1920, Oswald de Andrade traz à tona e questiona “a idade de ouro da posse do conhecimento burguês” (MASSI, 2006). Segundo a leitura de Agamben das concepções de Walter Benjamin acerca das crianças, a relação entre infância e História ganha feições mais definidas no exato momento em que o infante usa seu primeiro caderno e inicia a substituição da simples situação de “estar na vida” e narrá-la oralmente por uma narrativa escrita e mais normatizada, resultante de uma reflexão que já pode ser chamada de experiência (AGAMBEN, 2008 p. 111-28) e que, no futuro, pode se transformar em livro. Entretanto, no final da década de 1920, Oswald, e também a nação Brasil, ainda “não sonha com um Livro, mas rabisca um primeiro caderno que o confirma como aluno” (ANTELO, 2006, p. 27-8).

Se pensarmos na linguagem do *Primeiro Caderno*, vale destacar a utilização da oralidade – entendida como um modo de organização do discurso – que ali se apresenta como uma emulação da enunciação infantil, pretendendo destacar – para causar o estranhamento – os grandes espaços em branco que compõem os poemas e que não podem, sem grande prejuízo, ser sintetizados em frases escritas, sintaticamente corretas,

o que dificulta imensamente sua possibilidade de citação em narrativas escritas como esta, tornado obrigatória a reprodução total da página. Nesses poemas, produzidos por uma nação na infância, enxergamos representações da dificuldade da criança sendo obrigada a escrever sua experiência, como no poema intitulado *Crônica*:

Figura 3.2 – Poema *Crônica*.

Fonte – (ANDRADE, 2006, p. 70)

Nesse poema, a tensão entre oralidade e escrita é posta claramente, visto o próprio título “crônica” fazer referência a uma forma primitiva de historiografia, muito ligada ao passado colonial, relembrando os cronistas dos reis de Portugal que, em relação à nação ainda na infância, ocupariam o papel de adultos que indicavam as tradições a serem seguidas. No entanto, no *Caderno* de Oswald, quem tenta exercitar a função de cronista é o aluno de poesia do curso primário que, ao encetar escrever a realidade da pátria, não sai do universo da criança, já que começa a narrativa com o inexato ‘era uma vez’ – como se falasse de uma lenda perdida no tempo da eternidade – e, em seguida, não consegue escrever a experiência vivida pela pátria, estendendo o espaço abordado na narrativa para todo o planeta, como se a realidade do mundo fosse, ela também, uma lenda. Mas se a escrita desse poema nos apresenta uma realidade

narrativa insatisfatória, o desenho do globo terrestre – como os que encontramos nas escolas primárias – tenta preencher tal vazio, incorporando, assim, uma representação adulta do que seria a perspectiva infantil.

Diferente disso é a relação com a linguagem infantil experimentada por Guimarães Rosa, conforme discutimos em nosso segundo capítulo, pois nos parece que para Rosa, antes de procurar emular, existe um desejo de estabelecer um diálogo entre vozes dissonantes. Então, se o aluno Oswald de Andrade não conseguiu escrever sua “crônica”, talvez Guimarães Rosa consiga escrever sua história – que é a História pelo seu revés –, sem propor uma emulação a lápis grafite de historiador, mas sim abrindo o leque de linguagens tal qual uma caixa de lápis de cor, multiplicando-se, assim, as possibilidades de interpretação. Dessa maneira, a escrita literária de Guimarães Rosa, até pelo seu processo de feitura, aproxima-se bastante da infância, afinal deseja colocar seus leitores adultos – aqueles que já passaram pela iniciação da escritura – na mesma perspectiva da criança, ou seja, naquela que pressupõe um estranhamento de todo o mundo a seu redor. Contudo, as crianças apresentam graus díspares de percepção da realidade, sendo diferente pensar em uma criança na fase do letramento – como aparece no modernismo dos anos 1920 que vimos acima – ou considerar um bebê vivendo suas primeiras vivências de estranhamento no mundo – como devem se sentir os leitores imersos na ficcionalização proposta pela obra de Rosa.

Fechando o parêntese no que concerne ao histórico da representação da infância no modernismo na década de 1920, que aqui trazemos sintetizado na alegoria do *Primeiro Caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (cf. ZULAR, 2000), salientamos que, décadas depois, mas ainda no mesmo século XX, os cadernos voltaram a aparecer no universo literário de Guimarães Rosa, não mais como representação, mas sim como o próprio ambiente no qual se opera o processo de escritura. Tal diferença instaura uma mudança de perspectiva significativa, pois passamos da consideração de um texto já cristalizado a um material ainda em formação.

O fato de Guimarães Rosa ter utilizado cadernos para escrever é bastante significativo, uma vez que marca o tempo em que ele escreveu. No fim do século XIX, as práticas de escrita literária sofreram significativas mudanças, afinal os autores passaram da situação de criar a partir do embate com a folha em branco para o uso de novos utensílios, como a máquina de escrever, que então foram criados. Também nessa época vimos surgir o hábito de reunir as tradicionais folhas avulsas e costurá-las, dando-lhes o nome de caderno (ou cadernetas), o que veio consolidar a escritura como um

hábito cotidiano, marcando definitivamente a cultura literária do século XX (HAY, 1990, p. 09). Isso porque esses locais passaram a registrar melhor as marcas do processo de escrita, não de forma cristalizada, mas em fragmentos em constante movimento, fazendo com que seu conteúdo, na maioria das vezes, prime pela desordem e costume rejeitar a lógica de seleção ou classificação, dificultando a interpretação. Estudiosos como Louis Hay já fizeram esforços no sentido de tentar montar uma tipologia para a explanação desses “espaços escriturais” (GALÍNDEZ-JORGE, 2009, p. 84), porém, como alertou o próprio Hay, o material em criação, a partir de determinado momento, acaba escorregando pelos dedos de seus analistas (HAY, 1990, p. 13).

Nesse sentido, Guimarães Rosa foi um dos escritores brasileiros do século XX que mais utilizou os cadernos, de diversos tipos, e o fez de diferentes formas. Todos os três grupos de *Cadernos* de Guimarães Rosa que estão disponíveis para exame em arquivos públicos foram por nós consultados e neste capítulo trataremos deles, cuja maior parte se encontra no fundo IEB JGR, contando com 27 exemplares manuscritos que foram catalogados no Arquivo como “*Cadernos de estudos para a obra*”. No mesmo instituto há também mais 3 exemplares que pertenceram a Rosa, mas que estão catalogados no espólio de sua segunda esposa, Aracy de Carvalho Guimarães Rosa – dois deles escritos de próprio punho pelo autor e o outro consistindo em uma cópia xerográfica –, todos inventariados no Arquivo IEB como “*Cadernos de anotações*”, mas, de acordo com nossa interpretação, os chamamos de “*Cadernos de anedotas*”. Por fim, há ainda 5 fotocópias de *Cadernos* que também foram catalogados como “*Cadernos de anotações*”, pertencentes ao acervo de Rosa que ficou guardado com sua filha Vilma, responsável por sua disponibilização à consulta no arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), no Rio de Janeiro.

Para esta pesquisa, convém sublinhar que, mesmo que os exemplares disponíveis tenham número considerável, esses 35 cadernos não foram os únicos que Rosa manteve – o que fica evidente nas fotocópias de cadernos cujos originais foram extraviados –, implicando que nossa sondagem possibilite desenhar apenas algumas faces daquela escritura, apesar de, ainda que lacunar, tal acervo ter podido revelar todo um universo interessante daquele processo. Vejamos, pois, os *Cadernos* série a série.

3.1.1 Cadernos de Estudo para a obra: Fundo JGR > IEB/USP⁷⁴

“Sou eu que vou seguir você
Do primeiro rabisco até o be-a-bá.
Em todos os desenhos coloridos vou estar [...]”
(Toquinho e Mutinho – *O Caderno*)

Consultar os *Cadernos* de Rosa é uma experiência fascinante, pois ali é possível tomar contato com a própria “poiética”⁷⁵ rosiana: alguma espécie de nascimento, não sabemos se de alguma narrativa, de um novo tempo ou de alguma escrita. Nesse ambiente, um instinto interpelativo arrebatava-nos e alerta-nos para o fato de que adentramos o território especial dos espaços escriturais⁷⁶ rosianos, no qual teremos de lidar com o contexto próprio da criação literária e, por isso, entrar em contato com algo desconhecido, que já está ali, só que em processo de formação, já que “ainda não existe como ser, o que só ocorrerá quando o espírito lhe der ‘realidade’ e a fizer entrar em sua luz” (WILLEMART, 2005, p. 147-8). Dessa forma, o engenho literário seria, desde seus primeiros momentos, um apelo para que um Outro (um leitor) lhe dê contorno, dê forma ao seu processo de se fazer, mais ou menos como acontece no processo de subjetivação inicial: estamos no próprio território da indefinição e, conseqüentemente, das inúmeras possibilidades. No caso dos *Cadernos de Estudos para a Obra* de Guimarães Rosa, um estranhamento acontece logo no primeiro contato: eles constituem caderninhos de estudante (espirais ou brochuras), medindo por volta de 21 x 15 cm.⁷⁷, alguns com capas trazendo desenhos bem infantis. Como esse material não possui clara classificação – seja temporal ou temática –, uma forma possível de tentar organizá-los é pensar em uma categorização através de suas descrições, uma vez que, certamente, a maior parte desses *Cadernos* foi comprado – muitos na *Papelaria Progresso* situada na Av. Marechal Deodoro, 158, no Rio de Janeiro – e pertenceram a alguma série de cadernos comercializada junto aos estudantes da década de 1960. Vejamos um quadro com as descrições dos cadernos de Rosa:

⁷⁴ Uma análise destes *Cadernos* rosianos, está no artigo *Poemas para ouvir: Uma interpretação dos cadernos de estudos para a obra de Guimarães Rosa*, publicado na edição 25 da *Revista Manuscrita* (RODRIGUES, 2013-4)

⁷⁵ Referimo-nos à palavra de origem grega *poiésis*, que inicialmente significava criação, ação, confecção, fabricação e hoje passou a significar arte da poesia e faculdade poética.

⁷⁶ A expressão “espaços escriturais” é empregada na obra de Verónica Galíndez-Jorge (2009, p. 84)

⁷⁷ Ainda que de tamanhos diferentes, todos os *Cadernos* se enquadram aproximadamente nessas dimensões, excetuando-se um, que é um pouco maior – 27,0 x 21,0 cm..

3. TAB 1 - FUNDO IEB JGR

CÓDIGO	TAMANHO	CAPA	FOLHAS
IEB JGR- CADERNO 01	22,5 x 15,5 BROCHURA	Caderno de estudante, escrito na capa em semicírculo “De março a dezembro”, abaixo um círculo com desenhos de estrelas e no centro estudantes uniformizados entrando na escola, com etiqueta preenchida “ALUNO Guimarães Rosa; ESCOLA Literatura; CLASSE animais”. Na contracapa, escrito no centro “Usamos nesse caderno o título e a ilustração do livro “de março a dezembro”, leitura para a 4ª. série primária da Professora Rita Amil de Rialva, cuja autorização obtivemos”.	31
IEB JGR- CADERNO 02	22,5 x 15,5 ESPIRAL	Xadrez azul e branco, imitando o plástico usado pelos estudantes para encapar livros e cadernos. Tem etiqueta não preenchida. Na contracapa, o mesmo xadrez, sem nada escrito.	37
IEB JGR- CADERNO 03	22,0 x 15,5 BROCHURA	Brochura, da série CADERNO EDUCATIVO ‘ROXI’, com desenho da ave Lyra na capa e explicação sobre ela na contracapa. Na capa tem ainda etiqueta “pertence a” não preenchida.	59
IEB JGR- CADERNO 04	22,0 x 15,5 BROCHURA	Brochura, da série CADERNO EDUCATIVO ‘ROXI’, com desenho de Peixe Borboleta na capa e explicação sobre ele na contracapa. Na capa tem ainda etiqueta “pertence a” não preenchida.	96
IEB JGR- CADERNO 05	22,0 x 15,5 BROCHURA	Brochura, da série CADERNO EDUCATIVO ‘ROXI’, com desenho de Tigre da Sibéria na capa e explicação sobre ela na contracapa. Na capa tem ainda etiqueta “pertence a” não preenchida. Também foi comprado na papelaria Progresso. Carimbo “PAPELARIA PROGRESSO Sant’ana Bilbulho, Papéis, S/A. Av. Marechal Deodoro etc”.	60
IEB JGR- CADERNO 06	22,5 x 15,5 BROCHURA	Capa extraviada.	90
IEB JGR- CADERNO 07	22,5 x 15,5 BROCHURA	Caderno de estudante da série BRASILIDADE com retrato do Duque de Caxias fardado, acima e abaixo escrito CAXIAS em amarelo com fundo vermelho e, ao redor do escrito, desenhos de guerra e soldados. Letra do Hino Nacional na contracapa. Tem linhas em branco preenchidas “Geral! – Plotino – GERAL!”.	60
IEB JGR- CADERNO 08	22,5 x 16 ESPIRAL	Caderno de estudante da série VISTAS DO BRASIL. Na contracapa está escrito “coleção vistas do Brasil – CEARÁ jangadas Ceará jangadas”, além do registro “Siqueira S.A. S. Paulo capa registrada”.	36
IEB JGR- CADERNO 09	22,5 x 16 ESPIRAL	Caderno de estudante da série VISTAS DO BRASIL, com foto do Viaduto do Chá em São Paulo. No verso da capa vemos a referência à papelaria progresso. Na contracapa está escrito “coleção vistas do Brasil – São Paulo – Viaduto do Chá” e as mesmas indicações “Siqueira Capa registrada”.	36
IEB JGR- CADERNO 10	22,5 x 16 ESPIRAL	Caderno de estudante da série VISTAS DO BRASIL, com foto do Ceará – jangadas. Na contracapa está escrito “coleção vistas do Brasil – Ceará jangadas”, igual ao caderno 08.	27
IEB JGR- CADERNO 11	22,0 x 15,5 MONTADO POR ROSA	Sem capa, apresentando apenas um aviso: “O Caderno de Estudos no. 11, originalmente montado por João Guimarães Rosa teve sua ferragem retirada para melhor acondicionamento e conservação do mesmo”. Algumas páginas têm a indicação “SECRETARIA DE ESTADO DAS RELAÇÕES EXTERIORES”.	53
IEB JGR- CADERNO 12	22,0 x 15,5 BROCHURA	Brochura, da série CADERNO EDUCATIVO ‘ROXI’, com desenho de Tucano na capa e explicação sobre ela na contracapa. Comprado na Papelaria Progresso.	43
IEB JGR- CADERNO 13	22,5 x 16 ESPIRAL	Caderno de estudante da série VISTAS DO BRASIL, com foto de praia. Na contracapa, escrito “Alagoas praia do	96

		Pajussara Gogó da Ema”.	
IEB JGR-CADERNO 14	22,5 x 15,5 BROCHURA	Caderno de estudante com desenho colorido de crianças entrando no colégio. Comprada na Papelaria Progresso, com Hino Nacional da contracapa.	48
IEB JGR-CADERNO 15	22,5 x 16 ESPIRAL	Caderno de estudante da série VISTAS DO BRASIL, com foto do Edifício Banco do Estado, em São Paulo.	78
IEB JGR-CADERNO 16	22,5 x 15,5 BROCHURA	Outro Caderno de estudante da série BRASILIDADE com desenho de soldados e do Duque de Caxias, além da letra do Hino Nacional na contracapa.	59
IEB JGR-CADERNO 17	22,5 x 15,5 BROCHURA	Mais um Caderno de estudante da série BRASILIDADE com desenho de um vulto histórico militar e etiqueta preenchida com FILOSOFIA, mas rabiscada por cima. No verso da capa temos uma planilha do horário escolar de segunda a sábado e abaixo “peça os artigos escolares com a marca ‘brasilidade’ e ‘papeleiro’”. Na contracapa, a letra do Hino Nacional.	95
IEB JGR-CADERNO 18	22,5 x 15,5 BROCHURA	Outro Caderno de estudante, com a mesma capa do caderno 01, com inscrição “De março a dezembro”. Capa com crianças entrando na escola.	30
IEB JGR-CADERNO 19	22,5 x 15,5 BROCHURA	Caderno de estudante chamado Caderno São Jorge, na capa uma enorme imagem do santo e ao fundo, menor, uma Nossa Senhora e uma etiqueta em branco, contendo sobre ela uma etiqueta com o desenho de uma menina. Na contracapa tem um mapa do Brasil.	40
IEB JGR-CADERNO 20	20,0 x 15,5 BROCHURA	Capa extraviada.	94
IEB JGR-CADERNO 21	22,0 x 15,5 BROCHURA	Brochura, da série CADERNO EDUCATIVO ‘ROXI’, com desenho do peixe Poraquê na capa e explicação sobre ele na contracapa.	64
IEB JGR-CADERNO 22	22,5 x 15,5 ESPIRAL	Caderno capa dura, na cor cinza. Na parte superior lemos em letra azul “Marca Regist. “DE LUXE” Ind. Brasileira – Proc. Pat. 29. 839” e na parte inferior, também impresso em azul, “NO. 4 – PAUTADO COLORIDO patente 39.4445 – Direitos Aut. Reserv. Todas cores”.	86
IEB JGR-CADERNO 23	22,5 x 16 ESPIRAL	Caderno de estudante da série VISTAS DO BRASIL, com foto do Palácio Monroe, no Rio, mostrando um casal de costas, caminhando. No verso da contracapa há a indicação de que foi comprado na Papelaria Progresso.	74
IEB JGR-CADERNO 24	22,5 x 16 ESPIRAL	Caderno de estudante da série VISTAS DO BRASIL, capa com foto da cidade de São Paulo, no verso indicação da Papelaria Progresso.	70
IEB JGR-CADERNO 25	22,0 x 15,5 BROCHURA	Caderno com capa da ave Lyra e explicação sobre ela na contracapa, exatamente como no Caderno 03, sendo que aqui, em vez de ser a linha de Cadernos educativos Roxi, trata-se da JOCOMAR, notando-se que esse caderno é mais novo que o outro	24
IEB JGR-CADERNO 26	27,0 x 21,00 BROCHURA	Capa extraviada.	37
IEB JGR-CADERNO 27	22,0 x 15,7 BROCHURA	Caderno com capa azul claro ao fundo e desenho de aves em um galho, além de uma etiqueta “pertence a”, não preenchida. O conteúdo do Caderno foi todo escrito pelo vaqueiro Zito, mas Rosa o guardou.	16

Acerca das capas dos *Cadernos* é interessante observar que algumas delas – as que mostram imagens da cidade ou mesmo de animais – se assemelham à imagem de alguns cartões-postais enviados a Ooó, manifestando um retrato construído dos cenários e das ligações afetivas (cf. SCHAPOCHINIK, 2010, p. 426) que “corroboram para uma

compreensão redutiva da paisagem”. Segundo a descrição das capas dos *Cadernos de Estudos para a obra* de Guimarães Rosa, sob a guarda do Arquivo do IEB/USP, três tiveram suas capas extraviadas, sete são simples cadernos de estudante sem melhores classificações, dezesseis pertencem a quatro coleções comerciais – *Roxi*, *Brasilidade*, *Vistas do Brasil e Jocomar* –, além de um montado artesanalmente pelo autor, em um total de vinte e sete cadernos. Daí começamos a cogitar que poderia existir um desejo do autor de se imaginar como um estudante, aberto para aprender, exercitar e até mesmo modificar com sua escritura as coisas do mundo a seu redor. Vejamos alguns exemplos de capas das séries comerciais:

Figura 3.3 – Exemplos de capas comerciais: da série *Roxi*, com o desenho da ave Lira; da série *Brasilidade*, com o vulto do Duque de Caxias; e da série *Vistas do Brasil*, com foto de jangadas no Ceará.

Fonte – (ROSA, IEB JGR-CADERNO 03; CADERNO 07; CADERNO 10)

No arquivo do IEB, os cadernos ficam guardados em caixinhas, semelhante a caixas de presente, tal qual essa:

Figura 3.4 – Foto de uma das caixas nas quais os cadernos ficam armazenados no IEB

Fonte – (Arquivo do IEB/USP – Material de armazenamento)

Ao abrir a caixinha, surpreendentemente, podíamos também encontrar cadernos com capas bem infantis, como as seguintes:

Figura 3.5 – Exemplos de capas estudantis dos Cadernos de Estudos de Guimarães Rosa n^{os}. 14, 01 e 02, com referência a estudantes entrando na escola e à estampa xadrez usada nas brochuras e carteiras escolares.

Fonte – (ROSA, IEB JGR-CADERNO 14; CADERNO 01; CADERNO 02.)

Quando encontramos capas como essas, podemos pensar que tais suportes e o uso do lápis de cor servem apenas para ativar o processo de ficcionalização, no qual Guimarães Rosa entraria propriamente no ato de fingir e os usasse *como se* (LIMA, 2006, p. 272) fosse um caderno de estudante, para também fazer seus exercícios que, na verdade, acabam sendo quase que opostos aos das crianças educandas, já que Rosa não deseja se adaptar às normas adultas, mas sim exercitar a criação literária e a apropriação cultural, ou seja, a ficcionalização. Essa ideia se aprofunda ao entrarmos em contato com seu conteúdo e percebermos a forma como eles se configuram: constituem trechos que o autor teria ouvido ou pensado e em seguida anotado em breves citações, quase sempre iniciando com a sigla “M%” (meu 100%), significando algo que Guimarães Rosa teria criado ou se apropriado para ser usado em algum momento da sua escritura⁷⁸, reafirmando que já em seus textos iniciais, Rosa mantém em potência um processo de significação constante, sendo, portanto, um artifício diretamente ligado ao próprio processo da escritura, já que, mesmo nessa fase ainda de elaboração, mantém-se uma oscilação entre o silêncio e as formas de dizer características dos textos escritos pelo autor. Tal forma fragmentada de escrever abre a chance da criação de “entidades

⁷⁸ Algumas vezes Rosa aponta, nas margens dos *Cadernos*, em qual texto utilizou ou utilizará aquele trecho, o que nos permitiu sondar em que época tais cadernos foram escritos.

fictícias” (LIMA, 2006, p. 264), visto o que se visualiza ali ser uma escritura que combina a cultura oral e escrita, sublinhando os conflitos culturais inerentes ao tensionamento de tal binômio, coforme já salientamos.

Lendo manuscritos fraturados, entramos em contato com um momento da criação do texto em que ele ainda *não é* algo completo, mas apenas uma seleção utilizada como *atos de fingir*: trata-se de uma espécie de literatura em estado bruto, que ainda não se definiu literariamente. Ora, se “a ficção é uma forma sem realidade” (LIMA, 2006, p. 280), igualmente enxergamos ali registros de enunciações expostos sem qualquer norma que os oriente e imponha qualquer direção, nos levando, portanto, a entrar no campo da criação ficcional poética, já que se visualiza, nas citações não formuladas, a abertura para várias possibilidades de conexão (LIMA, 2006, p. 280). Também devido a seu caráter fragmentário, o contato com o material de arquivos causa uma sensação comum a todos os pesquisadores – sejam eles críticos literários ou historiadores – pois, como nos alerta a historiadora Arlette Farge (2009) em seu livro *O sabor do arquivo*, a falta de qualquer espécie de linearidade faz com que o consulente se sinta em meio a um grande mar de informações que podem ser selecionadas ou descartadas por ele, como se a ele tivesse sido dado o poder de optar por algumas dentre as múltiplas possibilidades que o arquivo oferece.

Consultar manuscritos literários de um escritor com “vocação de cronista” (VASCONCELOS, 2000, p. 630), tal como Guimarães Rosa, em busca de pegadas deixadas por seu instinto de pesquisador, não poderia deixar de ser interessante, especialmente para quem quisesse repensar as relações com a História que foram sendo estabelecidas durante aquela escritura. Isso porque, nesse tipo de documento, encontramos um campo aberto de probabilidades: tudo aquilo que o texto veio sendo, ou não sendo mais, deixou ali as marcas de sua passagem, delimitando para sempre o próprio processo da feitura daquelas mensagens questionadoras da História que ali se mostram como algo em pleno processo de criação.

Ao manter, desde seu início, a tão desejada presença do ritmo através das pausas constantes, essa escritura nos leva a destacar que seu processo é mesmo permeado pela hesitação, como se o autor estivesse o tempo todo procurando pela mais perfeita forma de situar sua escrita no melhor lugar intermediário em sua construída relação com a fala. Nós, seres humanos, entendemos isso quando pensamos que, quando escrevemos, selecionamos expressões, processo que não costuma ser tão transparente, já que, embora não percebamos, ao falarmos também estamos constantemente oscilando entre as

expressões (BARROS, 2006, p. 57-77). No processo de escritura rosiana, o valor das pausas, que se configuram como um grupo interminável de curtas menções retiradas da experiência oral, acaba construindo, paradoxalmente, a mais segura base para a construção daqueles textos.

Se o ritmo da escritura rosiana é marcado pela fragmentação, como salientamos aqui, é interessante destacar que, ainda no Fundo IEB JGR, encontramos na série denominada Fortuna Crítica o texto *Plágio* de Manuel Bandeira, publicado no Jornal do Brasil, em 18 de junho de 1961, no qual o poeta comenta o alto grau de dificuldade da leitura apresentado pela escrita rosiana: “Rosa inventa palavras, deforma-as, desintegra-as, recompõe-nas, faz alquimia, cirurgia plástica, sei lá o que seja” (BANDEIRA, 1961). Ao modo dos M%, Bandeira conta que, ao conhecer a expressão rosiana “aquém-túmulo”, sentiu vontade de, ele próprio, tê-la criado, desejo que o leva a plagiá-la ao inseri-la em um poema ao qual deu o significativo título *Poema com uma linha de Guimarães Rosa*⁷⁹, como se estivesse reconhecendo e atestando a importância do fragmento para a própria *poiésis* do autor mineiro.

Embora estejamos considerando que a própria existência desses *Cadernos de Estudo para obra*, configurados de forma fragmentária como os descrevemos, seja a maior prova da preocupação com a formação de um ambiente de criação, também é preciso destacar a possibilidade de observar alguma espécie de conteúdo existente naqueles fragmentos, ainda que de forma difusa, ao que listamos uma série com alguns temas de interesse francamente relacionados a esta pesquisa, acerca de cujo conteúdo falaremos agora.

O primeiro tema a ser abordado é o mais diretamente relacionado a nossa proposta, a saber, o TEMPO:

“M% A gente se enchendo de tempos vazios” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 04, p.0 2);

“M% É profundo o futuro: é” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 04, p. 68);

“Trastempo – tempo decorrido” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 05, p. 02);

“M% = ... passado e futuro – trevas e névoas = Bogotá” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 05, p. 02);

“M%= Como se colhesse um caminho florido e se esboçasse
Impossivelmente em repassa-lo em que? – para
Dar-lhe ainda outra beleza – que fosse a um

⁷⁹ Cabe destacar que Bandeira explica em seu texto que o título surgiu a partir de um leitor seu, que lhe teria mandado um poema chamado *Poema com uma linha de Manuel Bandeira* (BANDEIRA, 1961).

Tempo sempre nova e definitiva” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 17, p. 57);

“O tempo, como sempre, fingia que passava” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 18, p. 05)

Além dessas citações, também foram encontradas outras diretamente relacionadas à passagem do tempo e à História:

“M% tem agora futuro e agora passado” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 4, p. 47);

“M% de extremos tempos (velho)” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 4, p. 85);

“A gente se enchendo de tempos vazios” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 4, p. 02);

“M% = ... passado e futuro – trevas e névoas = Bogotá” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 5, p. 02);

“M% seus alegres sapatinhos realidade histórica (na)” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 6, p. 60);

“o tempo não é um relógio – é uma escalopendra” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 9, p. 03-verso);

“M% o continuar do tempo, do riacho e do relógio” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 9, p. 18);

“M% Tempo e silêncio, juntos não vão bem” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 9, p. 30);

“M% = A vida é mortal compasso,
curto é o tempo que se tem.

A cada hora que passo, mais perto a morte me vem.

Então, uma faço:

Vivi mal, ou morri bem?

[Em 28.I.58]” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 17, p. 14);

“Quebrar o fio da história

Quebrar a palavra

Quebrar a relação com alguém

Quebrar-se uma geração (passar da linha reta à bastarda)” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 17, p. 57);

“M% = O movimento do tempo” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 17, p. 95);

“M% = Como se colhesse um caminho florido e se esfoçasse” (sic)⁸⁰
(ROSA, IEB JGR-CADERNO 17, p. 95);

“Impossivelmente em repassa-lo em que? – para

Dar-lhe ainda outra beleza – que fosse a um

Tempo sempre nova e definitiva.” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 17, p. 95);

“Ir-se com o tempo – contemporizar com as tendências da época, não ser intransigente” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 19 p. 02);

“M% - vou-me com o tempo.” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 19, p. 02);

“M% = sem liberdade de tempo” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 20, p. 74);

“M% tudo vem a outro tempo” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 22, p. 22);

“M% = o dito tempo do dito ano

⁸⁰ A palavra ‘esfoçasse’ (sic) consistiu em leitura hipotética de palavra ilegível no manuscrito.

Por espaço = por demora” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 23, p. 63);
“M% = O movimento do tempo” (ROSA, IEB JGR- CADERNO 17, p. 95)

Outra forma de apresentar a reflexão acerca do tempo nos *Cadernos* é quando nosso autor aborda a alegria, que é uma forma sinuosa de tratar dessa questão através da imediata percepção temporal infantil, como nesses excertos:

“M% nos gradis de ouro da alegria” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 4, p. 61);

“M% toda saudade é um borrado de alegria” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 4, p. 94);

“TEMA = Céu, depois deste desterro. A morte. O corpo miserável.
ANTITEMA = Céu, feito (crido, criado) através dos belos movimentos da Terra. O corpo glorioso. A alegria” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 5, p. 11);

“COCHICHO

O canto é alegre e composto de titiris repetidos” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 23, p. 21)

A mesma reflexão aparece em momentos de inscrições de poemas como esse:

Figura 3.6 – O autor transcreve uma inscrição vista em quadros de veludo coloridos da Santa Casa de Montes Claros acerca da alegria, que consistiria no “tempo infinito” e estaria em oposição ao modo de viver matemático (lógico?).

Fonte - (ROSA, IEB JGR-CADERNO 06, p. 04)

No livro *História da alegria*, Adam Potkay (2010) resgata uma explicação da filósofa Martha Nussbamm, que esclarece que uma das primeiras necessidades da criança – ser que acabou de sair do útero, lugar onde todas as necessidades lhe eram atendidas magicamente – é a de buscar, no mundo fora do corpo materno, meios pelos quais

[...] estímulos dolorosos ou invasivos sejam removidos e de que uma condição pacífica e serena seja restaurada’. Essa ‘agência restauradora’ (as ações da mãe, do pai ou de outras pessoas que dela se ocupam) ‘será primeiramente percebida pela criança não tanto como um objeto distinto, mas como um processo de transformação pelo qual o estado da própria criança está sendo alterado... Mesmo assim, em um estado de ‘dependência infantil’, a criança pode fazer pouco para controlar a chegada do processo de transformação, e sua chegada e seu desaparecimento repentinos designam o mundo da criança como um mundo marcado pelo acaso e pela imprevisibilidade, em que as melhores coisas acontecem em um flash, com repentinas penetrações de luz e de alegria. (PORTKAY, 2010, p. 38-9.)

Sendo assim, encontramos aqui uma imagem da percepção infantil do tempo como constituindo “flashes de luz e alegria” que tentam restabelecer uma situação de conforto. Tempo, portanto, no qual ainda funcionam as “palavras mágicas”, aquelas que quando ditas acionam a “agência restauradora” – que são os pais ou os cuidadores – e fazem os desejos tornarem-se realidade em momentos rápidos. Essa deve ser a primeira e única percepção temporal das crianças pequenas, que consiste no tempo *sempre, o agora*.

Embora tais reflexões existam nos *Cadernos de Estudos para a obra*, ainda que de forma fragmentada, também neles achamos exemplos de criação efetiva de novas temporalidades, expressos nos exercícios de revitalização das palavras. Tal aspecto é de suma importância para Guimarães Rosa, porque ele mesmo declarava que escrevia em uma língua em formação, na qual seriam muitas as referências à procura de novas formas de expressão:

no Brasil a linguagem ainda não se libertou. Está virgem. Há um campo imenso para explorar, novas formas, maior flexibilidade. Em suma: é preciso cultivar a expressividade da língua. [...] Eu não crio palavras. Elas todas estão nos clássicos, estão nos livros arcaicos portugueses. São expressões de muito valor que eu pretendo salvar. Em *Sertão*: *veredas* há palavras que nem em Portugal se fala mais. Mas existem. **Para determinadas passagens, entretanto, não existem palavras. Então é preciso criá-las, ou redescobri-las através de sons que as correspondam.** (ROSA, 2006c, p. 84, grifo nosso)

Como já citamos, no material permanente exposto no *Museu da Língua Portuguesa*, em São Paulo, é possível ler a seguinte inscrição: “vários processos de formação dos neologismos de Guimarães Rosa são encontrados na fala de crianças que estão aprendendo o português como língua materna”. A fim de refletir sobre as causas de esse fato ocorrer é preciso lembrar que, à época daquela escritura (primeira parte do século XX), o idioma português falado no Brasil ainda poderia ser considerado como estando em pleno processo de criação, sendo que Rosa destacou que tal idioma também possuía um histórico muito antigo (quase primitivo?) a ser resgatado, implicando na seguinte questão: nossa língua não poderia então apresentar-se como um instrumento para melhor propor a discussão acerca da história da cultura desse país? Foi essa uma das propostas iniciais da escritura de João Guimarães Rosa, a saber, considerar a linguagem como um ente em frequente potência de criação e recriação de si mesmo. E nesse intento, Rosa mostra-se um escritor preocupado em desenvolver seus próprios instrumentos de trabalho, como Van Gogh que, para pintar, quis “saber como é que é a tinta [...] Rosa estava mais interessado era na palavra” (cf. CALLADO, 2011, p. 15-6), seja ela a falada, a escrita, em sua sintaxe, em sua semântica, em seus sotaques, sua historicidade etc., sendo por isso importante destacar que ele não quis criar uma língua própria, mas sim “desenvolver uma nova língua portuguesa. E isso ninguém fez como ele, nem no Brasil nem em Portugal” (cf. CALLADO, 2011, p. 15-6). Algumas marcas, ainda que fugazes, dessa empreitada aparecem em seus *Cadernos de Estudos para a obra*, quando flagramos exemplos de criação de novas temporalidades, expressos por exemplo nos seguintes exercícios de revitalização das palavras:

- “M% extraordinarice” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 4, p. 05);
- “M% personagente” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 4, p. 07);
- “M% - balbucibeijos” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 4, p. 08);
- “M% - bobifazer-se” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 4, p. 08);
- “M% - ZOORDIMJARDIM /JANLÓGICO” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 4, p. 08);
- “M% - estribilhir/estribilhindo” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 4, p. 08);
- “M% a aurorescência” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 4, p. 30);
- “M% a juvertude” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 4, p. 56);
- “M% abracadabraçar (o fantasma) (o esqueleto)” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 4, p. 63);
- “M% Pergaminhesco” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 4, p. 64);
- “M% grandes relâmpagos boi-tatando” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 4, p. 76);
- “M% pirilâmpadas” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 4, p. 77);
- “M% a pomarar (pássaro)” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 4, p. 78);

“M% no melaçúcar/mel – e – açúcar” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 4, p. 78);
“M% o alquimilicor” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 4, p. 88);
“Desfarçado = descorado m% que perdeu a face” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 9, p. 23);
“M% SENSABORES” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 9, p. 23-verso);
“Piolhar = criar piolhos” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 9, p. 24);
“M% admiraflores” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 18, p. 06);
“M% = silenciosadamente” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 20, p. 47);
“M% = elefantinamente” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 23, p. 10);
“M% = maisoumenismo” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 23, p. 37);
“M% = (riacho) o fliú fliú/Fliu-fliante/fliufliú” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 23, p. 48);

Nesse pequeno recorte do conteúdo dos *Cadernos*, encontramos diversos exemplos de formação de neologismos rosianos, como onomatopeias, composições por aglutinação, derivações prefixais, sufixais, parassintéticas etc., tudo em movimento para preencher o espaço vazio de quando não se acha mais as palavras para o que se quer dizer.

Também se destaca nesse material, especialmente para nós que desejamos repensar os questionamentos da História ali executados, que, tal qual acontece na experiência vocal, o tempo cronológico não é decisivo ali: na maioria dos *Cadernos* não encontramos nenhuma data, embora esses documentos, ainda assim, possuam sua historicidade (ZULAR, 2007, p. 37-40). De qualquer forma, também é possível localizar neles algumas sutis marcas temporais, como quando Guimarães Rosa cita a neta Ooó (Vera Tess) ou algum dos textos que escreveu para a revista *Pulso*, indicando que aquelas inscrições foram feitas por volta da década de 1960, período no qual o autor contribuiu para tal periódico. Mas esse tipo de referência não cristaliza o tempo no manuscrito: não podemos dizer, por exemplo, que todo ou parte do *Caderno* no qual a data aparece foi preenchido naquele mesmo período, porque não podemos nos esquecer de que, na verdade, estamos defronte de um manuscrito literário e que seu tempo é aquele não linear da criação. Como o escritor possuía grande quantidade de *Cadernos* e poucos foram preenchidos até a última página, podemos cogitar que eles não eram usados de forma contínua, mas sim que seu emprego obedecia a alguma regra de utilização que desconhecemos. É justamente por causa de tal indeterminação temporal do manuscrito que é possível que coexistam ali as várias temporalidades distorcidas do processo de criação: a de quando a enunciação vocal foi ouvida, a de quando o autor a

registrou, a de quando ele a reenunciou; a de quando ela foi revisada; e a de quando foi reinventada pela escritura.

Além dos “M%” e das marcas em lápis de cor, nas margens dos *Cadernos de Estudos para a obra* é possível ver a presença constante de símbolos como o do infinito (lemniscata) e as estrelas de cinco pontas. Como exemplo, temos uma imagem na qual eles aparecem imbricados um no outro⁸¹:

Figura 3.7 – Exemplo de símbolos místicos que aparecem das margens dos *Cadernos*.

Fonte – ROSA, IEB JGR-CADERNO 22, p. 29.

Esses símbolos já foram interpretados no universo de Guimarães Rosa, visto eles terem sido inseridos em algumas edições de seus livros, sendo frequentemente considerados como marcas místicas (cf., ALBERGARIA, 1976; SPERBER, 1976; UTÉZA, 1994). Vejamos como eles apareceram desenhados na capa do livro *Primeiras Estórias*, editadas pela José Olympio Editora:

⁸¹ Referências acerca desse tema podem ser encontradas nos trabalhos da historiadora Frances A. Yates, relacionadas ao iluminismo e ao esoterismo (YATES, 2001, 2002). Ainda na busca da decifração desses símbolos, consultamos, via e-mail, a Fraternidade Rosacruz, na pessoa do Sr. Arthur de Almeida Berberian, que nos esclareceu não ter conhecimento sobre se Guimarães Rosa fazia uso dos ensinamentos rosa-cruzista. Sua resposta: “o que já se pode perceber é que os símbolos que você descreveu não são relacionados exclusivamente à Fraternidade Rosacruz, mas a verdades espirituais presentes em todas as escolas sérias de ocultismo” (BERBERIAN, 2011, informação pessoal).

Figura 3.8 – Pentagrama e Lemniscata desenhados por Luis Jardim para a capa do livro *Primeiras Estórias*, de 1962.

Fonte – (ROSA, 1978, capa)

Embora os símbolos sejam os mesmos, no livro eles foram desenhados por Luis Jardim, escritor e pintor que na década de 1960 podia ser associado ao universo dos livros infantis, já que ainda em 1940 o autor tinha publicado pelo menos dois livros destinados às crianças: *O tatu e o macaco* – livro contendo apenas estampas – e *O boi aruá* – no qual três textos fabulosos são ilustrados pelo autor, constituindo, segundo o levantamento da literatura infantil brasileira de Leonardo Arroyo, uma “verdadeira obra prima do gênero” (ARROYO, 2011, p. 328), pois Jardim “deixa transparecer nos traços dos seus desenhos o mesmo sentido profundo de brasilidade” (ARROYO, 2011, p. 324), visto que

na literatura infantil de Luís Jardim há um verdadeiro sentido dionisíaco da terra brasileira e de seus valores tradicionais. A história do boi aruá é dessas que desafiam o tempo, pelo conteúdo e pela composição. Embora de narrativa simples, ao alcance de todo leitor miúdo, dele nasce, a cada nova leitura, um mistério e uma atmosfera que lhe dão frisos de obra prima. A referência a Luís Jardim faz-nos lembrar dos autores de livro único e, apesar disso, livro de boa densidade estética e temática. (ARROYO, 2011, p. 324)

Note-se aqui que foi esse o homem que Guimarães Rosa escolheu para ilustrar as suas estórias, o que não deixa de ser significativo para nossa pesquisa, uma vez que tal fato demonstra certa atração do autor pelo universo infantil. As capas das primeiras edições de *Tutaméia* e *Primeiras Estórias* foram ilustradas por Jardim e, no caso de *Primeiras Estórias*, são dele também os desenhos do índice ilustrado do livro. À época, a Livraria e Editora José Olympio destacou de forma elogiosa as peculiaridades quase infantis das representações, que foram feitas a pedido de Guimarães Rosa, em aviso encontrado no início daquelas edições:

Capa de Luís Jardim. Primeiras Estórias apresentam a novidade de um índice ilustrado: a pedido do Autor, Jardim fez desenhos-minia-turas, com paciência chinesa, para cada uma das estórias, compondo o conjunto de bonito índice geral.

Figura 3.9 – Destaque às ilustrações de Luís Jardim para o livro *Primeiras Estórias*.

Fonte – (ROSA, 1978, p. IV.)

Guardemos essa associação de Jardim ao universo infantil, pois ela ainda será lembrada algumas vezes nesta tese. Antes, porém, ainda há algo a comentar no que tange aos símbolos nas margens dos Cadernos, pois eles, quando aparecem ali, frequentemente são seguidos pela sigla “H.D.”, que não foi desenhada, não aparece em nenhuma edição que conhecemos e nem foi comentada por nenhum intérprete rosiano que lemos até agora, implicando em que tais letras permaneçam um mistério, apesar de seu contexto frequente – sempre junto aos símbolos místicos – indicar ser possível que elas também se refiram a esse universo de significação.

Embora estejamos considerando que a própria existência dos *Cadernos de Estudo para obra*, configurados na forma fragmentária que descrevemos acima, seja uma prova da preocupação com a formação de um ambiente de ficcionalização, a consulta a tais *Cadernos* foi instigante e deleitosa, porém cansativa, já que a inexistência de qualquer fio condutor que encadeasse uma narrativa em meio a tantos fragmentos desconexos faz com que o consulente se sinta em contato com um material ainda a ser moldado, exigindo por isso que acionemos o máximo de nossa capacidade de ler, selecionar e organizar os fragmentos de forma a melhor compreendê-los. Processo semelhante será observado na posterior escrita final das próprias obras de Rosa.

Ainda que, conforme já salientamos, costumasse negar entrevistas a jornalistas ou pesquisadores, seja em âmbito privado, seja para contribuir com trabalhos escolares, parece que Rosa aceitava às vezes concedê-las. Dentre os documentos de Guimarães Rosa disponíveis no Arquivo da FCRB existe uma folha datiloscrita, datada de 19 de outubro de 1966, no Rio, contendo apenas nove respostas a um questionário escolar para sua prima Lenice, de Cordisburgo. Dessas respostas simples sobre sua carreira de escritor, seus conhecimentos de idiomas etc., três nos pareceram ser mais interessantes no que concerne à presente investigação: a primeira, quando ele fala de algo que começou na infância e que supomos ser o impulso de inventar e contar estórias:

Desde menino, muito pequeno, eu brincava de imaginar intermináveis estórias, verdadeiros romances; quando comecei a estudar Geografia – matéria de que sempre gostei – colocava as personagens e cenas nas mais variadas cidades e países: um faroleiro, na Grécia, que namorava uma moça no Japão, fugiam para a Noruega, depois iam passear no México... coisas desse jeito, quase surrealistas. Mas, escrever, mesmo, só comecei foi em 1929, com alguns contos que, naturalmente, não valem nada. Até essa ocasião, eu só me interessava, e intensamente, pelo estudo da Medicina e da Biologia. (como nasci a 27 de junho de 1908, eu tinha, então, 21 anos, mais ou menos.) (ROSA, FCRB, 19 out 1966-Doc. 24)

Depois, provavelmente quando as estudantes pedem sugestões acerca da maneira pela qual poderiam ler melhor seus livros, ele responde com sua opinião sobre a (des)importância da biografia do autor no estudo de um livro:

Seu colégio é ótimo, e sei que aí procuram sempre melhorar o nível cultural das alunas. Como poderia eu, afastado vivo desses problemas, dar sugestões nesse sentido? Diria apenas a Vocês que procurem ler os livros. Vocês mesmas; os livros, em si, é que são importantes. Os autores, não. O autor é uma sombra, a serviço de coisas mais altas, que às vezes ele nem entende. O autor é sempre ‘bananeira que já deu cacho’. (ROSA, FCRB, 19 out 1966-Doc. 24)

E, por último, a resposta sobre o que ele achava da juventude, na qual podemos perceber grande crença mística, na confiança e na autossuperação, em detrimento de maiores preocupações sociais:

A juventude? É uma maravilha. A juventude pode dar para melhorar a situação atual da sociedade? A meu ver, é estudar, aprender, aplicar-se a disciplina e paciência; e, principalmente, não pensar, por enquanto, em querer melhorar a situação atual da sociedade. Mas procurar, apenas, melhorar a si mesma. (ROSA, FCRB, 19 out 1966-Doc. 24)

Ainda acerca das contribuições rosianas com trabalhos de estudantes, selecionamos uma resposta que ele concedeu a uma aluna do primeiro ano Clássico do Colégio Brasileiro de Almeida, chamada Maria da Graça de Faria Coutinho, em 1965, na qual podemos perceber o quanto a escritura era um processo constante em sua vida, para além dos registros realizados nas viagens pelo sertão, conforme ele relata:

– **Maria da Graça:** – Gosta da vida social?

– **Guimarães Rosa :** – Detesto. Gosto muito das pessoas, mas tenho horror à vida social. Não tenho paciência para aturá-la. Não gosto de frequentar a vida social, pois se noto alguma coisa, tenho logo vontade de escrever. Quando ando de ônibus estou sempre planejando algum trabalho. ‘Concatenando ideias’. (COUTINHO, 1966 e Arq.IEB JGR-IEB/USP R08,011)

Para um processo de criação ininterrupto a tal ponto, a ideia do uso da caderneta pareceu ser ideal para o registro do que fosse percebido a cada momento, porém, a consulta aos *Cadernos* pareceu-nos mais promissora, já que neles se operava uma outra atividade, o início da elaboração de um texto literário propriamente dito. O próprio ato de usar um caderno escolar já estabelece uma relação com a infância tal como estamos pensando aqui, uma vez que, nesses *Cadernos* de Rosa, o alto grau de inconstância estabelece uma relação direta com a volubilidade da criança, afinal ela também muda o tempo todo, assim como a vida, desenvolvendo-se simultaneamente em várias direções. Acerca dessas questões de orientação, encontramos em uma página dos *Cadernos* algo bastante relevante:

Figura 3.10 – Desenho de Rosa dos Ventos a lápis preto, verde, vermelho e azul, como que sugerindo que as cores podem oferecer orientações para sua escritura.

Fonte – (ROSA, IEB JGR-CADERNO 23, p. 69-verso)

Tradicionalmente o caderno é o local no qual a criança estudante efetua seus primeiros exercícios com números e letras, num aprendizado para começar a se situar e participar do letrado adulto. Porém, no caso dos *Cadernos literários* de Rosa,

observamos processo diverso, já que seus exercícios são de criação literária e apropriação cultural, opostos aos das crianças educandas que experimentam trocar o corpo pela escritura. Nos *Cadernos* de Rosa o que se experimenta é a valorização do que resta do corpo nas palavras escritas (as palavras revitalizadas que mencionamos anteriormente), o que supomos ser literalmente marcado pelo uso dos lápis de cor, conforme foi referido e observado no trabalho com os manuscritos de *Sezão*.

Assim sendo, nesses *Cadernos de Estudos para a obra*, que se apresentam bastante coloridos, o tema das cores também é abordado diretamente e muitas vezes o flagramos, tal como nas seguintes menções:

“M% - Por entre os azuis e os verdes” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 01, p. 24);

“M% - dos olhos das crianças ainda não cabem cinzas (a vela ao diabo)” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 04, p. 18);

“M% - as misturas de cores outoniças” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 04, p. 26);

“Cores: Diamante: incolor, amarelado, avermelhado, azulado, esverdeado, etc

M% lapida-se o diamante com seu próprio pó” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 04, p. 33);

“M% vadiação de cores” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 04, p. 61);

“M% ..., variadas cores, flores.” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 04, p. 82);

“M% se é azul é belo, mas é monótono e vão.” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 04, p. 87);

“M% Seu rosto foi do moreno ao verde e ao amarelo, e quase ao puro branco (Medo, susto)” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 04, p. 15);

“M% amarelo de dentro da laranja” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 04, p. 40);

“M% queres comer-me ainda verde? (fig)” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 04, p. 57);

“M% o amarelo, que é o que veste melhor a luz” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 09, p. 75);

“M% amarelo, a cor preferida das borboletas” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 09, p. 13 verso);

“M% no azul estival” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 09, p. 14-verso);

“M% o verde e o azul, transvasando-se” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 09, p. 24);

“M% o azul/verde que veem os mergulhadores (madrugadores)” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 09, p. 33);

“Argila azul = rocha matriz, jazimento do DIAMANTE (kimberlita?)” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 10, p. 23-verso);

“M% = tom tópico

Tom local é o próprio a cada objeto:

O azul dum vestimento, o vermelho de uma maçã, a tês leitos a basamé dime figure nue

Esse tom intrínseco do objeto...

Uma seta é a base colorida sobre a qual devem ajustar-se (e a ele) retornar sempre para reorientar-se) as diversos elementos de toda obra pictural.” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 16, p. 08);

“Tresaventura - M% - grande verde com luz

Palhaço - M% - o amarelo é agudo e fácil”⁸²(ROSA, IEB JGR-CADERNO 20, p. 71);

“O azul é cor sem agilidade” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 20, p. 53);

“M% = e o amarelo é a cor que abençoa” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 22, p. 49);

“M% = como do amarelo extraem-se ideias sem matéria.” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 23, p. 07);

“M% = Era um amarelo mental” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 23, p. 44);

“M% = belo amarelo.

M% = lindo vivo, amarelado

M% = cor contagiada

M% = valor de cor

M% = azul como o céu do lugar do amor

M% = em cinzenta simplicidade” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 23, p. 60);

“M% o amarelo, alegre cores” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 23, p. 62)

Ainda no que concerne às cores, observamos igualmente o estabelecimento de relações diretas entre cores, sensações e as coisas do mundo:

Figura 3.11 – Trecho de página de um dos *Cadernos* no qual Rosa escreve sobre possíveis significados para as cores. Lembramos que esses *Cadernos* são de estudos e que, como o autor parecia estar sempre fugindo de normatizações e regras para apostar no movimento, talvez esse não deva ser considerado como uma norma geral, mas sim como um esboço de uma reflexão em um determinado momento do processo de criação ficcional.

Fonte – (ROSA, IEB JGR-CADERNO 06, p. 45)

Em outros momentos também flagramos fragmentos nos quais a relação entre sons da fala e as cores é reafirmada, conforme é possível ver nos seguintes trechos:

⁸² *Tresaventura* e *Palhaço (da boca verde)* são títulos de histórias do livro (ROSA, 1967).

“M% = de bocas a/em orelhas” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 23, p. 06);
“M% - conformes no ouvir e falar” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 04, p. 21);
“M% Está-se ouvindo” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 04, p. 39)
“M% = voz de harmônicos coloridíssimos, timbre...” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 22, p. 05);
“M% O amarelo é cor que se escuta muito” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 19, p. 13)

Portanto, é por essa via mais sensorial, sublinhada pela indicação cromática, que tentamos repensar a importância da infância para Guimarães Rosa, pois, como já foi dito, a criança é o ser que costuma ‘encorporar’⁸³ cores e imagens do mundo a sua volta (cf. SCHÉRER, 2009, p. 110-1). Se Rosa cria a partir de tal perspectiva, consistindo em certa revivência de algum tipo de percepção infantil, como estamos sugerindo, a infância também deve aparecer como tema nos *Cadernos*, como podemos contemplar nas ricas menções abaixo:

“M% sou de provecta infância as materialidades da vida (Insatisfeitos com...)” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 3, p. 7);
“M% - O menino quer cantinho
Sem espinhos;
O menino é um passarinho:
Tem seu ninho.” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 4, p. 6);
“M% = Lembrança primoinfantil” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 22, p. 09);
“M% = ..., na fala das fadas” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 23, p. 10);
“M% = seu passarinho-da-guarda” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 23, p. 66);
“M% - dos olhos das crianças ainda não cabem cinzas” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 4, p. 18);
“M% - :
O menino, que só gostava de bichos enfiou o dedo na boca e (num canto) chupava-o, para se consolar, porque o gatinho fora embora.
O menino soltinho quieto na rua.
O menino parecia fantasiado de caixeira” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 6, p. 70);
“- (a criancinha)... era um rei, uma rosa, um leão, um ouro, um homem” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 9, p. 21);
“M% - cantar, brincar e passear já são atos sobrenaturais” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 23, p. 63);
“M% que entendia antes das palavras” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 2, p. 01);
“M% = fruto ab-rupto (o menino, ao ser nascido)” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 17, p. 41);
“M% = dez caixas de balas” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 20, p. 74);

⁸³ A palavra ‘encorporar’ no sentido de “dar corpo a” foi utilizada por Guimarães Rosa no conto *Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi*, no qual o mote da invenção do boi através da elocução de palavras faladas é ‘encorporado’ pelos vaqueiros (ROSA, 1967, p. 111).

“Montes Claros: chove pouco.

- Chuva aqui, tem menino de sete anos que não sabe o que é chuva (tem que pegar uma peneira e fazer assim...)” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 2, p. 07);

“- passarinho laborento

- criança laborenta

(= barulhento)” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 2, p. 07)

Em resumo, nesse recorte de fragmentos, encontramos relações entre crianças e pássaros, símbolos místicos, cores, o ensimesmamento infantil e uma constatação fundamental que pode ter interessado Rosa: a criança entende antes da palavra. Ainda acerca das crianças de Montes Claros, já citadas acima, há mais uma menção interessante a ser destacada e, nesse caso, já se trata de uma estorinha:

Figura 3.12 – Anedota sobre menino de Montes Claros – “O menininho de três anos cruza os dois dedos polegares e diz: ‘Dia. (é o nome que dá a toda cruz). O Deus está aqui deitado com a cabeça assim (tomba a cabecinha no ombro). Tem fascinação por tudo quanto é sino, canto de igreja. Fareja livros velhos de oração e muitas vezes é encontrado encarapitado na janela, à noitinha, olhando a cruz iluminada da torre da igreja: Dia, vai repetindo. Isto não o impede de xingar os nomes mais feios, que a gente nem pode repetir. Diz que a boca do priminho é que é suja. A dele não, é limpa.”

Fonte – (ROSA, IEB JGR-CADERNO 02, p. 33/34)

Figura 3.13 – Fragmento com citação de Vera Tess (Ooó) falando futebol: “xipidol = futebol (7.VI.66)/ sipidol/ sitibol (citybol...)”

Fonte – (ROSA, IEB JGR-CADERNO 06, p. 46)

Nesse trecho, é importante destacar o interesse de Vovô Joãozinho na maneira pela qual a neta pequeninha ouvia as palavras e depois as reproduzia de modo peculiar. Outros registros referentes a Vera e a seu processo de entrada na linguagem, efetuados nos *Cadernos*, seguem o mesmo rumo:

Figura 3.14 – Fragmento com a citação de Vera Tess (Ooó), registro de Rosa sobre a neta. Nesse trecho, o registro de uma ‘troca de letras’ clássica entre as crianças pequenas ao começar a falar: falar ‘degavarinho’, querendo dizer ‘devagarinho’.

Fonte – (ROSA, IEB JGR-CADERNO 06, p. 55)

Figura 3.15 – Fragmento com citação de Vera Tess (Ooó). Como Verinha chamava guardanapo em 1967: gamamato!

Fonte – (ROSA, IEB JGR-CADERNO 06, p. 80)

Figura 3.16 – Fragmentos com citação de Vera Tess (Ooó do Vovô) falando picoca: “picoca”, depois “Vera (Ooó) – Acende! (para abrir a torneira do bidé)”

Fonte – (ROSA, IEB JGR-CADERNO 06, p. 51)

No trecho acima, como se vê, Rosa destaca que Verinha teria dito ‘picoca’, para significar ‘pipoca’, demonstrando mais uma maneira de dizer peculiar à criança às voltas com a descoberta da linguagem. Mais abaixo dessa mesma anotação, vemos mais duas inscrições acerca de outros temas, uma delas consistindo em outra referência a Ooó, anotada em caneta azul, destacando-se que ela usou a palavra ‘acende’, para pedir para ligar a torneira do bidê. Logo abaixo, a lápis, a uma inscrição, não diretamente ligada a Vera, já mostra um tipo infantil de relação com a linguagem: a definição de ‘água mineral’ como sendo uma ‘água cheia de furinhos, com gosto de pé dormente’ (ROSA, IEB JGR-CADERNO 06, p. 51).

Na próxima ocorrência, temos a criação infantil de vocábulos estranhos.

Figura 3.17 – Fragmento com citação de Vera Tess (Ooó) criando palavra estranha. Verinha Ooó diz: “Ah, qu’ingatidão é essa?!” (Vera, 12.VIII.67)”

Fonte – (ROSA, IEB JGR-CADERNO 06, p. 88)

Figura 3.18 – Fragmento com registro de Rosa sobre a neta Vera Tess. Primeiro o universo infantil de Verinha: “Lápis. Casa. Bola. Brinquêdos (sic). Salão. Luz”. Depois um significativo ‘erro’ na concordância ao falar!

Fonte – (ROSA, IEB JGR-CADERNO 06, p.59).

Nesses fragmentos, Rosa parece ter se interessado especialmente pela enunciação infantil de Verinha, com isso ele pode estar confirmando nossa hipótese de que uma das forças motrizes de sua escritura era manter uma atenção especial para a

oitiva, observando as características da fala, tais como as sonoras, rítmicas etc. Outro ponto que merece destaque é o fato de, algumas vezes, terem sido registradas expressões da criança que, para um adulto letrado, são consideradas como errôneas, mas que, se as olharmos sob outra perspectiva, constituem apenas um choque cultural, já que essas enunciações mostram a forma diferente pela qual a criança está percebendo o mundo a seu redor. Para a criança, tais expressões, que podemos classificar como equivocadas, são fundamentais, visto que é através delas que o infante consegue não só entrar na linguagem, mas também interagir nela, deixando de ficar paralisado como o bebê da tirinha a seguir, usada por Steven Pinker para ilustrar uma das teorias acerca da entrada do ser humano na linguagem:

Figura 3.19 – Tirinha de Marvin sobre a entrada humana na linguagem.

Fonte – (PINKER, 2008, p. 54)

Voltando aos registros que Rosa fez das elocuições de Verinha, lembramos que tais anotações também são importantes em um outro nível de análise, já que, embora sem intenção, elas acabam sendo uma tentativa de contar uma História que nunca foi contada: a da experiência humana antes da entrada na linguagem, quando a comunicação se efetivava “[...] na fala das fadas” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 23, p. 10). Ainda sobre isso, vale destacar a indicação rosiana de um M% significativo: “M% = O desejo de comunicar-se, às vezes (EM GERAL) não é cortês: é bárbaro” (ROSA, IEB JGR-CADERNO 17, p. 56).

Já no *Caderno de Estudos para a obra* 11 a menção a Ooó que encontramos é interessantíssima, pois não apenas retoma uma definição etimológica da palavra *infância*, como a associa diretamente a Verinha:

Figura 3.20 – Fragmento com citação a Vera Tess (Ooó). Aqui temos a definição de infante como ‘non-speaking’ e a referência a Ooó (Vera Tess): “A infanta”.

Fonte – (ROSA, IB JGR-CADERNO 11, p. 52)

Em todos esses fragmentos dos *Cadernos de Estudos para a obra* de Guimarães Rosa nos quais Ooó é mencionada, flagramos ora registros da entrada de Vera na linguagem, ora elementos do universo próprio de uma criança pequena. Considerando tais referências dispostas lado a lado ao material produzido para o livro *Ooó do vovô*, obtemos uma imagem mais clara do que o autor estaria pensando acerca da infância na época da escritura das histórias na década de 1960: uma determinada relação que se estabelece com a linguagem e a palavra, relacionada ao processo de construção da subjetividade.

Ainda que o foco principal de nossa investigação com os *Cadernos Manuscritos* de Guimarães Rosa esteja mesmo nos *Cadernos* armazenados no Fundo IEB JGR, como já adiantamos, outras duas séries arquivísticas foram consultadas, mesmo em se tratando de cópias xerográficas, e nelas também encontramos algumas informações relevantes para problematizar algumas questões colocadas pelos cadernos originais. Falemos delas agora.

3.1.2 Cadernos de anotações: Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB)

“Fui no Tororó beber água e não achei
Achei bela Morena
Que no Tororó deixei...”
(Cantiga popular de domínio público – *Fui no Tororó*)

Numericamente, o material pertencente a Guimarães Rosa que a filha Vilma Guimarães Rosa disponibilizou ao arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), no Rio de Janeiro, é bem menor que os disponíveis no Fundo do autor disponível no IEB/USP. De qualquer forma, lá encontramos cinco *Cadernos*, todos reproduções

xerográficas de originais extraviados⁸⁴, todos encadernados e montados como os caderninhos estudantis, de tamanho aproximado de 23,0 x 17,0 cm. Vejamos o quadro com a descrição completa:

3. TAB 2 - Arquivo FCRB			
CÓDIGO	TAMANHO	CAPA	FOLHAS
FCRB CADERNO 2300	17,5 x 11,5 ESPIRAL	Encadernado com espiral preto e papelão verde escrito “Guimarães Rosa - cadernos” na parte inferior direita. As páginas desse caderno são cópias de um original quadriculado que foi extraviado.	39
FCRB CADERNO 2301	23,0 x 16,0 ESPIRAL	Encadernado com espiral preto e papelão verde escrito “Guimarães Rosa - cadernos” na parte inferior direita. Esse caderno é cópia, cujo original se encontra no Fundo IEB ACGR.	44
FCRB CADERNO 2302	21,5 x 16,0 ESPIRAL	Encadernado com espiral branco e capa de acrílico transparente.	17
FCRB CADERNO 2303	21,5 x 17,0 ESPIRAL	Encadernado com espiral branco e capa de acrílico transparente.	38
FCRB CADERNO 2304	22,0 x 16,5 ESPIRAL	Encadernado com espiral branco e capa de acrílico transparente.	33

Como já salientamos, esses Cadernos constituem cópias xerográficas e, ao final e cada um, encontramos a seguinte explicação, estabelecida por algum organizador da FCRB, visando elucidar o fato de eles disponibilizarem cópias xerográficas e não originais:

Contém este volume cópia de anotações lançadas de próprio punho por Guimarães Rosa em quatro de seus Cadernos Literários. É feita a reprodução xerográfica com permissão da viúva do Autor, em 5 vias, pelo Centro de Cópias Copicentro Rio LTDA. (ROSA, FCRB CADERNO 2300, s/p.)

Acerca do conteúdo, cabe destacar que tais *Cadernos* são mais parecidos com os que estão disponíveis no Fundo IEB ACGR que com os *Cadernos de Estudos para a obra* disponíveis no Fundo IEB JGR, já que neles quase não há composições próprias, como observamos com frequência nos já analisados *Cadernos*, sendo muito comum que o autor neles recortasse materiais recolhidos de outras fontes, colando-os naquelas páginas. Dessa feita, pouquíssimos fragmentos puderam ser realçados como referentes a nosso tema. Acerca do Tempo e da História, destacamos:

⁸⁴ Como indicamos no quadro, apenas uma dessas cópias possui original disponível no acervo IEB ACGR (ROSA, IEB ACGR-CADERNO 2258).

“1) Não devemos desejar acontecimentos ou casos isolados, individesados⁸⁵!(?)

(isso é submissão ao Tempo)” (ROSA, FCRB-CADERNO 2300, p. 06);

“Medit. – O desejo (em casos, coisas, fatos isolados) é o que nos escraviza ao tempo.” (ROSA, FCRB-CADERNO 2300, p. 09)

Já sobre o tema alegria, encontramos o seguinte texto recortado e colado:

O Câncer pode ser vencido com a alegria.

Um dos mais notáveis cientistas ingleses, o professor Griffith Evans, causou sensação nos meios médicos afirmando, depois de anos de estudo, que o mais terrível mal do século, o cancer, não derivaria de disfunções no organismo, mas seria provocado simplesmente ‘por fatores psicológicos’, isto é, por um estado de infelicidade.

‘Pelo menos em um caso sobre três’, disse o professor, ‘as pessoas doentes de infelicidade crônica estão destinadas a morrer de câncer’. Explicou cientificamente que ‘um prolongado estado de tristeza, interrompendo o regular funcionamento da glândula pituitária (relacionada com o cérebro) vai perturbar a biles, e é justamente esta que provoca a formação dos tumores malignos’.

Como prova das suas afirmações, o cientista citou o caso de quatro pacientes incuráveis, que conseguindo libertar-se da melancolia e conquistar a serenidade, alcançaram, pouco a pouco, a cura sem qualquer outro remédio. (ROSA, FCRB-CADERNO 2300, p. 07)

Na página 18 do mesmo *Caderno 2300*, encontramos o conteúdo mais importante para nossa pesquisa: três anedotas recortadas de uma publicação não identificada, sendo duas delas de temática infantil e protagonizadas por uma mesma menina, Maria Teresa Kopschitz de Barros⁸⁶:

⁸⁵ Leitura hipotética de palavra ilegível no manuscrito.

⁸⁶ Como não conseguimos autorização para reproduzir a imagem desse recorte, apenas o transcrevemos, tentando apresentá-lo de forma a mais semelhante possível ao recorte original, no tamanho 13,8 x 9,5 cm..

Rio de Janeiro 27 28 de dezembro de 1952

CABELO PRETO

Maria Teresa Kopschitz de Barros tem seis anos de idade, cabelos pretos e olhos pretos, muito vivos. É a única pessoa morena da família. Seus pais e seus irmãos são louros.

Teresa se sentia meio estranha, de cabelo preto em meio a tanta gente loura. E vivia dizendo à sua mãe que, nas famílias, todas as pessoas deveriam ser iguais e ter os cabelos da mesma cor.

Mas, como não pode mudar a natureza, ela encontrou uma compreensão. Agora explica a todo mundo a vantagem de ser morena:

- "Cabelo preto não suja!"

A BICICLETA

O pai de Maria Teresa é capitão do Corpo de Fuzileiros Navais. Na véspera do Natal, houve, no cassino do Corpo, uma festa para os filhos dos oficiais, com sorteio de prêmios.

Maria Tereza passou grande parte do tempo de olho comprido a namorar uma grande boneca que acabou saindo para outra menina.

Ela, depois, contou à sua mãe:

- "Na hora em que a outra menina tirou a boneca eu senti uma dor horrível na barriga. Então, rezei a Deus, com toda a força, para ver se tirava a bicicleta.

Tirou

A BANDEJA

O Sr. Barrocas, funcionário do Banco da prefeitura, estava no lanche que a Associação dos Funcionários do Banco promoveu, na véspera do Natal.

Em determinado instante, quando ia tirar um salgadinho, levou um empurrão e atirou a bandeja pela janela. Todos correram para olhar. A bandeja caiu, cinco andares abaixo, na cabeça de um cidadão que ia passando.

De cima, Barrocas viu o homem, zozinho, a se apoiar na parede e a passar a mão na cabeça. Correu ao elevador e desceu. Na calçada, dirigiu-se ao homem:

- O Sr. me desculpe. Eu derrubei a bandeja. Foi um acidente.

E o homem, danado da vida, a esfregar a cabeça:

- A culpa não é sua. Eu, hoje, quando saindo de casa, escorreguei numa casca de banana e caí. Depois, quando saltava de um bonde, levei um tombo. Agora, vou passeando pela avenida Rio Branco e me caiu uma bandeja na cabeça. A culpa não é sua. O azar que é meu.

Começamos esse capítulo falando acerca de uma tendência ao anticientificismo ou tradicionalismo nas perspectivas e metodologias da História, percebida no século XX, que abriu a possibilidade para que os historiadores consultassem os arquivos privados de escritores, tal como estamos fazendo aqui. Foi nesse mesmo contexto do advento de um novo historicismo que os profissionais da História puderam igualmente se interessar legitimamente pelas anedotas (cf. GALLAGHER; GREENBLATT, p. 15-47), contempladas não apenas como ilustrações, mas já como fontes, uma vez que elas são narrativas sucintas de casos jocosos ou curiosos que permitiriam abordar irreverentes vivências no tempo, já que, se o conhecimento histórico é construído pelo diálogo crítico que o historiador propõe com os fragmentos do passado retirados das fontes (DIAS, 1998), é claro que tal material também pode ser moldado em narrativas historiográficas, visto apresentarem diversificadas possibilidades de contar o vivido no tempo.

Depois das consultas aos fragmentados *Cadernos de Estudo para obra* de Guimarães Rosa, visualizamos a importância do investimento no movimento e no ritmo para aquela escritura, pois já naqueles manuscritos é possível observar algo que permanecerá explícito nos textos publicados: inscrições que não oferecem significados prontos para serem aprendidos e assumidos, mas que exigem que o leitor adulto – que já passou pela iniciação ao código letrado – volte a significar o mundo novamente, através da percepção de timbres e ritmos, tal como fazia na infância (cf. FRANÇOIS, 2009; MESCHONNIC, 2006). Um exemplo de como isso pode ser percebido está no já aqui citado início do prefácio *Aletria e Hermenêutica*, no qual fica claro que o primeiro estranhamento se dá pela aceleração do ritmo das frases:

A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota. A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. (ROSA, 1967, p. 3)

Em um texto como esse, que procura a graça o tempo todo, inclusive por meio da utilização da lógica infantil, é preciso atentar para questões mais sutis, como a análise dos ritmos das enunciações. Nesse sentido, retomando ideias de Henri Bergson, Luiza Lobo esclarece que

A sensação de falta de sentido que há na disposição e no ritmo exagerados que se vê nas paradas de soldados marchando causa um riso irreprimível. A criança seria mais dada ao riso que o adulto, pois percebe nos eventos do mundo um mecanismo que o adulto já se acostumou a interpretar como sério. Daí a contradição em se escrever seriamente sobre humor. (LOBO, 1993, p. 165)

Aos historiadores, ter acesso a esses fluxos que respondem a outras lógicas, a situações nas quais só “a temporalidade e a linguagem são possibilidades de acesso a significação [...] o ser da linguagem, trabalhado pela sensibilidade do historiador, chega a momentos de revelação, ‘eventos de compreensão’” (DIAS, 1998, p. 246-7). Essa busca de um trabalho com a linguagem, que pudesse revelar alguma verdade escondida a olho nu, aparece diversas vezes no prefácio rosiano, especialmente quando o autor presenteia seus leitores com anedotas retiradas da lógica mágica das crianças. Então é possível ver aparecer novamente a discussão acerca da História, relacionando-a à anedota, pois, como destacou o historiador Elias Thomé Saliba, o trecho inicial de *Aletria e Hermenêutica* aponta

sucintamente para o caráter intrinsecamente efêmero das narrativas humorísticas na história brasileira. Afetadas pelos fluxos da vida e pelos movimentos da história, tais narrativas, contudo, **só conseguiram revelar o impensado e o indizível ao surpreendê-lo naquele seu momento supremo de estranhamento que se realizava num átimo, porque depois a história se movimenta novamente, o sentido do novo se desvanecia**, o riso se esgarçava, retraindo-se – e se ele insistir em prosseguir, começa a perceber-se caduco e senil, a representar apenas o universo entrópico da redundância e do arquiconhecido. (SALIBA, 2002, p. 305, grifo nosso)

Se cada estória rosiana, embora sendo todas escritas, pode levar seus leitores até um universo mais primitivo, é porque todas são construídas com base nos princípios da vocalidade, fator que causa grande estranhamento na leitura. Experimentar esse sentimento deve ser parte fundamental da produção de efeitos do texto final, já que é dessa forma que os vocábulos rosianos assumem caráter de “palavra mágica”, pois reinstalam constantemente os sentidos do falar e, em sua relação com a significação, reafirmam a predominância da melodia e do ritmo, principais características da cultura brasileira e também da cultura infantil, como já vimos no segundo capítulo.

Assim, não nos parece ser de todo estranho que tenhamos encontrado registros de anedotas protagonizadas por crianças nos manuscritos rosianos – desde os *Cadernos de Estudos para a obra* até os *Cadernos de Anotações* –, afinal foi o próprio Guimarães Rosa, antes até que os historiadores brasileiros, quem evocou as anedotas, especialmente aquelas protagonizadas por crianças, como um tipo de perspectiva narrativa peculiar que perfeitamente constituiria o oposto à História tradicional. Mas, ao optar por abordar a irreverência da perspectiva infantil, Rosa o faz a partir da evocação de um autor já conhecido nosso, o grande colecionador e divulgador de narrativas protagonizadas por crianças, Pedro Bloch, que em seu *Dicionário de anedotas infantis para adultos*, explica:

Não é um dicionário, a não ser pela ordem alfabética das dezenas e dezenas de coisas divertidas, pensamentos, definições e mil coisas mais, que brotam da mente infantil e que divertem os adultos. **Cada um desses itens encerra o ponto de vista que a criança tem da vida, dos pais, da escola, do comportamento, do mundo. Quase tudo que aí está faz rir, sentir e pensar. Não são coisas inventadas, mas vividas e proferidas por crianças.** (BLOCH, 2001, s/p, grifo nosso)

Se as crianças, por suas simples existências, são anedóticas, dadas as suas inerentes percepções da vida, devemos lembrar também que elas ainda não estão completamente comprometidas com o tempo nem com a sua passagem e, portanto,

também estão livres das correntes temporais, sendo que é próximo a tal percepção que as anedotas protagonizadas por elas desejam nos levar.

Recentemente, a ideia de anedota voltou a ser abordada pela historiografia, já que em 2012 o historiador norte-americano Robert Darton publicou no Brasil mais um de seus livros acerca da França do século XVIII, *O Diabo na água benta ou a arte da calúnia e da difamação de Luís XIV a Napoleão*, em cuja obra se abordam os logogrifos⁸⁷ franceses do século XVIII, nos quais foram encontradas muitas anedotas. Darton ainda explica que

Uma palavra que surge em toda parte nos títulos e textos dos libelos é particularmente desconcertante para o leitor do século XXI: *anecdotes*. Para nós, sugere uma história banal, não muito confiável, como na expressão ‘evidência anedótica’. Para os europeus do século XVIII, contudo, significava quase o oposto: uma anedota era uma informação fidedigna que havia sido ocultada e que precisava ser desencavada, descoberta ou desvelada. Diferentemente de outros tipos de informação, tinha um atrativo especial e tendia a ser escandalosa. O dicionário da *Académie Française* define *anecdote* como uma ocorrência ou circunstância histórica secreta (*particularité*) que historiadores anteriores omitiram ou suprimiram. (DARTON, 2012, p. 323).

Essa herança de significado para o termo anedota, lembrada por Darton, também nos remete à discussão sobre a veracidade das facécias infantis comentadas na citação de Pedro Bloch acima, uma vez que, como viemos apontando, uma fidedigna história das vivências infantis nunca foi contada, permanecendo, então, omitida, como se se tratasse de material extremamente desinteressante, o que definitivamente não pode ser encarado como verdadeiro, dado toda a reflexão até aqui construída.

Lembrando que um dos estranhamentos percebidos na leitura dos *Cadernos de Estudos para a obra* dizia respeito à presença constante de símbolos referentes a Deus, como pentagramas e a lemniscata inscritos nas páginas, quase sempre acompanhados da enigmática sigla H.D., observamos que nessas anedotas – assim como naquela sobre o menino de Montes Claros –, vemos exemplificada a relação peculiar que as crianças estabelecem com o metafísico, de uma intimidade muito profunda, que não peca pela falta de respeito, mas se caracteriza pela pureza e espontaneidade características aos infantes. Tentar recuperar de alguma forma tal conexão talvez seja, também, um dos

⁸⁷ Logogrifo é uma espécie de charada que se constrói juntando letras e desenhos a fim de que o leitor decifre uma mensagem. Em certo sentido, esse tipo de mensagem, que mescla elementos gráficos a palavras, já foi abordada no segundo capítulo desta tese, através da carta-enigma que Guimarães Rosa escreveu a uma de suas irmãs, quando criança. Acerca de seu aparecimento na imprensa paulista, remetemos o leitor à obra de Janovitch (2006).

objetivos da escritura de Rosa. No prefácio *Aletria e Hermenêutica*, o autor explica seu interesse pela anedota, visto que ela “sintetiza, em si, o próprio geral mecanismo dos mitos – sua formulação sensificadora e concretizante, de malhas para capturar o incognoscível” (ROSA, 1967, p. 05), funcionando como “movente importante símbolo, porém, exprimindo possivelmente – e de modo original – a busca de Deus (ou de algum Éden pré-prisco, ou da restituição de qualquer de nós à invulnerabilidade e plenitude primordiais)...”, sendo como uma tentativa de se aproximar do mistério metafísico, uma “busca de Deus” (ROSA, 1967, p. 04).

Parecia claro, portanto, que a escritura de Guimarães Rosa estava interessada em tentar resgatar essa visada adâmica infantil – caracterizada pela falta de comprometimento com os significados pré-atribuídos – que permite às crianças o acesso a alguma inocência original (e metafísica) da palavra, buscando com isso recuperar seu estado de “enigma formidável” pertencente a toda palavra cujo significado não conhecemos, empreitada que, certamente, foi realizada pelo autor por meio do uso das anedotas e do assíduo aparecimento de certa graça vocabular (BANDEIRA, 1997, p. 207-8).

3.1.3 Cadernos de anedotas: Fundo ACGR > IEB/USP

“Com este caderno meu Joãozinho passou as últimas horas da sua vida, aqui.
Novembro 19-11-1967”
(Aracy de Carvalho Guimarães Rosa – IEB ACGR-CADERNO 2256.)

Conforme já adiantamos, além dos *Cadernos de Estudos para a obra* do Fundo IEB JGR e dos *Cadernos de anotações* da Fundação Casa de Rui Barbosa, existem ainda mais três caderninhos de Guimarães Rosa, que permaneceram guardados com a sua segunda esposa, Aracy de Carvalho Guimarães Rosa, e que por isso estão armazenados em seu Fundo, no IEB/USP. Todos são caderninhos estudantis, em espiral ou brochura, medindo entre 22,5 x 17,5 cm. Dentre os três, dois são escritos a mão e um é cópia xerográfica de um original que se extraviou.

Consultar os cadernos de Rosa em meio aos elegantes álbuns de fotografia e agendas de sua esposa chamou nossa atenção para a possibilidade de que Rosa, ao usar os simples cadernos escolares, estava mesmo formando seu ambiente escritural, operando *como se* ele fosse mesmo um menino usando o caderno para exercitar suas linguagens:

Figura 3.21 – Fotografia de alguns cadernos escolares de Rosa, junto ao material elegante de sua esposa Aracy Guimarães Rosa.

Fonte – Fotografia disponibilizada pela Equipe do IEB, em 17 de outubro de 2012.

Vejamos o quadro com a descrição material desses cadernos:

3. TAB 3 - IEB ACGR			
CÓDIGO	TAMANHO	CAPA	FOLHAS
IEB ACGR- CADERNO 2258 (Igrejas)	22,5 x 15,7 ESPIRAL	Capa dura cinza, sem desenho, com os seguintes escritos a caneta: “Pontes = 61 a 63 Nomes 1 a 4 Igrejas = 10 a 13 Igrejas (detalhes) 14 a 23 Capelas (das igrejas) = 18”	100
IEB ACGR- CADERNO 2257 (fotocópia)	22,0 x 17,5 ESPIRAL preto e capa transparente	Encadernado com espiral preta e capa de acrílico transparente escrito “Schola” em preto. Tem recortes de chistes e piadas, de jornal ou revista sem maiores referências.	100
IEB ACGR- CADERNO 2256 (últimas horas)	22,0 x 15,5 BROCHURA	Capa com uma professora sentada na mesa conversando com os alunos, escrito na parte inferior MINHA ESCOLA. Na etiqueta, Aracy preenche dizendo que Rosa passou com ele suas últimas horas de vida.	49

Em relação ao conteúdo desses cadernos, cabe destacar que neles existem muitos registros de enunciações e M%, como é recorrente nos *Cadernos de Estudo para a obra*. Contudo, também neles encontramos muitos recortes de pequenos textos escritos por Outros, que aqui chamaremos também de anedotas – no sentido de serem narrativas

curtas e de caráter peculiar. Vejamos mais detalhadamente os conteúdos que julgamos interessantes, separados por temas de interesse.

Sobre o tema animais e natureza:

“M% o aerograma de um pássaro” (ROSA, IEB ACGR-CADERNO 2256, p. 01);

“M% melpõem (melflor): as abelhas” (ROSA, IEB ACGR-CADERNO 2256, p. 01);

“M% era um santo que exigia tradução imediata (pássaro)
(ou: uma flor que exigia tradução imediata)

M% passarinho: só com um piar de chupar dentes” (ROSA, IEB ACGR-CADERNO 2256, p. 02).

O tema da infância também é abordado em alguns fragmentos:

“M% Ao meio-dia, as garças revoam atôa,
Brincam de voar de roda” (ROSA, IEB ACGR-CADERNO 2256, p. 01);

“M% As menininhas brincavam de ser gatos” (ROSA, IEB ACGR-CADERNO 2256, p. 08);

“M% - as meninas na/da montanha: as estrelas em relevo...” (ROSA, IEB ACGR-CADERNO 2256, p. 09)

Ainda que em menor quantidade em relação aos *Cadernos* do Fundo IEB JGR, os *Cadernos* desse Fundo também apresentam exercícios de revitalização das palavras:

“M% conflorir” (ROSA, IEB ACGR-CADERNO 2256, p. 01).

“M% moçoilice” (ROSA, IEB ACGR-CADERNO 2256, p. 01).

No entanto, a grande peculiaridade desses *Cadernos* é que, como já sublinhamos, encontramos, coladas às suas páginas, recortes de jornais, dos quais selecionamos excertos de piadas que poderiam ser usados em prefácios do livro *Tutaméia*:

Figura 3.22 – Piadas – Página na qual estão colados recortes de periódicos com chistes e anedotas: “Conhece esta?/ A LINHA/ - Você está bêbado, vamos embora./ - Não estou não, seu guarda.../ - Então ande reto nesta linha do chão./ - Em qual das duas?/ Nel Cardoso / LOS CHASCARROS CENTENARISTAS/ - Concreto es aquello que se puede ver. Abstracto es aquello que no se puede ver. A ver, Tinito, un ejemplo de algo concreto./ - Mis pantalones, señorita./ - Muy bien. Ahora deme un ejemplo de algo abstracto./ - Los suyos, señorita./ (Del concurso de ‘Bogotá Cómic’)”.

Fonte – (ROSA, IEB ACGR-CADERNO 2257, s.p.)

Essa coleção de piadas, por terem feito parte da escritura dos prefácios daquele volume derradeiro – que é considerado como uma síntese de todas as obras publicadas anteriormente por Rosa –, servem para legitimar a colocação geral atribuída àqueles textos nos quais

Questionam-se os modos de narrativa (estória versus história; estória/anedota; prefácio/ficção; oralidade/escrita etc.); a gênese artística (inspiração/insight versus construção); a criação de

neologismos; o seu alinhamento a uma concepção metafísica da realidade, na qual a arte se engaja; a explicitação dos procedimentos do cômico e sua função textual etc. (RAMOS, 2009, p. 17)

O maior recorte de textos alheios encontrados nas páginas dos *Cadernos* de Guimarães Rosa é o da crônica “Poesia do não-senso”, de Vinícius de Moraes, ocupando duas páginas do caderninho:

A poesia do não-senso

Vinicius DE MORAES

O "NÃO-SENSE", graças à carga de poesia que transmite, quando em circulação, neste nosso mundo mecânico, se veio aos poucos fazendo categoria poética. Realmente, quando, em meio a um discurso lógico, nos depara um grão de "não-senso", somos inconscientemente tocados ou pelo riso, que é tédio da lógica, ou pela poesia, que é a lógica do misterio. Um nó qual quer se desfaz em nosso espírito e vivamos um instante de liberdade no seio de uma ordem sem nenhum dogma.

O "não-senso" não é em absoluto a falta de senso. Se uma pessoa disser que não quer ir à missa porque não gosta de dançar isso não quer dizer nada e não tem a menor graça. Mas se disser, como eu escutei uma vez num jantar, que está... ligeiramente sem garfo, isso é engraçado, porque coloca em contatô idéias que não se polarizam e no entanto provocam um tipo de comico muito especial.

Para isso a lingua inglesa é formidável. A Inglaterra já possui toda uma literatura baseada no "não-senso", com seus volumes de "nonsense", que fazem a delicia dos "livings" e dos "lodgings" ingleses. O "Complete Book of Nonsense", de Elgar, é encontradíssimo em mãos de estudantes nas universidades britânicas. Confesso não saber de quando data, literariamente, a expressão — e aí está um bom tema a pedir a altura e o espírito de meu amigo Blackstone para um bom artigo. Mas sei que os há, e os há inclusive puramente escatológicos, ou trocando em miudos, pornográficos, profanos.

O "nonsense", como instrumento poético, já tem uma forma de expressão definida. Compõe-se em geral de cinco versos, rimando os dois primeiros e o último (há exceções, naturalmente), e o terceiro e o quarto.

(Continua na 2.ª página)

A poesia do não-senso

(Conclusão da 1.ª página)

Eis aqui um exemplo em português, feito ao sabor da hora, sobre o primeiro motivo que me veio à cretina da cabeça:

"Uma vez encontrei um fantasma
Com uma cara tão triste e tão pasma
Que eu com pena do "cara"
Dei-lhe um soco na cara
Que deixou o fantasma com asma".

E o outro, de forma diferente, traduzindo um correspondente inglês:

"Soare uma escada um dia eu vi
Um homem que não estava ali;
Hoje não estava à mesma hora
Tomara que ele vá embora".

O maior dos "nonsenses" ingleses foi sem dúvida o genial Lewis Carroll, autor desse joia que se chama "Alice no País das Maravilhas", livrinho onde há bons poemas do gênero. Seu "Fantasmagoria", pouco conhecido no Brasil, é uma maravilha de loucura. Belloc também, Hilaire Belloc, tem deliciosos livros infantis de "nonsense", como as prodigiosas historias em verso para meter medo em criança, as "Cautionary Tales for Children", com desenhos de B. C. B., onde meninas e meninos levados, morrem das piores mortes porque

batem portas ou fazem coisas amolantes da mesma especie. Como pai que sou — e apesar de meus garotos serem uns amores — já tive vontade também de fazer versinhos de ninar, para horas de manhã, assim como esse aqui:

"Dorme filhinho
Anjinho querido
Dorme manininho
Senão... EU TE TRUCIDO!"

Os "boners" participam, naturalmente, do espírito do "nonsense", mas são essencialmente outra coisa. Segundo me informam, a palavra vem de um determinado Mr. Bone, orador não sei se inglês ou americano, que tinha a propriedade de dizer colinados sem parar, emitindo conceitos formados exclusivamente de "misinformations" respostas que a pessoa, por ignorância, pedantismo, ingenuidade ou vontade de se mostrar, lança pensando que está fazendo bonito, e vai ver está dando uma patada. Os melhores "boners" são os de meninos de collegio, recolhidos em aulas, provas e exames. Essas mançadas fazem um dos mais engraçados livros que já me foi dado ler, o "Pocket Book of Boners". E dessa coleção que hoje damos aqui, alguns, para divertimento dos leitores que tenham, pelo menos, um senso de humor.

Figura 3.23 – Crônica *Poesia do não-senso*, de Vinícius de Moraes. “A poesia do não-senso. Vinícius de Moraes. O ‘não-senso’, graças à carga de poesia que transmite, quando em circulação, neste nosso mundo mecânico, se veio aos poucos fazendo categoria poética. Realmente, quando, em meio a um discurso lógico se nos depara um grão de ‘não senso’, somos inconscientemente tocados ou pelo riso, que é tédio da lógica, ou pela poesia, que é a lógica do mistério. Um nó qualquer se desfaz em nosso espírito e vivemos um instante de liberdade no seio de uma ordem sem nenhum dogma./ O não-senso’ não é em absoluto a falta de senso. Se uma pessoa disser que não quer ir à missa porque não gosta de dansar isso não quer dizer nada e não tem a menor graça. Mas se disser, como eu escutei uma vez, num jantar, que está... ligeiramente sem garfo, isso é engraçado, porque coloca em contato ideias que não se polarizam e no entanto provocam um tipo de cômico muito especial./ Para isso a língua inglesa é formidável. A Inglaterra já possui toda uma literatura baseada no ‘não-senso’, com seus volumes de ‘nonsense’, que fazem a delícia dos ‘livings’ e dos ‘lodgings’ ingleses. O ‘Complete Book of Nonsenses’, de Elgar, é encontradíssimo em mãos de estudantes nas universidades britânicas. Confesso não saber de quando data, literariamente, a expressão – e aí está um bom tema a pedir a cultura e o espírito de meu amigo Blackstone para um bom artigo. Mas sei que os há, e os há inclusive puramente escatológicos, ou trocando em miúdos, pornográficos, profanos./ O ‘nonsense’, como instrumento poético, já tem uma forma de expressão definida. Compõe-se em geral de cinco versos, rimados os dois primeiros e o último (há exceções, naturalmente), e o terceiro e o quarto./ Eis aqui um exemplo em português, feito ao sabor da hora, sobre o primeiro motivo que me veio à cretina da cabeça:/ ‘Uma vez encontrei um fantasma/ Com uma cara tão triste e tão pasma/ Que eu com pena do ‘cara’/ Dei-lhe um soco na cara/ Que deixou o fantasma com asma’./ E o outro, de forma diferente, traduzindo um correspondente inglês:/ ‘Sobre uma escada um dia eu vi/ Um homem que não estava ali;/ Hoje não estava à mesma hora/ Tomara que ele vá embora.’/ O maior dos ‘nonsenses’ ingleses foi sem dúvida o genial Lewis Carroll, autor dessa joia que se chama ‘Alice no país das Maravilhas’, livrinho onde há bons poemas do gênero. Seu ‘Fantasmagoria’, pouco conhecido no Brasil, é uma maravilha de loucura. Belloc também, Hillaire Belloc, tem deliciosos livros infantis de ‘nonsense’, como as prodigiosas histórias em verso para meter medo em criança, as ‘Cautionary Tales for Children’, com desenhos de B.C.B., onde meninas e meninos levados, morrem das piores mortes porque batem portas ou fazem coisas amolantes da mesma espécie. Como pai que sou – e apesar de meus garotos serem uns amores – já tive vontade também de fazer versinhos de ninar, para horas de manha, assim como esse aqui:/ “Dorme filhinho/ Anjinho querido/ Dorme menininho/ Senão... EU TE TRUCIDO!”/ Os ‘boners’ participam, naturalmente, do espírito do ‘nonsense’ mas são essencialmente outra coisa. Segundo me informaram, a palavra vem de um determinado Mr. Bone, orador não sei se inglês ou americano, que tinha a propriedade de dizer calinadas sem parar, emitindo conceitos formados exclusivamente de ‘misinformations’ respostas que a pessoa, por ignorância, pedantismo, ingenuidade ou vontade de se mostrar, lança pensando que está fazendo bonito, e vai ver está dando patada. Os melhores ‘boners’ são os de meninos de colégio, recolhidos em aula, provas e exames. Essas mancadas fazem um dos mais engraçados livros que já me foi dado a ler, o ‘Pocket Book of Boners’. E dessa coleção que hoje damos aqui, alguns, para divertimento dos leitores que tenham, pelo menos, um senso de humor.”

Fonte – (ROSA, IEB ACGR-CADERNO 2257, s.p.)

A partir dessa passagem pelo estranhamento de linguagem – tão típico quando o assunto é o embate cultural estabelecido entre adulto e criança – proposto por Vinícius de Moraes como propício ao ambiente poético, chegamos a outro recorte peculiar, intitulado *Coisas de Vitor Hugo*, de Rubem Braga, cujo texto identifica o grande escritor francês como um colecionador de piadas e gracejos:

Figura 3.24 – Crônica *Coisas de Vitor Hugo*, de Rubem Braga – “*Coisas de Vitor Hugo*, Rubem Braga/ Henri Guillemain insurge-se dizer contra a mania de dizer que Vitor Hugo tinha gênio mas não tinha espírito, e colecionava uma centena de frases dêle, trocadilhos, piadas, versos feitos de brincadeira, pensamentos, etc./ Dos versos anotei êstes: « Au bord du grand chemin, une vache couchée – Regardait les passants avec maternité./ Uma cena de briga doméstica: « Enquanto ela falava assim furiosa e apaixonada, ele se ocupava a ler em sua cabeça algumas palavras de um artigo do « Constitucional com o qual ela fizera papelotes »./ Uma opinião sobre Lemmercier: « êle faz o bom e o mau, mas faz melhor o mau que o bom »./ A passagem de um Império a outro: « Cabronne, em Waterloo, enterrou o Primeiro Império com uma palavra da qual nasceu o Segundo »./ Sobre um marido que agradecia enlevado os elogios feitos à beleza da mulher: « Fazia um ar modesto, como o de uma ostra a quem se elogiasse a pérola; e vejam que a comparação é justa sob qualquer ponto de vista: a mulher é a prisioneira, o ornamento e a doença do marido »./ Uma frase solta: « O cão tem o sorriso na cauda »./ Um personagem pergunta a outro quem é um sujeito que entra cambaleando. « Eu o conheço; é um bêbado no exercício de suas funções ».”

Fonte – (ROSA, IEB ACGR-CADERNO 2257, s.p.)

Outra crônica interessante presente nesses recortes é de Fernando Sabino, versando sobre as bolinhas de gude, que ele jogava quando menino em Belo Horizonte, mas que agora tinha virado esporte de campeonato de homens adultos:

Figura 3.25 – Crônica (Sem título) de Fernando Sabino –“LONDRES – Em matéria de bola de gude, os ingleses que me desculpem, mas não recebo lições de ninguém. Modéstia à parte, fui dos bons. Minha coleção, conquistada em cricadas de estilo, antes de cair na biroscas, era de fazer inveja a muito moleque de rua em Belo Horizonte. Eu sei tecar de fininho ou de cheio, no batizado, ninguém me faz morrer pagão./ O que eu não sabia é que os ingleses, que inventaram o críquete e o futebol, fôsses (sic) de praticar também este esporte. A bela taça disputada no campeonato realizado em Tinsley Green durante a Semana Santa é a prova da seriedade com que encaram o jogo de bola de gude. Mas é levar a seriedade um pouco longe: aqui, os disputantes são homens feitos, de barba na cara – os meninos se limitam a ficar olhando de longe, feitos em simples espectadores./ Venceu o campeonato e conquistou a taça a equipe dos Tucanos de Crawley. Orgulhosos com a vitória, manifestaram a sua disposição de sair para campeonatos internacionais, desafiando jogadores de outros países./ Pois se fôr assim, estou às ordens dos Tucanos. Quando chegar a vez do Brasil, é só me avisar.”

Fonte – (ROSA, IEB ACGR-CADERNO 2257, s.p.)

Esse depoimento é interessante no que tange ao brincar, que em vez de constituir uma atividade de crianças, permuta-se para se tornar um jogo de adultos, no qual as crianças assumem papel de meros espectadores. No entanto, pensando nas três crônicas juntas, destacamos que todas elas convidam a saltos de percepção, propostos a partir de

certo estranhamento, podendo, portanto, legitimamente ser chamadas de anedotas, afinal também são curtas em sua extensão e exercem papel de narrativas questionadoras do prolongamento e da linearidade exigida pelo discurso da História.

Em meio a tal contexto interessantíssimo, ressurgem nos *Cadernos* as já conhecidas menções a Vera Tess, em quatro derradeiros registros. Primeiramente, duas inscrições ainda abordando novamente a maneira da netinha cantar a cantiga *Teresinha de Jesus*, que já foi assunto no livro *Ooó do vovô*, cuja primeira versão foi depois desenhada pelo Vovô Joãozinho:

Figura 3.26 – Nesse trechinho, Rosa registra a forma como Verinha canta a cantiga *Teresinha de Jesus*: “Verinha (Ooó) – 28.I.66. Canta:/ ‘Teesinha de Zesús/ abe a porta, vê quem é/ é um homem pequenino/ e tem mêdo de moé...’/ ‘Vamos dormir acordado?’”

Fonte – (ROSA, IEB ACGR-CADERNO 2257, p. 04.)

Nesse registro, duas viagens do adulto ao universo de percepção infantil: uma operada pela conhecida cantiga popular e a outra pela expressão de um desejo de não sair da divertida vigília, nem mesmo para dormir. Ainda acerca de *Teresinha de Jesus*, flagramos uma derradeira marca de como a menina percebia os objetos culturais compartilhados com o adulto:

Figura 3.27 – Fragmento com citação de Vera Tess (Ooó): “– Fala com vovô para continuar... (a estória (canto) da Tersinha de Je.../ – Vovô, contila...”

Fonte – (ROSA, IEB ACGR-CADERNO 2257, p. 10)

Quando, nesse excerto, Vera pede ao vovô “contila”, a menina acaba unindo os verbos contar e cantar para que o avô possa lhe transmitir novamente o objeto cultural *Teresinha de Jesus* – que é uma canção, mas também uma história e, sobretudo, tratava-se de um lazer compartilhado entre avô (adulto) e neta (criança).

Já no fragmento seguinte, temos um registro da busca da interação pela menina, situação que pode levá-la a começar a relacionar-se, performativamente, com a cultura apresentada pelo avô.

Figura 3.28 – Fragmento com citação de Vera Tess (Ooó). “Verinha (Ooó = – Eu vou tirar seu óculos, eu vou deixar você não ler...”. A menina mostra que sabe que sem os óculos o vovô não consegue ler.

Fonte – (ROSA, IEB ACGR-CADERNO 2256, p. 09.)

Aqui, não só constatamos que a menina conhecia a relação estabelecida entre o ato de ler e o de usar os óculos, como também nos defrontamos com várias possibilidades de interpretação: ou Vera estaria brincando, fazendo uma birra infantil ou ela quis expressar que estaria se sentindo apartada e triste quando o Vovô não mais contava ou cantava para ela e com ela, ficando solitariamente entretido no ato da leitura – atividade que não podiam compartilhar plenamente, já que ela ainda não podia ler. Cabe aqui citar a fundamental colocação de Ítalo Calvino: “Vivemos num mundo onde tudo já foi lido, antes mesmo de existir” (CALVINO, 1996, p. 143), talvez fosse mais rico se o Vovô deixasse a segurança da palavra escrita e mergulhasse na experiência do mundo sem direção pré-determinada, que é a via oferecida pela pequena.

Enfim, chegamos ao último fragmento sobre Ooó registrado pelo Vovô nos *Cadernos*:

Figura 3.29 – Fragmento com citação de Vera Tess (Ooó). Verinha ia dizer algo e esqueceu, então ela mesma explicou: “sumi”, querendo dizer “esqueci”.

Fonte – (ROSA, IEB ACGR-CADERNO 2256, p. 17)

Com esse registro, Verinha confunde sua existência com a capacidade (ou incapacidade) de se expressar oralmente – numa reformulação *sui generis* da lógica cartesiana em “falo, logo existo” –, como que comprovando que ela se encontra em meio ao processo de formação da própria subjetividade.

Para terminar de abordar o tema dos *Cadernos*, cabe lembrar, novamente, que dessa vez as menções aparecem em um exemplar que teria sido muito importante para o autor, a saber, aquele que foi assinalado por sua esposa na capa, conforme se observa a seguir:

Figura 3.30 – Capa do Caderno ACGR 2256. Na etiqueta “pertence a”, a sra. Aracy escreveu em caneta azul: “Com este caderno meu Joãozinho passou as últimas horas da sua vida aqui. Novembro 19-11-1967”
Fonte – (ROSA, IEB ACGR-CADERNO 2256, capa)

Ainda no dia da morte do autor, João Guimarães Rosa deixou um último apelo em bilhete desenhado para que Vera Tess permanecesse mais uma semana com ele e Aracy no Rio:

Figura 3.31 – Bilhete desenhado do Vovô Joãozinho pedindo que Vera permanecesse no Rio por mais uma semana: “Roteiro do que fariam juntos naquela semana/ 20.11 – comprar bolsa e sapatinho/ 21 a 24.11 – passeios na praia, no Jardim Zoológico, nos parques.../ 25.11 – Guimarães Rosa ia viajar para o Paraguai pelo Itamaraty/ 26.11 – Vera voltaria para São Paulo com a avô Aracy, de ônibus.”

Fonte – (ROSA, 2003, p. 63)

Analisando esse bilhete, é possível perceber momentos quase sem figuração – que consistiriam em traços próprios das expressões de Vera na época, criança ainda tão pequena –, além de algumas representações mais materializadas, constituindo talvez a marca mesma da interação com Rosa. Anos depois, já adulta, com a publicação do livro *Ooó do vovô*, Vera comenta esse último dia que passou com o Vovô Joãozinho:

Vovô Joãozinho não era meu avô biológico, mas meu avô de coração e de fato, o único que conheci. [...] Quando ele morreu, num domingo,

19 de novembro de 1967, eu tinha quatro anos e três meses. Três dias depois da posse na Academia Brasileira de Letras. Estávamos no Rio para a cerimônia, meus pais e eu. **Meus pais voltaram para São Paulo na manhã do dia 19, e eu fiquei.**

Todos os domingos, quando eu estava no Rio, minha avó e eu íamos à missa ao final da tarde, na igreja do Forte de Copacabana, eu ficava justo ao lado do edifício. Na volta para casa, eu levava pipoca para ele. Naquele domingo, ao entrar no salão dos fundos, onde ficava seu escritório, **encontrei-o parado em frente à escrivaninha e chamando-me... “ooó”. Soube depois: estava tendo o enfarte.**

Em minha última lembrança, ele está deitado num dos quartos, vestido com o fardão da Academia Brasileira de Letras, muita confusão no apartamento. (TESS, 2003, p. 12)

Partindo desse depoimento, conseguimos visualizar a cena vista por Ooó ao entrar no escritório do avô, ele possivelmente defronte a esse *Caderno* sentado em sua escrivaninha, pronunciando a sequência gutural de o's, que ela entendeu como sendo um chamamento, mas que na verdade poderia igualmente representar uma forma derradeira de expressão, pré-verbal, desse homem que foi tão apaixonado pelas palavras.

3.2 Escrita Caleidoscópica de Guimarães Rosa

“A linguagem é caderno.”

(Katherine Ramírez, 7 anos. In: Javier NARANJO (org) – Casa das estrelas, 2013)

Concluindo essa passagem fascinante pelos *Cadernos* manuscritos de Guimarães Rosa, vimos que eles são compostos por registros de discursos de Outros, caracterizados por uma gama imensa de cores e sons, de diferente tamanhos, natureza e função, propiciando exercícios vários de escrita que servirão de alimento para que aquela criação literária se realize. Naquela estrutura fragmentada, as pausas marcam o ritmo entre o silêncio e as formas de se expressar, como se ali Rosa brincasse de montar sua escritura que é como um caleidoscópio, no qual cada fragmento ganha movimento ao toque do autor ou de algum leitor que reaviva aquele processo de criação, formando-se ali, então, imagens infinitas.

O que estrutura essas coleções de enunciações é um ritmo interno que lhes dá corpo e faz com que o caleidoscópio não pare de girar, mantendo sempre o processo de significação ativo: a cada vocábulo em processo de revitalização, a cada expressão do impronunciável, a cada discurso recortado, a cada memória da infância, em cada anedota recontada, em todos esses movimentos entrevemos uma nova possibilidade de

dar um salto de percepção e atingir um estado de graça que nos libere das amarras do tempo linear. Se esse arcabouço era importante para a escritura rosiana, ele também se apresenta como uma forma ativa de questionamento da História tradicional, como queria nosso autor, uma vez que, estando em constante processo de significação, o tempo nunca estaria cristalizado, mas sim em permanente processo de recriação ficcional.

Assim sendo, por fim, ficou-nos clara e evidente a estreita relação de Guimarães Rosa com seus espaços escriturais: foi junto a um deles – justamente aquele no qual a netinha Vera Tess foi tão citada – que ele passou suas últimas horas de vida. Deixamos para o final uma imagem que por si só nos permite dizer que as crianças, e em especial as meninas – figuradas no esboço de contornos quase que infantis na etiqueta desenhada –, faziam parte daquele processo escritural:

Figura 3.32 – Brochura trazendo um grande São Jorge vencendo o dragão aos olhos de uma Nossa Senhora. O mais interessante é a etiqueta no lado esquerdo, com o desenho de uma menina.

Fonte – (ROSA, IEB JGR-CADERNO 19, capa).

Capítulo 4: *Os quatro meninas das estórias*

“Menininha do meu coração
Eu só quero você
A três palmos do chão
Menininha, não cresça mais não
Fique pequeninha na minha canção
Senhorinha levada
Batendo palminha
Fingindo assustada
Do bicho-papão
Menininha, que graça é você
Uma coisinha assim
Começando a viver ...”

(Vinícius de Moraes & Toquinho – *Valsa para uma Menininha*, 1980)

Na literatura de Guimarães Rosa o tema infância sempre foi associado pela fortuna crítica à imagem da personagem criança do sexo masculino, ao menino, que constituiria também uma espécie de resgate do menino Joãozinho exercitado pelo autor (cf. GUIMARÃES, 2006; FLORA, 2008):

Encontra-se na obra de Guimarães Rosa outros momentos em que reaparece o Menino ou surgem novos meninos e meninas. Porém nas páginas a que me refiro (as estórias *Campo Geral* e *Nenhum Nenhum*), as de maior autenticidade, se resume o essencial. Reunidos o cômico Migulim e o Menino saudoso, surpreende-se, em síntese (da infância?), toda uma extraordinária sensibilidade poética. (LISBOA, 1991, p. 178)

Entretanto, considerando especialmente todo o material consultado durante esta pesquisa dedicada à presença da infância na escritura de Guimarães Rosa – com especial destaque aos anos 1960 –, é marcante a presença da figura de meninas. Fossem netas, personagens criadas ou lidas, o que parece relevante é que tal aspecto pode até contrastar, em certa medida, com a propalada figura do Menino⁸⁸, sempre lembrada como símbolo do “motivo infantil na obra rosiana” (LISBOA, 1983).

Não deixando de reconhecer a importância da imagem da criança do sexo masculino para o mundo rosiano, mas pretendendo igualmente salientar a existência de outras imagens da infância presentes nas estórias de Guimarães Rosa, destacamos em sua obra a presença de muitas personagens meninas. Ainda que elas já tenham sido citadas em estudos que procuravam destacar a figura do Menino como principal

⁸⁸ Apontando a figura dos meninos como imagem da infância na obra rosiana destacam-se alguns textos mais relevantes da fortuna crítica (RESENDE, 1988, p. 25-46; HENRIQUE; HOLANDA, 2011, p. 63-76; PACHECO, 2006, p. 25-70).

símbolo da infância em determinada obra, apenas no trabalho de Irene Gilberto Simões (SIMÕES, 1982) encontramos uma leitura mais atenta a essas personagens, tal como estamos propondo executar aqui.

Estranha nos parece tal escassez crítica no tocante às meninas nas estórias, uma vez que elas são personagens bastante complexas: nem sempre são crianças, podendo ser mulheres adultas ou idosas que, em algum momento, foram caracterizadas por Rosa como meninas. Isso pode indicar uma ideia de infância que já não estava mais centrada apenas em definições de idade cronológica, marcando certa contemporaneidade na acepção de infância nas estórias, muito embora, a partir da década de 1970 – logo em seguida da morte de Guimarães Rosa em 1967 –, o movimento feminista passasse a considerar uma infantilização ofensiva tratar mulheres adultas como meninas.

Em geral, podemos observar que a figura do menino aparece nos textos de Rosa como uma criança sensível que, ainda que melancolicamente, tenta driblar a opressão do mundo imposta pelo mundo adulto. Já as meninas das estórias, em sua maioria, são mais liberais e irreverentes, sendo tantas vezes personagens anedóticas, representando diferente face da infância. Apresentamos abaixo um esquema das Meninas encontradas nos textos rosianos publicados na década de 1960.

Esquema: As 15 meninas das estórias de Guimarães Rosa publicadas na década de 1960

- Nas *Primeiras Estórias* – (total no livro: 7 meninas) 4 meninas crianças, 1 menina adulta, 1 menina idosa e 1 memória dos tempos de menina;
- Em *Fita verde no cabelo: a nova velha estória* – 1 menina criança;
- Em *Tutaméia (Terceiras Estórias)* – (total no livro: 7 meninas) 2 meninas crianças personagens das estórias, 3 meninas crianças personagens de anedota e 1 menina adulta personagem de estória.

Em resumo, as caracterizações dessas 15 meninas presentes na produção literária rosiana se apresentam da seguinte maneira:

A – As Meninas crianças (total de 10 na produção rosiana da década de 1960)

1. Nhinhinha (“meninha miúda e cabeçudota”) – Livro *Primeiras Estórias* (1962), Estória *A Menina de lá*;
2. Brejeirinha (uma das 3 “meninas dos olhos de mamãe, que brincavam de boneca”) – Livro *Primeiras Estórias* (1962), Estória *Partida do audaz navegante*;

3. Ciganinha (outra das 3 “meninas dos olhos de mamãe, que brincavam de boneca”) – Livro *Primeira Estórias* (1962), Estória *Partida do audaz navegante*;
4. Pele (mais uma das 3 “meninas dos olhos de mamãe, que brincavam de boneca”) – Livro *Primeira Estórias* (1962), Estória *Partida do audaz navegante*;
5. Fita Verde (“Meninazinha, a que por enquanto” – não teria juízo) – Artigo *Fita verde no cabelo: a nova velha estória* (1964);
6. Menina do sertão (a que propõe uma ‘adivinha’) – Livro *Tutaméia (Terceiras Estórias)* (1967), Anedota em *Aletria e Hermenêutica*;
7. O Viaduto (“guriiazinha de quatro anos”) – Livro *Tutaméia (Terceiras Estórias)* (1967), Anedota em *Aletria e Hermenêutica*;
8. A Risada (“Menina em visita ao protético”) – Livro *Tutaméia (Terceiras Estórias)* (1967), Anedota em *Aletria e Hermenêutica*;
9. Djaiaí (“A menina, mão na boca, manhosos olhos... sua presença não dominava 1/1.000 do ambiente”) – Livro *Tutaméia (Terceiras Estórias)* (1967), Estória *Tresaventura*;
10. Menina Ooó (“menina, neném, ooó, menininha de inéditos gestos”) – Livro *Tutaméia (Terceiras Estórias)* (1967), Estória *Mechéu*.

B – As Meninas adultas (total de 2 na produção rosiana da década de 1960)

11. Menina Grande (“Nhinhinha costumava também dirigir-se à mãe desse jeito: Menina Grande”) – Livro *Primeira Estórias* (1962), Estória *A Menina de lá*;
12. Menina amante (“Ela, maternal com suas velhinhas, custódias, menina amante: a vovozinha”) – Livro *Tutaméia (Terceiras Estórias)* (1967), Estória *Arroio das Antas*.

C – Menina idosa (total de 1 na produção rosiana da década de 1960)

13. Nenha (“ela também menina ancianíssima”) – Livro *Primeira Estórias* (1962), Estória *Nenhum, nenhuma*.

D – Meninas rememoradas (total de 2 na produção rosiana da década de 1960)

14. Maria Exita (“não lembrava a menina, feiosinha, magra, historiada de desgraças, trazida, havia muito, para servir na fazenda”) – Livro *Primeira Estórias* (1962), Estória *Substância*;
15. Flausina (“Eu era menina, me via vestida de flores”) – Livro *Primeira Estórias* (1962), Estória *Esses Lopes*.

Se propusermos um recorte ainda mais específico nesse universo de 15 meninas, é porque julgamos mais relevante atentar para as que são crianças e protagonistas das

estórias nas quais aparecem, tendo, portanto, toda a narrativa montada a seu redor, sustentando-lhe e construindo-lhe significados, além de apresentar outra configuração da infância. Dessa forma, são quatro as personagens cujo perfil se coaduna com esse filtro: Nhinhinha, Brejeirinha, Fita Verde e Djaiaí.

4.1 Nhinhinha

A caracterização dessa personagem protagonista primeiramente apontada pelo título da estória *A Menina de lá* é assim tecida:

E ela, menininha, por nome Maria⁸⁹, Nhinhinha dita, nascera já muito para miúda, cabeçudota e com olhos enormes. Não que parecesse olhar ou enxergar de propósito. Parava quieta, não queria bruxas de pano, brinquedo nenhum, sempre sentadinha onde se achasse, pouco se mexia. (NHI, p. 17)⁹⁰

Já a partir de tal descrição, traçamos um perfil essencial da personagem: ela era uma criança filha de uma família católica, o que estaria expresso em seu próprio nome, ainda que depois ela ficasse conhecida por outra designação, a saber, a alcunha, “Nhinhinha”, apelido que parece concentrar simultaneamente uma delicadeza – através da sua forma diminutiva que reforça sua condição de criança pequena – e as alegrias da fala – que aparecem na sequência nasal de três *nh*⁹¹, carregando significados sonoros e prosódicos essenciais para o português falado no Brasil.

Ela, apesar de ser pequenina, tinha olhos grandes para observar o mundo a seu redor, mas parecia estar sempre concentrada em seu mundo interno, já que “quando vinham chamá-la para qualquer novidade, dessas de entusiasmar adultos e crianças. Não se importava com os acontecimentos”, permanecendo sempre “tranquila, mas viçosa em saúde” (NHI, p. 18), o que fazia com que ninguém tivesse “real poder sobre ela, não se

⁸⁹ Na simbologia universal, Maria é um nome bíblico, muito popular em vários países, pois assim se chamava a mãe de Jesus, além de o nome muitas vezes indicar uma referência ao feminino.

⁹⁰ Para ressaltar que nosso interesse está focado na personagem menina Nhinhinha, enquanto estivermos analisando ou interpretando *A Menina de lá*, convencionamos fazer a referência à estória por meio da sigla NHI, seguida da página do trecho, a fim de indicar que estamos citando a referida obra rosiana (ROSA, 1978).

⁹¹ Em tupi, o termo *nheê* *nheê* *nheê* significa ‘falar’ ‘falar’ ‘falar’ (MARTINS, 2001, p. 352). Ainda acerca da forma nasal *nh*, cabe lembrar que “*nhenhenhém*, triplicação do verbo nativo, tão presente naquele dispensável exercício de eloquência. *Nhenhenhém* vale falar, falar, falar... Teria sido, na linguagem usual dos povoadores europeus, um dos primeiros brasileirismos” (CASCUDO, 1986, p. 52). Para Mário de Andrade, a importância da pronúncia nasal do português usado no Brasil é uma característica capaz de condensar, na esfera da língua, as misturas culturais que se operaram no país (a europeia, a africana e a indígena), distinguindo-o de outras dicções do idioma português pelo mundo (ANDRADE, [1965], p. 121-141).

sabiam suas preferências” (NHI, p. 18), tornando mais dificultoso puni-la: “bater-lhe, não ousassem; nem havia motivo” (NHI, p. 18). De qualquer forma Nhinhinha guardava muito respeito por seus progenitores, ainda que os enxergasse como vivendo em plena meninice e que tal reverência “parecia mais uma engraçada espécie de tolerância” (NHI, p. 18). Ainda acerca da relação com os pais, “Nada a intimidava. Ouvia o pai querendo que a mãe coasse um café forte, e comentava, se sorrindo: - ‘*Menino pidão... Menino pidão..*’” (NHI, p. 18). Aqui, nota-se que é a própria menina quem efetua uma virada nas posições hierárquicas antes determinadas pela visão do adulto, quando ela é quem caracteriza o pai como criança. Também a mãe entra em tal caracterização, já que ela “costumava também dirigir-se à mãe desse jeito: - ‘*Menina grande... Menina grande..*’” (NHI, p. 18). Percebendo essa reação da criança no embate, “pai e mãe davam de zangar-se” (NHI, p. 18), mas sua resposta primava sempre pela doçura e suavidade: “Nhinhinha murmurava só: - ‘*Deixa... Deixa..*.’ - suasibilíssima⁹², inábil como uma flor” (NHI, p. 18).

Destacando o cenário do conflito cultural, lemos na estória que, se Nhinhinha era minúscula e tinha cabeça grande, isso não era devido a uma má alimentação, afinal “Botavam para ela a comida, ela continuava sentada, o prato de folha no colo, comia logo a carne ou o ovo, os torresmos, o do que fosse mais gostoso e atraente, e ia consumindo depois o resto, feijão, angu, o arroz, abóbora, com artística lentidão” (NHI, p. 17). Tal calma e passividade parecia ser sua característica mais estranha aos adultos, já que eles diziam “a gente se assustava de repente. – ‘Nhinhinha, que é que você está fazendo?’” (NHI, p. 18), e a resposta não vinha rápida ou completa, como se desejava: “- ‘*Eu... to-u... fa-a-zendo.*’ Fazia vácuos” (NHI, p. 18).

Se pensarmos nesse ensimesmamento de Nhinhinha, a partir do título *A Menina de lá*, podemos indagar: tal aspecto indicaria algum lugar exterior ao ambiente do texto ou o seu mundo interior, o qual ela habitava com extrema tranquilidade? Se assim for, poderíamos ler o nome da estória de outro jeito, podendo ser *A menina “dela”*, a que “não incomodava ninguém, e não se fazia notada” a não ser pelos seus “silêncios” (NHI, p. 17), o que reforçaria ainda mais o conflito entre a lógica operada pela linguagem adulta e pela infantil, algo evidenciado no texto de Guimarães Rosa se atentarmos para

⁹² Suasibilíssima: “muito persuasiva, forma superlativa de virtual suasível, variação de suasivo, ‘próprio para persuadir’” (MARTINS, 2001, p. 470).

o fato de que Nhinhinha, apesar de ser in-fante (ser que não fala), tem suas falas (voz ativa) sublinhadas⁹³.

De qualquer forma, apesar de ela falar, aos ouvidos dos adultos a seu redor a menina nada dizia, já que, como disse o seu pai “- ‘Ninguém entende muita coisa que ela fala’” (NHI, p. 17), ao que a personagem ainda segue explicando que isso ocorre “Menos pela estranhez das palavras” que ela usava, afinal “só em raro ela perguntava, por exemplo, - ‘*Ele xurugou*’⁹⁴”, ao que nunca se saberia “quem e o quê”. No entanto, o que mais destacava o estranhamento da fala da menina era o “esquisito do juízo ou enfeitado do sentido” (NHI, p. 17). Assim, se a sensibilidade adulta estava imune aos “enfeitados” da linguagem infantil, os conteúdos da fala de Nhinhinha não eram usuais: “- ‘*Tatu não vê a lua..*’ - ela falasse” (NHI, p. 17), demonstrando que não só os vocábulos estranhavam, mas também o conteúdo e a forma de suas expressões: “referia estórias, absurdas, vagas, tudo muito curto: da abelha que se voou ou para uma nuvem; de uma porção de meninas e meninos sentados a uma mesa de doces, comprida, comprida, por tempo que nem se acabava” (NHI, p. 17). Nesses curtos fragmentos de narrativa, com os quais Nhinhinha se comunicava, não se deixava de tentar alertar para coisas que importam, tais como “a precisão de se fazer lista das coisas todas que no dia por dia a gente vem perdendo” (NHI, p. 17). Se ela não caprichava no discurso, evocava “só a pura vida” (NHI, p. 17).

Como já salientamos, apesar de causar estranhamentos pelo seu excesso de lirismo, “em geral, Nhinhinha, com seus nem quatro anos, não incomodava ninguém, e não se fazia notada, a não ser pela perfeita calma, imobilidade e silêncios” (NHI, p. 17). É nesse momento da narrativa, no qual é parcialmente revelada a sua idade, que sabemos que se trata de uma menina na primeira infância, que não perturbava e nem “parecia gostar ou desgostar especialmente de coisa ou pessoa nenhuma” (NHI, p. 17).

Seguindo adiante no texto, o narrador nos diz que “Nhinhinha gostava de mim. Conversávamos, agora” (NHI, p. 18). Assim, nesses diálogos que estabelece com o narrador – que atua nessa estória como um intermediador cultural entre a lógica adulta e a infantil –, as conversas são encharcadas da perspectiva poética da menina, já que ela, ao contrário do que lhe era de costume, ia mostrando algumas coisas de seu interesse ao

⁹³ Esse destaque aparece como grifo no texto publicado no jornal em 1961 e também nas edições de *Primeiras Estórias* da José Olympio, transformando-se em itálico nas mais recentes edições da editora Nova Fronteira. Aqui, optamos pelo uso do itálico.

⁹⁴ Xurugar consiste em “vocábulo inventado de significado indeterminável e o autor revela com ele a estranheza da menina que o usou, dotada do poder de criar palavras” (MARTINS, 2001, p. 531).

narrador: “Ela apreciava o casacão da noite – ‘*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” (NHI, p. 18). A exposição de sua lógica particular prossegue: “E o ar. Dizia que o ar estava com cheiro de lembrança – ‘*A gente não vê quando o vento se acaba...*’” (NHI, p. 18). Com essa perspectiva tão poética, a menina alerta o adulto para como a luz das estrelas a permitiram identificar a renovação do mundo ao redor, uma vez que tudo estava pulsando como se fosse a primeira vez.

É o narrador adulto, depois de tantas conversas com a criança, quem consegue indicar uma perspectiva crítica acerca da forma como Nhinhinha era vista e especialmente ouvida pelos que estavam a seu redor, que se perguntavam: “Seria mesmo seu tanto tolinha?” (NHI, p. 18), ao que o narrador então esclarece que “O que falava, às vezes era comum, a gente é que ouvia exagerado: - ‘*Alturas de urubuir...*’ Não, dissera só: - ‘*...altura de urubu não ir*’” (NHI, p. 18). Ela, então, já nos aparece como uma menina não mais tão estranha, pelo contrário, como uma criança até bastante simples: “Estava no quintal, vestidinha de amarelo [...] O dedinho chegava quase no céu” (NHI, p. 18). No entanto, é nesse momento da narrativa que suas reais peculiaridades vão começar a aparecer: “Lembrou-se de: - ‘*Jabuticaba de vem-me-ver..*’ Suspirava depois:- ‘*Eu quero ir para lá.*’ Aonde? – ‘*Não sei.*’” (NHI, p. 18). Isso porque a criança, tal qual um pássaro⁹⁵, estava com as antenas ligadas para tudo o que estabelecia o movimento entre a terra e o céu (o lá do título?). Aliás Nhinhinha “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” (NHI, p. 18), mostrando que a sensibilidade infantil é mais aberta ao que os adultos se acostumaram a ouvir. Em seguida, o narrador disse-lhe: “- ‘*A avezinha.*’ De por diante, Nhinhinha passou a chamar o sabiá de ‘*Senhora Vizinha...*’” (NHI, p. 18), mostrando que para ela também podia acontecer ouvir algo difícil quando se lhe fala algo comum.

Nhinhinha também “tinha respostas mais longas: - ‘*E eu? Tou fazendo saudade.*’ Outra hora, falava-se de parentes já mortos, ela riu: - ‘*Vou visitar eles..*’ Ralhei, dei conselhos, disse que ela estava com a lua. Olhou-me, zombaz, seus olhos muito

⁹⁵ O “vôo dos pássaros os predispõe, é claro, a servir de símbolos às relações entre céu e terra. Em grego a própria palavra foi sinônimo de presságio e de mensagem do céu. [...] De modo ainda mais geral, os pássaros simbolizam os estados espirituais, os anjos, os estados superiores do ser” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 687).

perspectivos: - ‘*Ele te xurugou?’*’ (NHI, p. 19), sendo a pergunta deixada ao narrador na última vez que ele viu a menina. Só depois desse afastamento “ela começou a fazer milagres⁹⁶. Nem mãe nem pai acharam logo a maravilha, repentina. Mas Tiantônia” (NHI, p. 19). Embora a estória indique que esses não foram os únicos, os atestados *milagres*, que teriam sido realizados por Nhinhinha em vida, os narrados no texto somam três desejos expressos por ela, que acabaram sendo concretizados, além de um último possível prodígio:

Parece que foi de manhã. Nhinhinha, só, sentada olhando o nada diante das pessoas:- “*Eu queria o sapo*⁹⁷ *vir aqui*”. Se bem a ouviram, pensaram fosse um patranhar, o de seus disparates, de sempre. Tiantônia, por vez, acenou-lhe com o dedo. Mas, aí, reto, aos pulinhos, o ser entrava na sala, para aos pés de Nhinhinha - e não o sapo de papo, mas bela rã⁹⁸ brejeira, vinda do verduroso, a rã verdíssima. Visita dessas jamais acontecera. E ela riu: - “*Está trabalhando um feitiço...*” Os outros se pasmaram; silenciaram demais. (NHI, p. 19)

Esse primeiro *milagre* relatado, como vimos, veio amparado e legitimado pelo aparecimento de sapos e rãs⁹⁹, figuras tradicionais do ambiente mágico, sendo que o anfíbio é que chegou até a menina que, segundo sua própria fala, estava em pleno trabalho mágico. Mas os milagres não param nesse primeiro desejo, pois

⁹⁶ Milagre: fenômeno interpretado como intervenção divina; algo extraordinário, que não se explica pelas leis da natureza e que causa admiração e espanto. (FERREIRA, 2010)

⁹⁷ Sapo: (*Bufo* spp), anfíbio vertebrado da família dos anuros de hábito crepuscular, que coacha principalmente ao anoitecer e talvez por isso apareça em tantos acalantos. Silvia Machado, psicóloga com prática em atendimento pós-natal, escreve em sua tese de doutorado sobre a canção de ninar: “Acrescento uma observação advinda da prática com gestantes e famílias de recém-nascidos: é comum pais, mães e irmãos pequenos, diante de imagens ultrassonográficas do útero em gestação, referirem-se ao embrião, ou posteriormente ao feto, como ‘sapinho’ ou com a expressão ‘parece um sapo’. Ouvimos esta expressão também dirigida para o próprio recém-nascido, especialmente quando nu, ou quando acomodado de bruços, com as perninhas dobradas, sob o tórax de algum adulto. Além de semelhanças pelas aparências, o fato de o desenvolvimento deste anfíbio iniciar-se em meio aquático e evoluir para o terrestre, produz, talvez, essas associações com o desenvolvimento inicial do humano. (Associa-se frequentemente, também, a forma do espermatozoide à do girino)” (MACHADO, 2012, p. 237). Lembrando que o sapo é figura constante dos Contos de Fadas, Camara Cascudo comenta: “o sapo é um personagem vivo em todas as literaturas orais do mundo e em todos os estados de civilização. Desde as fábulas de Esopo aos contos populares africanos, oceânicos, chineses ou hindus, europeus ou australianos, o sapo é um elemento de representação cômica, e, às vezes de astúcia solerte e vitoriosa” (CASCUDO, 1984, p. 696-7).

⁹⁸ “Rã: (*Rana pipiens*) é um anfíbio da família dos ranídeos. É, como o sapo, universalmente tida como protetora das nascenças d’água. Sua presença habitual nos lugares úmidos atraiu-lhe a fama que, de certo modo, a protege, pois quem a mata arrisca-se a ver diminuída a água da fonte ou mesmo secar. [...] Certas rãs, quando coaxam, estão chamando chuva. Outras aparecem coincidentemente nas épocas chuvosas. Os indígenas denominavam essa espécie mãe da chuva, *Amana-manha* (Stradelli)” (CASCUDO, 1984, p. 657). Para a simbologia universal, “o sapo não se distingue sempre, aliás, tão perfeitamente da rã; e o sapo velho, uma vez seco, chama a chuva como a rã” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 803).

⁹⁹ Sapos e rãs são figuras indispensavelmente ligadas a bruxarias, já que atuam “servindo de paciente para a transmissão mágica do feitiço” (CASCUDO, 1984, p. 696).

Dias depois, com o mesmo sossego: - “*Eu queria uma pamonhinha de goiabada...*” - sussurrou; e, nem bem meia hora, chegou uma dona, de longe, que trazia os pãezinhos da goiabada enrolada na palha. Aquilo, quem entendia? Nem os outros prodígios, que vieram se seguindo. O que ela queria, que falava, súbito acontecia. (NHI, p. 19)

Mas os pais logo perceberam que esses desejos milagrosos obedeciam a uma característica: o que ela queria sempre era “muito pouco, e sempre as coisas levianas e descuidosas, o que não põe nem quita” (NHI, p. 19). Acontece que a criança permanecia alheia a todos os fatos a seu redor, tanto que nem mesmo quando a mãe adoeceu e pediram-lhe que desejasse a cura, a menina apenas sorriu “segredando seu – ‘*Deixa... Deixa..*’ - não a podiam despersuadir. Mas veio, vagarosa, abraçou a mãe e a beijou, quentinha. A mãe, que a olhava com estarecida fé, sarou-se então, num minuto. Souberam que ela tinha também outros modos” (NHI, p. 19).

Percebendo que a menina era diferente de todos, seus pais e Tiantonia “sentiam um medo extraordinário da coisa. Achavam ilusão” (NHI, p. 19). Então decidiram que iam manter segredo, para que não corressem o risco de levarem-na a um convento ou a outro lugar, ao que se calaram acerca do assunto, “O que ao pai, aos poucos, pegava a aborrecer, era que de tudo não se tirasse o sensato proveito” (NHI, p. 19):

Decidiram de guardar segredo. Não viessem ali os curiosos, gente maldosa e interesseira, com escândalos. Ou os padres, o bispo, quisessem tomar conta da menina, levá-la para sério convento. Ninguém, nem os parentes de mais perto, devia saber. Também, o pai, Tiantônia e a mãe, nem queriam versar conversas. (NHI, p. 19)

Até que veio a seca, o que deve ter assustado especialmente o pai, pequeno sitiante, levando-os então a decidir: “Experimentaram pedir a Nhinhinha: que quisesse a chuva” (NHI, p. 19), mas ela continuou irredutível: “- ‘*Mas, não pode, ué..*’” (NHI, p. 19), mesmo que ameaçassem dizendo “senão, se acabava tudo, o leite, o arroz, a carne, os doces, frutas, o melado” (NHI, p. 19). Contudo, como para ela, criança, a relação entre a chuva e a comida não era clara e direta, ela continuava dizendo “- ‘*Deixa... Deixa..*’ - se sorria, repousada, chegou a fechar os olhos, ao insistirem, no súbito adormecer das andorinhas” (NHI, p. 19). Mas dali a duas manhãs, ela pôde efetuar seu desejo, que não era simplesmente de ver a chuva, mas sim de, liricamente, ver o arco-íris, e então choveu: “E logo aparecia o arco-da-velha, sobressaído em verde e o vermelho - que era mais um vivo cor-de-rosa” (NHI, p. 20). Depois de tal milagre, a menina passou a se comportar de forma diferente, conseguindo modificar até o

comportamento das aves: “Nhinhinha se alegrou, fora do sério, à tarde do dia, com a refrescação. Fez o que nunca se lhe vira, pular e correr por casa e quintal. – ‘Adivinhou passarinho verde?’ – pai e mãe se perguntavam. Esses, os passarinhos, cantavam, deputados de um reino.” (NHI, p. 20)

Foi então que Tiantonia, que já lhe acenara “com o dedo” (NHI, p. 19) na hora do primeiro *milagre* e constituía a voz adulta mais repressiva, recriminou a menina “muito brava, muito forte, sem usos, até a mãe e o pai não entenderam aquilo, não gostaram. E Nhinhinha, branda, tornou a ficar sentadinha, inalterada que nem se sonhasse, ainda mais imóvel, com seu passarinho-verde pensamento” (NHI, p. 20). Além da repreensão de Tiantonia, o texto da estória conta ainda que os pais da menina também sonhavam com o fim da sua infância: “Pai e mãe cochichavam, contentes: que, quando ela crescesse e tomasse juízo, ia poder ajudar muito a eles, conforme à Providência decerto prazia que fosse” (NHI, p. 20).

Só que não houve tempo suficiente: “E, vai, Nhinhinha adoeceu e morreu. Diz-se que da má água desses ares. Todos os vivos atos se passam longe demais” (NHI, p. 20). Todos sentiram muito a perda repentina da menina “Desabado aquele feito, houve muitas diversas dores, de todos, dos de casa: um de-repente enorme. A mãe, o pai, e Tiantônia davam conta de que era a mesma coisa que se cada um deles tivesse morrido por metade” (NHI, p. 20). Em meio a essa dor, era o sofrimento dos pais o que mais fazia apertar o coração:

quando a mãe desfiava o terço, mas em vez das ave-marias podendo só gemer aquilo de – “*Menina grande... Menina grande...*” - com toda ferocidade. E o pai alisava com as mãos o tamboretinho em que Nhinhinha se sentava tanto, e em que ele mesmo se sentar não podia, que com o peso de seu corpo de homem o tamboretinho se quebrava. (NHI, p. 20)

De qualquer forma, era preciso resolver as questões práticas, “mandar recado, ao arraial, para fazerem o caixão e aprontarem o enterro, com acompanhamento de virgens e anjos” (NHI, p. 20). Foi então que

Tiantônia tomou coragem, carecia de contar: que, naquele dia, do arco-íris da chuva, do passarinho, Nhinhinha tinha falado despropositado desatino, por isso com ela ralhara. O que fora: que queria um caixãozinho cor-de-rosa, com enfeites verdes brilhantes... A agouraria! Agora, era para se encomendar o caixãozinho assim, sua vontade? (NHI, p. 20-1)

De início, o pai não queria, achava que seria como “estar ajudando ainda Nhinhinha a morrer...” (NHI, p. 21), mas a mãe, ao contrário, discordava com ele, começando-se uma discussão em torno da questão, até que a mãe,

no mais choro, se serenou - o sorriso tão bom, tão grande - suspensão num pensamento: que não era preciso encomendar, nem explicar, pois havia de sair bem assim, do jeito, cor-de-rosa com verdes funebrilhos, porque era, tinha de ser! - pelo milagre, o de sua filhinha em glória, Santa Nhinhinha. (NHI, p. 21)

4.1.1 Outras representações de Nhinhinha

Quando a estória da Nhinhinha foi publicada em *Primeiras Estórias*, em 1962, Luís Jardim – que era conhecido ilustrador e autor de livros infantis na época – fez, a pedido de Guimarães Rosa, alguns desenhos a bico de pena para a capa, além de “desenhos-miniaturas” (ROSA, 1978, p. IV) para compor o sumário ilustrado das 21 estórias do volume. Como tais representações foram feitas a pedido e sob a orientação de Rosa, consideramos que também constituem caracterizações da personagem e, por isso, também devem ser citadas aqui.

Para a capa, Luís Jardim desenhou da seguinte maneira a estória de Nhinhinha, em fundo amarelo:

Figura 4.1 – Desenho representando *A Menina de Lá*, feito por Luís Jardim, para a capa do livro *Primeiras Estórias*, de 1962.

Fonte – (ROSA, 1978, capa).

Nessa ilustração, temos desenhos em estilo simples, como se tivessem sido desenhados por crianças e obedecessem a essas iniciais percepções estéticas do ser humano. Primeiramente, vemos uma criança estilizada de corpo inteiro, com um vestidinho enfeitado de bolinhas escuras – que, com o fundo monocromático da capa do livro, se encaixa perfeitamente na caracterização que a menina recebe no texto, “vestidinha de amarelo” – e um enorme laço de fita no cabelo. Em seguida, vê-se a imagem do rosto da menina “cabeçudota e com olhos enormes” em *zoom*, e, atrás de tudo, a imagem da rã “trabalhando um feitiço”.

Para compor o sumário ilustrado do livro, Luís Jardim representou assim a *Menina de lá*:

Figura 4.2 – Desenho-miniatura sobre *A Menina de Lá*, feito por Luís Jardim, para o sumário ilustrado do livro *Primeiras Estórias*, de 1962.

Fonte – (ROSA, 1978, p. IV).

Nessa ilustração, além do aspecto minimalista dos pequenos desenhinhos, podemos ver dois emblemas místicos: no início da ilustração, ☿, símbolo do signo de câncer (caranguejo), o mesmo de Guimarães Rosa, e, na outra ponta, a lemniscata , símbolo do infinito que constitui igualmente uma referência à busca do mundo espiritual, de um equilíbrio na vida. Além dessas imagens, podemos ver cinco pequeninas iluminuras circulares dentro das quais são representados instantes vividos na estória de Nhinhinha: no primeiro, “Ela apreciava o casacão da noite – ‘Cheiinhas!’ - olhava as estrelas, deléveis, sobre-humanas. Chamava-as de ‘estrelinhas pia-pia’. Repetia: - ‘Tudo nascendo!’” (NHI, p. 18); no segundo, o ambiente do sítio onde morava: “O pai, pequeno sitiante, lidava com vacas e arroz; a mãe, urucuiana nunca tirava o terço da mão, mesmo quando matando galinhas ou passando descompostura em alguém” (NHI, p. 17); o terceiro, círculo central, traz apenas a imagem da menina miúda; no quarto, a vemos perto da “bela rã brejeira [...] *trabalhando um feitiço*” (NHI, p. 19) e, no quinto e último círculo, encontra-se representada uma de suas falas que

causou estranhamento nos adultos: “- ‘*Alturas de urubuir...*’”, frase que o narrador depois explicou como sendo má interpretada pelos adultos, ouvindo-a erroneamente, já que o que a menina tinha dito era apenas: “‘*altura de urubu não ir*’” (NHI, p. 18. Com essa ilustração, temos reforçadas as características descontínuas e instantâneas do mundo da criança, uma vez que o que nos apresenta são iluminuras, miniaturas, desenhos, que são como as histórias que Nhinhinha contava: “absurdas, vagas, tudo muito curto” (NHI, p. 17). Tais características, tão caras ao universo infantil, também podem ser destacadas nas anedotas, já que devido a sua curta extensão, seus elementos fundamentais acabam sendo destacados por serem aprofundados e sintetizados. Se lembrarmos aqui dos já citados postulados de Rosa, presentes em seu prefácio *Aletria e hermenêutica*, segundo os quais a história, contemplada como uma anedota, relaciona-se ao mecanismo mítico, visto que ela “sintetiza, em si, o próprio geral mecanismo dos mitos – sua formulação sensificadora e concretizante, de malhas para capturar o incognoscível” (ROSA, 1967, p. 05), podemos igualmente aproximar história, anedota, mito e a busca de Deus, mistério atemporal metafísico por excelência: “movente importante símbolo, porém, exprimindo possivelmente – e de modo original – a busca de Deus (ou de algum Éden pré-prisco, ou da restituição de qualquer de nós à invulnerabilidade e plenitude primordiais)” (ROSA, 1967, p. 04).

4.1.2 Fortuninha crítica de *A Menina de lá*

Foi em 06 de maio de 1961 que, no jornal *O Globo* do Rio de Janeiro, publicou-se pela primeira vez a história *A Menina de lá*, constituindo, então, o pontapé inicial da publicação de um projeto de construção da representação da infância na obra de Guimarães Rosa, encetado durante a década de 1960, cujos ditames escolheria como protagonistas as personagens meninas. A primeira delas, como vimos, foi Nhinhinha, a “menina de lá”, protagonista que começa ganhando uma história só para ela, fato indicado pelo título, que nos revela também que ali se falará de uma criança do sexo feminino.

No contexto geral da crítica aos textos escritos por Guimarães Rosa, suas histórias dos anos 1960 foram menos abordadas que os primeiros textos escritos pelo autor. Sobre elas, constam apenas comentários rápidos em meio a outros temas, fato que nos levou, visando inclusive destacar sua peculiaridade, a chamar o levantamento dos comentários críticos acerca delas de *Fortuninha crítica*, até porque eles também são

poucos em quantidade. Pensando então na *Fortuninha critica* das quatro estórias protagonizadas por meninas que selecionamos abordar aqui, a de *A Menina de Lá* é, sem dúvida, a maior, visto ela ser lembrada tanto em textos sobre o livro *Primeiras Estórias* (1962) como também em estudos sobre a escrita rosiana. Dentre eles, selecionamos sete comentários que destacam a maneira como Guimarães Rosa executa a representação infantil, seja ela operada através da relação peculiar com a linguagem que a menina executa, os conflitos culturais estabelecidos ou mesmo comentando suas prováveis relações místicas ou míticas. Na sequência, vamos elencá-los detalhadamente.

Segundo Micheliny Verunsck, destaca-se nessa estória a relação íntima entre a palavra e a vida, estabelecida pela criança, constituindo motivo de espanto para os adultos:

No conto *A Menina de Lá*, Nhinhinha, de menos de 4 anos, vive a palavra em estado poético, espantando os adultos que não sabem que viver e fazer poesias são mesmo uma coisa só. Basta falar que a menina tem qualquer desejo magicamente realizado, numa radicalização tanto da força da palavra selvagem e limpa de vícios como a onipotência infantil. [...] Nhinhinha como poesia *natural*, anímica, não é desse mundo, é *de lá*, de outra lógica, de outra relação com a linguagem e com a natureza. Ela não se diferencia dessas instâncias.” (VERUNSCK, 2008, p. 42)

Já de acordo com os estudos de Irene Gilberto Simões, os desejos realizados de Nhinhinha consistiam em caminhos abertos pela sua original lida com a linguagem, pois para ela a palavra estava realmente carregada de magia e, por isso, tornava-se realização:

Nininha [sic], a menina quieta e estranha, cuja linguagem ninguém entendia, formulava pequenas estórias incompreensíveis. Movendo-se num pequeno mundo ilimitado, mágico, a menina consegue captar uma outra dimensão, daí a estranheza da sua linguagem e a insistência em se fazer ‘listas das coisas que no dia-a-dia a gente vem perdendo’. (SIMÕES, 1982, p. 76)

Claro que tal relação soa ao adulto, não habituado em decifrar discursos dessa ordem em seu cotidiano, como “enfeitados de sentido”, já que,

Para Nininha [sic], a palavra é carregada de magia, o querer identifica-se com o realizar. Isso ocorre principalmente no plano do desejo, mas é possível estabelecer uma ponte com o plano da criação, pois em algumas passagens sua fala dirige-se para o não-pronunciado: ‘o ar está cheio de lembranças’ e ‘precisão de se fazer lista das coisas todas que no dia-a-dia a gente vem perdendo’. (SIMÕES, 1982, p. 77)

Talvez seja esse o interesse de Guimarães Rosa em se aproximar do universo e da linguagem infantil: abrir caminhos para a criação a partir de uma visão renovada da linguagem, expressada pelas palavras mágicas. Outra leitura que propõe de alguma forma uma ligação entre a criação literária de Guimarães Rosa e os fenômenos realizados por Nhinhinha, a menina que ouve melhor que os adultos os sons do mundo, é a de Gabriela Reinaldo, cujos estudos postulam que

Nhinhinha é a menina da linguagem poética, no sentido grego *poiesis*, de fazer: ‘o que ela queria, falava, súbito acontecia’. [...] Neste conto de *Primeiras estórias*, há um passarinho que canta e que o narrador *no escorregar do tempo* não percebe que escuta. Só Nhinhinha, dada a imobilidade e ao silêncio o ouve. [...] Nhinhinha é aquela que está apta a ouvir o que é mudo para os ouvidos fechados aos pequenos milagres dos acontecimentos cotidianos. (REINALDO, 2005, p. 181)

Em uma leitura que envereda pela psicanálise, Yudith Rosembaum também parte da especificidade da expressão infantil como sendo uma maneira de estilizar a língua portuguesa utilizada no Brasil, operada na escrita literária de Guimarães Rosa:

Com a graça da linguagem, Rosa nos apresenta um ser que está no aqui e no agora do seu presente, o que o gerúndio confirma (o verbo ‘fazendo’ no modo intransitivo). Ela representa uma totalidade que não foi rompida pela civilização. É uma espécie de unidade perdida para onde queremos voltar. (ROSEMBAUM, 2008, p. 149-50)

Esse artifício é possível ao escritor porque ele cria uma personagem que é

vida pura, não maculada, não contaminada pela finalidade dos atos. [...] Ela nos ensina uma entrega à vida que só o desapego possibilita. Sua palavra, de tão intensamente colada às coisas que evoca, passa a realizar desejos como a magia de um ‘abre-te Sésamo.’ Essa palavra mágica, como não poderia deixar de ser, é também a palavra poética, ‘palavra coisa’ no dizer de Sartre, palavra que não se submete ao referente externo, palavra autônoma, que aponta para si mesma, para sua origem. (ROSEMBAUM, 2008, p. 158)

Um dos elementos que mais chama a atenção na estória de Nhinhinha é que a sua católica mãe, em um transe no contexto de pós-morte da menina e aventando a possibilidade de seu último milagre, a chama de Santa Nhinhinha. Esse momento é muito bem comentado por críticos como Paulo Rónai, que assim o resume:

Alhures, Nhinhinha, crescida no isolamento da roça, é, por isso, isenta da visão convencional dos fenômenos, vislumbra-lhes os segredos em acenos que, para a testemunha culta, são manifestações elementares de

lirismo, e, para ao parentes simplórios, emanções de santidade. (RÓNAI, 1978, p. XXVII)

Acerca desse mesmo fenômeno, também comenta algo semelhante a crítica literária Ana Paula Pacheco:

Em *A menina de lá*, o milagre, tal como é visto pela família e, depois, pela comunidade, é uma narrativa do desejo que lança ao âmbito do sobrenatural a invenção poética (com efeitos empíricos) de satisfações, entretanto quase sempre sem dar conta das necessidades. [...] Jamais o milagre ou a narrativa do desejo engendra uma mudança que remende de vez o universo de pobreza em que vivem, que só Nhinhinha conhece, matriz a partir da qual recria o que ali, para ela, é contentamento e beleza. (PACHECO, 2006, p. 43)

Um último comentário por nós selecionado é o de Benedito Nunes, em cuja análise da estória tenta encaixar Nhinhinha na ideia de ‘personagem mítica’:

pelos seus dons divinatórios, e encantatórios, a esquisita Nhinhinha, pode ser filiada à estirpe do Menino [...]. Esses personagens – o Menino, a Menina, o Jovem – dados a encantamentos e sortilégios, munidos de dons extraordinários, e que podem ter das coisas uma visão mais completa do que a comum, pertencem a uma só família mítica. A infância ou a juventude é neles um estado de receptividade, de sabedoria inata. (NUNES, 1983, p. 161)

Nesse sentido, lembramos que Rosa tinha muito interesse em abordar as questões místicas, especialmente nas *Primeiras Estórias*, livro sobre o qual ele próprio comentou em carta ao seu tradutor para o francês J. J. Villard, em 14 de outubro de 1963:

Primeiras Estórias é, ou pretende ser, um manual de metafísica e uma série de poemas modernos. Quase cada palavra, nele, assume pluralidade de direções e sentidos, tem uma dinâmica espiritual, filosófica, disfarçada. Tem de ser tomado de um ângulo poético, anti-racionalista e anti-realista [...]. É um livro contra a lógica comum, e tudo nele parte disso. Só se apoia na lógica para transcendê-la, para destruí-la. (ROSA, 2006c, p. 79)

Nas representações literárias de meninos, construídas pelo escritor nos anos 1960, as crianças do sexo masculino são chamadas simplesmente de menino ou Menino. No caso das representações de meninas, no entanto, elas se apresentam de forma mais abstrusa, pois, como já observamos, além de serem crianças do sexo feminino, também podem ser meninas mulheres adultas ou mesmo meninas idosas. Além disso, no caso das meninas crianças, elas são personagens mais bem construídas, possuindo mais

subjetividade: cada uma tem um nome que a distingue de outras personagens meninas, por exemplo.

Depois de passarmos por um panorama de como a crítica rosiana veio lendo essa primeira história escrita por Guimarães Rosa e protagonizada por uma menina, chegou a hora de construirmos nossa própria leitura de *A Menina de Lá*.

4.1.3 Interpretação: Passarinho-verde pensamento

“Isso é Língua de brincar e é idiotice de criança. [...] É língua de Faz-de-conta É língua de brincar! [...] É coisa-nada.”
(Manoel de Barros – “*Poeminha em Língua de brincar*”, 2007)

Através da história da “suasibilíssima” personagem menina Nhinhinha, de menos de quatro anos de idade, Guimarães Rosa constrói um cenário repleto de referências simbólicas ao mundo infantil: bichos, sapos, feitiços, passarinhos coloridos, doces etc. Estando nesse momento ainda tão inicial, é natural que a menina, única infante apresentada na história, apareça para o adulto como um ser ininteligível, já que “Ninguém entende muita coisa que ela fala” (NHI, p. 17). No entanto, ela também apresenta seus estranhamentos em relação ao mundo adulto, como na passagem em que o narrador lhe diz “a avezinha” e ela entende “a vizinha”.

Para uma criança pequena, o mundo a seu redor é extraordinário, o que a obriga a ativar um processo constante de significação, numa permanente busca por sentidos para a realidade que está presente em todas as atividades infantis, já que quando brinca o pequeno reconstrói seu universo, mesmo que seja a partir de suas concepções, ainda em desenvolvimento, de tempo e espaço, mas sempre usando livremente seu corpo – gestos, formas e, sobretudo, a voz – como instrumentos de linguagem que ainda não estão submetidos a regras.

A fala de Nhinhinha – a menina que “vazia vácuos” (NHI, p. 18) – é uma típica representação da comunicação pré-verbal infantil, visto que se enuncia no contexto da bizarrice absoluta do mundo, ao que se está sempre buscando alguma espécie de segurança, fato identificado em suas expressões vocais pela reprodução das “regularidades do sistema da língua, do tipo comi, bebi, fazi” que, em relação a uma narrativa sintaticamente correta, apresentam “problemas de natureza fônica, gráfica, mórfica, sintática, etc.” (SIMÕES, 2006, p. 49). Entretanto, essas são ocorrências carregadas de sentido se as considerarmos como fenômenos que estão ligados a uma

vivência da criança, que ainda não está totalmente envolvida com a construção de um discurso que deveria submeter-se às regras gramaticais, mas que responde perfeitamente à função básica de uma linguagem, que é falar a vida – antes de falar sobre a vida. A questão levantada no contexto de Nhinhinha é que ela está vivendo um momento de enamoramento inicial com a linguagem, no qual as palavras podem assumir um vasto campo de significados, antes da já comentada fase de fixação dos sentidos, responsável pela cristalização da palavra que se sucede ao encantamento com a linguagem, aspecto retomado por Rosa em sua escritura.

Nesse sentido, em já citada passagem, a pesquisadora da obra rosiana Adélia Bezerra de Meneses afirma que “nomear algo significa convocar, criar realidade da coisa, ou antes, reconhecer essa realidade. Trata-se do valor mágico da palavra, do poder da palavra, da palavra eficaz”(MENESES, 2010, p. 233). Nesse momento da vida, de forma incrível, as palavras simples podem, milagrosamente, se transmutar em palavras mágicas – que constituem termos que determinam o centro das primeiras palavras utilizadas pelo infante e que já lhe permitem reconhecer sua função no domínio dos discursos, conforme já salientamos nesta tese:

A criança maneja incessantemente a linguagem mágica. ‘A criança chama a mãe, a ama, o pai, a pessoa aparece. Quando ela pede comida, é como se formulasse uma encantação mágica’ [...] Ao crescer, ela não é coagida a modificar esse hábito, pois as palavras lhe asseguram sempre o domínio das coisas. (TODOROV, 1980, p. 242.)

Pensar melhor acerca dessas ideias tão libertadoras em relação à sabedoria infantil consiste em um recurso muito utilizado entre os pensadores dos séculos XIX e XX, quando se procurou retomar os usos criativos que as crianças fazem da linguagem, como os movimentos das suas falas e dos seus corpos. Um interessante exemplo disso pode ser encontrado no ideário do filósofo Ludwig Wittgenstein (1889-1951), que durante toda a vida esteve interessado em refletir sobre as relações entre o mundo, a linguagem e o pensamento. Segundo Bortolo Valle, é graças às reflexões de Wittgenstein no tocante à linguagem ordinária e aos jogos de linguagem que podemos compreendê-los como fenômenos da nossa vida cultural:

No século XX, é forçoso reconhecer o papel desempenhado pelo trabalho filosófico de Ludwig Wittgenstein. Conseguimos reconhecer sua decisiva contribuição quando da elaboração de uma Teoria do Significado, conforme expressa na sua primeira e mais conhecida obra o *Tractatus lógico-philosophicus*, bem como a revisão elaborada desta mesma teoria por ocasião da reunião de seus escritos tardios que

culminaram no livro *Investigações filosóficas*. Embora não seja evidente a afirmação de que o modo de significação presente nas *Investigações* tenha precedido a uma superação qualitativa do modo apresentado no *Tractatus*, é inevitável reconhecer que as consequências acabam por determinar diferentes rumos quanto a sua possível aplicação na análise de categorias para pensar a cultura. (VALLE, 2012, p. 164)

A nós interessa destacar que, na trajetória do filósofo, foi no período intermediário das publicações do *Tractatus* (1918) e das *Investigações* (obra publicada postumamente em 1953), mais especificamente entre 1920 e 1926, que Wittgenstein trabalhou como professor de crianças em fase de alfabetização na escola de uma aldeia na Áustria e, com a participação ativa dos alunos, compôs um inovador *Dicionário Ortográfico para Escolas Primárias*, no qual foram elencadas as palavras mais utilizadas no cotidiano dos alunos. Para desenvolver esse glossário, Wittgenstein recebia dos estudantes listas de termos comumente utilizados no cotidiano e muitas vezes essas palavras chegavam ao professor escritas de maneira incorreta, até porque, como já afirmamos, os alunos ainda estavam em fase de alfabetização, ao que elas eram então corrigidas e recebiam uma acepção, aspecto no qual residia o diferencial do léxico: as definições dadas procuravam incentivar a análise do seu contexto de utilização no cotidiano, não se apresentando como um glossário de termos com significados rígidos (cf. PERLOFF, 2008). Segundo a dissertação de mestrado de Maria Fernanda de Moura Reis acerca do dicionário wittgensteiniano, seria bem provável cogitar que tal experiência e o contato próximo com crianças, além de seu instinto em sempre questionar os motivos e os modos pelos quais as coisas aconteciam – tal qual sua relação mais livre com a linguagem, que tantas vezes se desenvolvia através de jogos (cf. BAGGINI, 2006, p. 74-77) –, tenham incentivado o filósofo na elaboração da revisão do seu ideário entre uma obra e outra (REIS, 2010, p. 106-20), até que se chegasse a uma de suas mais conhecidas proposições, a saber, a de que “significado é uso”, já que as palavras denotam aquilo que nós lhes atribuímos.

Mas como essa possível aproximação entre o filósofo e o mundo infantil pode iluminar a estória de Nhinhinha? Lembramos que foi em 1929 que o pensador apresentou a sua conhecida *Conferência sobre ética*, em Cambridge. Nela, disse Wittgenstein:

E agora descreverei a experiência de maravilhar-se pela existência do mundo, dizendo: é a experiência de ver o mundo como um milagre. Sou então tentado a dizer que a expressão justa na língua para o

milagre da existência do mundo, ainda que não seja nenhuma proposição *na* língua, é a existência da própria linguagem. (WITTGENSTEIN, 1929 apud AGAMBEN, 2008, p. 17)

Ora, sabemos que quem se maravilha constantemente com a existência do mundo é a criança que, como acontece com Nhinhinha, está iniciando suas vivências da linguagem e, iluminada pela luz das estrelas, consegue enxergar “tudo nascendo”, ouvindo sons do mundo que os adultos já não ouvem mais. A fala da silenciosa Nhinhinha nos lembra aquilo que, em outro conto de *Primeiras Estórias*, o próprio Guimarães Rosa afirmou, a saber, que, “quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo” (ROSA, 1978, p. 61), advertindo que criancinhas como ela estão naturalmente aptas a perceber o mundo como um milagre. E como estamos falando da representação de uma criança pequena, ela também maneja incessantemente a linguagem como se fosse um feitiço, uma vez que, quando deseja algo, é “como se formulasse uma encantação mágica” (MALINOWSKI, 1922 apud TODOROV, 1980, p. 242). Tal fato é o que vemos acontecendo em *A Menina de lá*, parecendo-nos ser também o cenário que Rosa busca resgatar em todo o livro *Primeiras Estórias*, no qual, como explicou o semiótico Charles S. Pierce, se deve atentar para tudo o que

fala do mundo dos poetas e das crianças como *telos* privilegiado desse estado de consciência despolicada. Quando os limites entre o eu e o não eu, quando as fronteiras entre o eu e o outro, entre os meus sentimentos e o mundo estão borrados, diluídos. [...] **Dizer da primeiridade é silenciar.** (PIERCE, 1958 apud REINALDO, 2005, p. 210, grifo nosso)¹⁰⁰

Se Nhinhinha está mais próxima da vivência de um recém-nascido, cujos desejos se resumem apenas aos mais fundamentais como “comer” e “dormir”, o que a menininha queria também não tinha maior profundidade aos olhos de um adulto, afinal ela mesma estava imersa no tempo contínuo da palavra mágica, não estando ainda enredada com o mundo adulto, visto que seus desejos são realizados até mesmo por serem simples de se suprir. Por isso, quando o narrador a descreve no quintal, “vestidinha de amarelo”, e seu “dedinho chegava quase no céu” (NHI, p. 18), podemos lembrar o poema *Céu*, de Manuel Bandeira:

A criança olha
Para o céu azul.
Levanta a mãozinha.
Quer tocar o céu.

¹⁰⁰ Gabriela Reinaldo cita “PIERCE, C. *Collected Papers*, 1958.

Não sente a criança
Que o céu é ilusão:
Crê que o não alcança,
Quando o tem na mão. (BANDEIRA, 1993, p. 200)

E Nhinhinha parece mesmo carregar dentro de si o céu, já que é ela quem tem ponderações de “passarinho-verde”. Nesse sentido, segundo a expressão popular usada no Brasil, quem interroga “viu passarinho verde?” expressa a

denúncia de novidade feliz, ventura, alegria. A fisionomia de quem ‘viu passarinho verde’ é indisfarçável. Irradia contentamento. A cor verde é atributo da Esperança, e assim denominam a um inseto Locustídeo, arauto de boas notícias [...]. ‘Ver passarinho verde’ seria identificar o alado pajem confidencial dos segredos. (CASCUDO, 1984, p. 195)

Se *ver passarinho verde* carrega tão curiosa simbologia, também podemos lembrar que os pássaros, assim como também os anjos, tal como já afirmamos aqui, representam a intermediação entre a terra e o céu, aspecto que implica na seguinte indagação: o que podemos então dizer sobre Nhinhinha, que não só viu um deles, mas que o carrega em seu próprio pensamento? Além disso, essa ave, característica da personagem, também é verde, ao que lembramos que, de acordo com a tradição esotérica há “estabelecido um jogo de correspondências entre os pássaros, as cores, as pulsões psíquicas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 690).

Ainda lembrando o fato de que Nhinhinha, ao tentar se comunicar, “fazia vácuos” (NHI, p. 18), nos reaproximamos das curtas memórias de infância deixadas pelo menino Joãozinho a partir das quais sabemos, por meio da narrativa de seu tio Vicente Guimarães sobre como teria sido o menino João Rosa, que o autor foi igualmente um “menino quieto” e ensimesmado, ainda que em fase já maior que a personagem Nhinhinha, tendo passado por conflitos com o mundo adulto, uma vez que “Seu pai era bom de coração, mas rude, não compreendia o menino, no seu entender já marmanjo, que só vivesse de livros nas mãos, vagabundo assim sendo, sem procurar o de-que-fazer. Muitas vezes, Joãozinho foi punido pelo pai para deixar livro e caçar serviço” (GUIMARÃES, 2006, p. 39).

No caso de Nhinhinha, que era ainda bem pequenina, sua família estranhava suas primeiras elocuições e a linguagem “enfeitada de sentido” que utilizava, como sendo algo muito fora do normal, num conflito cultural com o mundo adulto que também o autor da estória teria vivido em sua infância, sendo-lhe talvez interessante tentar retomar aquela primeira intensa relação com a linguagem, de quando criança, em

seu trabalho literário, aspecto que retoma uma visão anterior à lógica cristalizada de nosso mundo, permitindo que as coisas sejam contempladas “como se fosse a primeira vez”. É assim, portanto, que já a primeira estória, escrita por João Guimarães Rosa e protagonizada por uma personagem criança menina, começa operando uma “radicalização tanto da força da palavra selvagem e limpa de vícios como a onipotência infantil” (VERUNSCK, 2008, p. 42).

4.2 Brejeirinha

Ao contrário do que acontece com *Nhinhinha*, a estória *Partida do Audaz navegante* não começa destacando aquela que depois será sua protagonista, a personagem menina Brejeirinha, mas se inicia com o narrador sondando uma “pequena casa” (BRE¹⁰¹, p. 100) do campo, em uma manhã “que brumava e chuviscava, parecia não acontecer coisa nenhuma” (BRE, p. 100). Nesse ambiente de sonho, ele se volta primeiro a Mamãe, “a mais bela” (BRE, p. 100), que “ainda de roupão” dava comandos a Maria Eva, mulher que era uma espécie de cozinheira da casa, sobre como “estrelar ovos com torresmos e descascar os mamões maduros” (BRE, p. 100), sendo essa a responsável por indicar as personagens mais importantes da narrativa: suas filhas, “Suas meninas-dos-olhos¹⁰² brincavam com bonecas. Ciganinha¹⁰³, Pele e Brejeirinha¹⁰⁴” (BRE, p. 100). Nessa mesma manhã chuvosa, também estava no grupo o primo Zito e a cachorra Nurka, que dormia. “Mamãe cuida com orgulhos e olhares as três meninas e o menino. Da Brejeirinha, menor, muito mais. Porque Brejeirinha, às vezes, formava muitas artes¹⁰⁵” (BRE, p. 100). Destacada dessa forma pela mãe, naturalmente o narrador também passou a se ocupar da menina menor, a fim de ver que artes ela estava então formando, mas “nesta hora, não, Brejeirinha se instituíra, um azougue de quieta, sentada no caixote de batatas. Toda cruzadinha, traçadas as pernocas, ocupava-se com caixa de fósforos” (BRE, p. 100). Será que o narrador a flagrou em um raro momento de

¹⁰¹ Continuando a ressaltar as personagens meninas nas estórias, enquanto estivermos analisando ou interpretando *Partida do audaz Navegante*, convencionamos fazer a referência à estória por meio da sigla BRE, seguida da página do trecho, a fim de indicar que estamos citando a referida obra rosiana (ROSA, 1978).

¹⁰² “Menina dos olhos”: “coisa ou pessoa muito estimada, preferida” (FERREIRA, 2010). Sobre o uso dessa expressão nessa estória, Guimarães Rosa explica: “No texto original, há um jogo poético: menina-do-olho = pupila; daí o ‘brincar com bonecas’ – isto é, a ternura, com que a Mãe olhava as filhas” (ROSA, 2003a, p. 314).

¹⁰³ “Ciganinha: (flor roxa)” (ROSA, FCRB-CADERNO 2304, p. 11).

¹⁰⁴ Brejeirice: “Brincadeira, jeito divertido// não há no passo a ideia de vadiagem, patifaria, malícia, despudor, não chega a ser pejorativa. Já Brejeiro: Travesso, zombeteiro” (MARTINS, 2001, p. 80).

¹⁰⁵ “Fazer arte”: interpretamos como fazer travessura.

calma ou estaria a menina planejando alguma arte com a caixinha? Contudo, ao atentar para ela, o narrador pôde nos fornecer sua primeira descrição:

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-carícia¹⁰⁶. Aos tantos, não parava, andorinhava¹⁰⁷, espiava agora - o xixixi¹⁰⁸ e o empapar-se da paisagem - as pestanas til-til¹⁰⁹. (BRE, p. 100)

Foi então que a menina, enfim, fez sua arte:

esticou-se para cima, dando com os pés em diversos objetos. – “*Ui, ui-te!*”¹¹⁰ - rolara nos cachos de bananas, seu umbigo sempre aparecendo. Pele ajudava-a a se endireitar. – “... *E o cajueiro ainda faz flores...*” - acrescentou, observava da árvore não se interromper mesmo assim, com essas aguaceirices, de durante dias, a chuvinha no bruaar¹¹¹ e a pálida manhã do céu. (BRE, p. 100-1)

Enquanto Brejeirinha assistia e participava a seu modo do espetáculo natural que constituía a chuva, “Mamãe dosava açúcares e farinhas, para um bolo. Pele tentava ajudar, diligentil¹¹². Ciganinha lia um livro; para ler ela não precisava virar página” (BRE, p. 101). O narrador, por sua vez, nos conta que Ciganinha e o primo Zito estavam de briga de amor desde a véspera, por isso “Ciganinha e Zito nem muito um do outro se aproximavam, antes paravam meio brigados, de da véspera, de uma briguinha grande e feia” (BRE, p. 101). Foi então que a menina voltou a chamar a atenção para si, dizendo um enigma: “Brejeirinha pulou, por pirueta. – ‘*Eu sei por que é que o ovo se parece com um espeto!*’ -; ela vivia em álgebra¹¹³. Mas não ia contar a ninguém” (BRE, p. 101).

¹⁰⁶ Elocução do autor que caracteriza o nariz de Brejeirinha como sendo um afago, uma expressão de afeto ou carinho.

¹⁰⁷ Andorinhar: figurativo = “saltar, correr à semelhança de andorinha; andar como andorinhas; mudar de residência conforme a estação” (MARTINS, 2001, p. 531). Andorinha: ave migratória, que sempre chega na primavera (mesma estação em que foi publicado *Primeiras Estórias* em 1962) e está associada à luz, à fecundidade e à ressurreição. É também um símbolo de pureza, pois a andorinha não costuma pousar no chão e assim ela não suja os seus pés. Simbolicamente, remete à infância.

¹⁰⁸ Xixixi: “onomatopeia da linguagem infantil que quer dizer chuva” (MARTINS, 2001, p. 531).

¹⁰⁹ Pestanas til-til: “Aqui funcionam a onomatopeia sutil, a imagem visual das pestanas (cílios) e os ~ ~ (til)” (ROSA, 2003a, p. 315).

¹¹⁰ Aqui, optamos novamente por manter o grifo do texto original nas falas, indicado com o itálico.

¹¹¹ Bruaar: Termo não dicionarizado que significa “Produzir ruído// v. (substantivado) formado da onomatopeia bruaá” (MARTINS, 2001, p. 82). Segundo o próprio Rosa, “no bruar” refere-se ao barulho da chuvinha. Tirei do francês (BROUHAHA...) Daí fiz ‘obruaá’ e ‘bruaar’. Não é bela e sugestiva palavra?” (ROSA, 2003a, p. 315).

¹¹² Diligentil: “Diligente e gentil – Amálgama de dois adjetivos, com efeito expressivo gracioso” (MARTINS, 2001, p. 170).

¹¹³ Álgebra: Ramo da matemática que trata do cálculo das grandezas representadas por letras e dotadas de valor positivo ou negativo (FERREIRA, 2010). O termo aqui parece querer dizer que Brejeirinha estava sempre pensando acerca dos acontecimentos a seu redor.

Aqui, ficamos sabendo do primeiro segredo de Brejeirinha, já que ela é: “assim, não de siso débil; seus segredos são sem acabar. Tem porém infimículas¹¹⁴ inquietações: - ‘*Eu hoje estou com a cabeça muito quente...*’ - Isso por não querer estudar. Então ajunta: - ‘*Eu vou saber geografia*¹¹⁵.’ Ou: - ‘*Eu queria saber o amor...*’” (BRE, p. 101). Nesse momento da trama é que houve a reação: “Ciganinha e Zito erguem olhos, só quase assustados. Quase, quase, se entrefitaram, num não encontrar-se. Mas, Ciganinha, que se crê com a razão, muxoxa. Zito, também, não quer durar mais brigado, viera ao ponto de não agüentar” (BRE, p. 101). Assim ficamos sabendo qual arte Brejeirinha estava armando: ela queria ajudar a paixão da irmã e do primo, já por ela percebida, dizendo apenas: “- ‘*Sem saber o amor, a gente pode ler os romances grandes?*’” (BRE, p. 101). Então é Pele quem a provoca: “- ‘*É, hem? Você não sabe ler nem o catecismo...*’” (BRE, p. 101), ao que a travessa responde: “- ‘*Engraçada!... Pois eu li as 35 palavras no rótulo da caixa de fósforos...*’” (BRE, p. 101), e o narrador, conhecedor da ‘arte’ da personagem, assim prossegue a estória:

Por isso, queria avançar afirmações, com superior modo e calor de expressão, deduzidos de babinhas¹¹⁶ – ‘*Zito, tubarão é desvairado, ou é explícito ou demagogo?*’ Porque gostava, poetista¹¹⁷, de importar desses sérios nomes, que lampejam longo clarão no escuro de nossa ignorância. (BRE, p. 101)

Mas Zito “não respondia, desesperado de repente, controversioso-culposos, sonhava ir-se embora, teatral, debaixo de chuva que chuva, ele estalava numa raiva” (BRE, p. 102). Mas como Brejeirinha estava sempre atenta, “tinha o dom de apreender as tenuidades¹¹⁸: delas apropriava-se e refletia-as em si - a coisa das coisas e a pessoa das pessoas” (BRE, p. 102). É então que ela, narradora voraz, começa a contar de outro jeito a história de amor dos enamorados que está presenciando. A partir dessa narrativa, e por diversas vezes no conto, a menina toma para si o papel do narrador, sempre em reação aos acontecimentos do momento. Vejamos a primeira estória que ela conta: “-

¹¹⁴ Infimículas: “É mínima” (MARTINS, 2001, p. 273). O próprio Guimarães Rosa explica: “Diminutivo que criei para ‘ínfimas’, que por si já é um diminutivo. Note a formação sobre o erudito, para efeito de contraste” (ROSA, 2003a, p. 317).

¹¹⁵ “Eu vou saber geografia”: Rosa explica: “Não é maneira usual de dizer, mas linguagem da Brejeirinha. ‘Eu vou saber’ = elimina a fase intermediária, a de ‘estudar’. ‘Eu vou saber’ = é uma aquisição futura, mas sem esforço algum” (ROSA, 2003a, p. 315).

¹¹⁶ Deduzido de babinhas: “literal. Note a combinação do erudito, ou elevado, com o pueril (coisa que aliás se repete em todo o curso da estória. (babinha= cuspe de menina)” (ROSA, 2003a, p. 317).

¹¹⁷ Poetista: “O termo se aplica, em tom gracioso, à Brejeirinha, a menina imaginosa, dotada de talento poético” (MARTINS, 2001, p. 390).

¹¹⁸ “Apreender as tenuidades”: “Ela capta o que os outros sentem, mesmo com eles calados. Intuição” (ROSA, 2003a, p. 315).

‘Zito, você podia ser o pirata inglório marujo, num navio muito intato, para longe, lo-
õ-onge no mar, navegante que o nunca-mais, de todos?’” (BRE, p. 102). Naquele
instante, como houve reação do casal à estorinha inventada, visto que Zito sorriu e
Ciganinha agarrou com mais força o livro que segurava, Brejeirinha se empolgou e,
“Não detendo em si o jacto de contar” (BRE, p. 102), recomeçou:

- ‘O “Aldaz”¹¹⁹ Navegante, que foi descobrir os outros lugares
valetudinário¹²⁰. Ele foi num navio, também, falcatruas¹²¹. 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
“Aldaz” Navegante ficou batendo o lenço branco, extrínseco¹²²,
dentro do indo-se embora do navio. O navio foi saindo do perto para
o longe, mas o “Aldaz” navegante não dava as costas para a gente,
para trás. A gente também inclusive batia as lenços brancos. Por fim,
não tinha mais navio para se ver, só tinha o resto de mar. Então, um
pensou e disse: - ‘Ele vai descobrir os lugares, que nós não vamos
nunca descobrir...’ Então e então¹²³, outro disse: - ‘Ele vai descobrir
os lugares, depois ele nunca vai voltar...’ Então, mais, outro pensou,
pensou, esférico¹²⁴, e disse: - ‘Ele deve de ter, então, a alguma raiva
de nós, dentro dele, sem saber...’ Então, todos choraram, muitíssimos,
e voltaram tristes para casa, para jantar...’ (BRE, p. 102)

Foi quando Pele a interrompeu, levantando-lhe uma colher e dizendo “- ‘Você é
uma analfabetinha “Aldaz”’ ”(BRE, p. 102), ao que Brejeirinha respondeu malcriado
“- ‘Falsa a beatinha é tu!’” (BRE, p. 102). E Ciganinha, talvez por perceber ser um dos
alvos da narrativa, perguntou brava: “- ‘Por que você inventa essa história de tolice,
boba, boba?’” (BRE, p. 102), seguindo-se, então, a justificativa da pequena narradora:
“- ‘Porque depois pode ficar bonito, uê!’ [...] Disse ainda, reflexiva: - ‘Antes falar
bobagens, que calar besteiras..’ Agora, fechou os olhos que verdes, solene arrependida
de seu desalinho de conduta.” (BRE, p. 102).

¹¹⁹ ‘Aldaz’: “Variação ortográfica de valor estilístico relacionado ao teor da linguagem da personagem Brejeirinha” (MARTINS, 2001, p. 19). Interessante observar que o ‘Aldaz’ Navegante é personagem oral, criado pela criança, mas tal variação só pode ser percebida exatamente na forma escrita.

¹²⁰ Valetudinário: Segundo Guimarães Rosa: “muito velho, já sem poder trabalhar. (o que importa, é o contrasenso, e ser palavra difícil, que por isto mesmo Brejeirinha incorpora ao seu vocabulário)” (ROSA, 2003a, p. 317).

¹²¹ Falcatruas: artifício de burlar, fraude, logro. Mas, na narrativa de Brejeirinha, é outro termo “difícil” escolhido por ela.

¹²² Extrínseco: que vai de fora para dentro ou que não pertence à essência de uma coisa. Apesar de fazer sentido ser usado conscientemente na narrativa de Brejeirinha, acreditamos que se trata de mais um termo difícil empregado pela menina.

¹²³ A repetição reforça que a estória era criada instantaneamente e narrada oralmente por Brejeirinha.

¹²⁴ Esférico: Em forma de esfera. Certamente é outro termo abstruso escolhido pela criança.

Em meio a seu arrependimento, a menina “Só ouvirá o rumorejo da chuvinha, que estarão fritando¹²⁵. A manhã é uma esponja” (BRE, p. 102-3). Então, a menina pensou que, certamente, “Pele rezara os dez responsos a Santo Antônio, tão quanto batia os ovos. Porque estourou manso o milagre. O tempo temperou” (BRE, p. 103). Preocupada com a sorte dos enamorados, Brejeirinha acredita que o tempo se abriu por obra de rezas de Pele ao santo casamenteiro: “Soltavam-se as galinhas do galinheiro, e o peru. Saía-se, ao largo, Nurka. O céu tornava a azul?” (BRE, p. 103). Com a diminuição da força da chuva, Mamãe saíria para “visitar a doente, mulher do colono Zé Pavio” (BRE, p. 103) e Brejeirinha então lhe pergunta: “ – ‘Ah, e você vai conosco ou sem-nosco¹²⁶?’ – Brejeirinha perguntava. Mamãe, por não rir nem se dar de alheada, desferia chufas¹²⁷ meigas: - ‘Que nossa vergonha¹²⁸ ...’ - e a dela era uma voz de vogais doçuras” (BRE, p. 103). E como o tempo realmente parecia estar melhor, “Então, pediu-se licença de ir espiar o riachinho cheio. Mamãe deixava, elas não eram mais meninas de agarra-a-saia” (BRE, p. 103). Ainda assim, sendo as águas do rio perigosas, era preciso alguém para acompanhar as três meninas e “o Zito não seria, próprio, essa pessoa de acompanhar, um meiozinho-homem, leal de responsabilidades?” (BRE, p. 103). Tudo acertado, mas as meninas ainda tinham de vestir agasalhos, obrigação da qual Brejeirinha reclamou: “- ‘Oh, as grogrolas!’¹²⁹” (BRE, p. 103), seguindo-se, então, uma excelente definição da nossa personagem, associando-a a animais, ofertada pelo narrador: “Brejeirinha de alegria ante todas, feliz como se, se, se: menina só ave” (BRE, p. 103), e “ágil ia Brejeirinha, com seu casaquinho coleóptero¹³⁰. Ela andava pés-para-dentro, feito um periquitinho, impávido¹³¹” (BRE, p. 103).

Nesse caminho ao riachinho, “descia-se agora a outra ladeira, pegando cuidado, pelo enlameável e escorregoso, poças, mas também para não pisar no que Brejeirinha

¹²⁵ “Que estarão fritando”: Explica o autor: “É a própria chuva, pelo barulho peculiar que faz. Maneira mais elegante de dizer, do que seria, por exemplo: um rumor que parecia de panela com fritura” (ROSA, 2003, p. 317).

¹²⁶ Sem-nosco: Refere-se à locução pronominal “conosco”, formada pelo pronome nós precedido da preposição com. Segundo o Léxico do autor, Sem-nosco seria “Forma pronominal analógica criada pela personagem menina” (MARTINS, 2001, p. 449).

¹²⁷ Chufas: “Remoque, caçoada, troça, zombaria; brincadeira” (MARTINS, 2001, p. 117).

¹²⁸ “Que nossa vergonha”: “Mamãe, de propósito, adota a maneira errada de falar de Brejeirinha” (ROSA, 2003a, p. 317).

¹²⁹ Grogrolas: “Palavra que Brejeirinha inventa no momento, pejorativa, contra as roupas de agasalho, que ela detesta vestir” (ROSA, 200 a, p. 317).

¹³⁰ Casaquinho coleóptero: “visto por detrás, parece um coleóptero (besouro, Kaefer), porque tem uma fenda ou racha” (ROSA, 2003a, p. 315)

¹³¹ Periquitinho, impávido: “Este ‘impávido’, apesar de dito pelo narrador, é um ‘rappel’ ao estilo verbal de Brejeirinha: que gosta de empregar palavras eruditas, absurdamente, sem entender-lhes o significado” (ROSA, 2003, p. 316).

chamava de ‘o bovino’ – altas rodela de esterco cogumeleiro”¹³² (BRE, p. 104), expressão cunhada pois a menina percebe que ali “andavam bois”. Em seguida, “Brejeirinha levou um tombo” (BRE, p. 104) e então concluiu “- ‘Agora, já me sujei, então agora posso não ter cuidado...’” (BRE, p. 104), ao que Pele ainda ralhou: “- ‘Você vai buscar um audaz navegante?’” (BRE, p. 104). A partir daí, a menina começa uma inspeção pela natureza do local: “O que se queria, aqui, era a pequena angra, onde o riachinho faz foz. [...] porque, o rio, grossoso, se descomporta, e o riachinho porém também, seu estuário já feio cheio, refuso, represado, encapelado - pororoqueja” (BRE, p. 104). Seu entusiasmo é tanto que

Lamentava-se de não ter trazido pão para os peixes. – ‘Peixe, assim, a esta hora?’ - Pele duvidava. Divagava Brejeirinha: - ‘A cachoeirinha é uma parede de água...’ Falou que aquela, ali, no rio, em frente, era a Ilhazinha dos Jacarés. – ‘Você já viu jacaré lá?’ - caçoava Pele. – ‘Não. Mas você também nunca viu o jacaré-não-estar-lá. Você vê é a ilha, só. Então, o jacaré pode estar ou não estar...’ (BRE, p. 104)

O grupo estava ali reunido, sentados em troncos secos no chão, “Ciganinha e Zito, numa pedra, que dava só para dois, podiam horas infinitas; apenas, conversando ainda feito gente trivial” (BRE, p. 104). “Brejeirinha não gostando de mar: - mar não tem desenho. O vento não deixa. O tamanho...” (BRE, p. 104). Pele saiu então para colher flores e Brejeirinha voltou a pular, e tanto, que era possível já que estivesse calçada com um sapatinho só, querendo que Ciganinha e Zito a ouvissem narrar a sua estória:

- ‘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.’ (BRE, p. 105)

E embora o casal tenha respondido sorrindo, tal como a menina desejava, Pele voltou da colheita de flores e reclamou: “- ‘Nossa! O assunto ainda não parou?’ - era Pele voltada, numa porção de flores se escudando” (BRE, p. 105), mas Brejeirinha não se intimidou e continuou a contar:

- ‘... Envém a tripulação... Então, não. Depois, choveu, choveu. O mar se encheu, o esquema, amestrador... O “Aldaz” Navegante não tinha caminho para correr e fugir, perante, e o navio espedaçado. O

¹³² Cogumeleiro: Literalmente “onde costumam crescer cogumelos” (ROSA, 2003, p. 316).

navio parambulava... Ele, com o medo, intato, quase nem tinha tempo de tornar a pensar demais na moça que amava, circunspectos. Ele só a prevaricar... O amor é singular...'

- 'E daí?'

- 'A moça estava paralela, lá, longe, sozinha, ficada, inclusive, eles dois estavam nas duas pontinhas da saudade... O amor, isto é... O "Aldaz" Navegante, o perigo era total, titular... não tinha salvação... O "Aldaz"... O "Aldaz"...'

- 'Sim. E agora? E daí?' - Pele intimava-a.

- '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...'

- 'Na-ão. Não vale! Não pode inventar personagem novo, no fim da estória, fu! E - olha o seu "Aldaz" navegante', ali. É aquele...'

Olhou-se. Era: aquele - a coisa vacuum, atamanhada, embatumada, semi-ressequida, obra pastoril no chão de limugem, e às pontas dos capins - chato, deixado. 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. (BRE, p. 105)

Mesmo que entretida com seu "jacto de contar" (BRE, p. 102), por um momento Brejeirinha se deu conta de que estava lidando com fedido e feio esterco seco, acidente que a fez esboçar uma careta. No entanto, nessa mesma hora, o ramalhete colhido por Pele se desmanchou e caiu no chão, circunstância que ocasionou que a menina tivesse uma ideia para continuar a narrativa:

- 'Ah! Pois é, é mesmo!' - e Brejeirinha saltava e agia, rápida no valer-se das ocasiões. Apanhara aquelas florinhas amarelas - josés-moleques, douradinhas e margaridinhas - e veio espetá-las no concrôo do objeto. - 'Hoje não tem nenhuma flor azul?' - ainda indagou. A risada foi de todos, Ciganinha e Zito bateram palmas. 'Pronto. É o "Aldaz" Navegante...' - e Brejeirinha criava-o de mais coisas - folhas de bambu, raminhos, gravetos. Já aquela matéria, o 'bovino', se transformava. (BRE, p. 106)

Depois de enfeitar o esterco do boi e transformá-lo em outro objeto simbólico - o "Aldaz" Navegante, "Deu-se, aí, porém, longe rumor: um trovão arrasta seus trastes. Brejeirinha teme demais os trovões. Vem para perto de Zito e Ciganinha. E de Pele. Pele, a meiga. Que: - 'Então? A estória não vai mais? Mixou?'" (BRE, p. 106). Como Pele, a irmã "diligentil", sabia que esse era o incentivo para fazer Brejeirinha esquecer o medo, a menina torna a recomendar a narrativa:

- 'Então, pronto. Vou tornar a começar. O "Aldaz" Navegante, ele amava a moça, recomçado. Pronto. Ele, de repente, se envergonhou de ter medo, deu um valor, desassustado. Deu um pulo onipotente... Agarrou, de longe, a moça, em seus abraços... Então, pronto. O mar

foi que se aparvolhou-se.¹³³ Arres! O ‘Aldaz’ Navegante, pronto. Agora, acabou-se mesmo: eu escrevi – ‘Fim!’ (BRE, p. 106)

Realmente, a água atacava o “Aldaz Navegante-esterco” e já ia fazê-lo naufragar: “- ‘*Ele vai para o mar?*’- perguntava, ansiosa, Brejeirinha. Ficara muito de pé. Um ventinho faz nela bilo-bilo¹³⁴ - acarinha-lhe o rosto, os lábios, sim, e os ouvidos, os cabelos” (BRE, p. 106).

Secretamente, Ciganinha e Zito “se consideram, nas pontinhas da realidade”. Vejamos seu interessante diálogo, no qual “dizem coisas grandes em palavras pequenas” (BRE, p. 106-7):

- ‘*Hoje está tão bonito, não é? Tudo, todos, tão bem, a gente alegre... Eu gosto deste tempo..*’ E: - ‘*Eu também, Zito. Você vai voltar sempre aqui, muitas vezes?*’ 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?...*’¹³⁵ (BRE, p. 107)

Assim, parece que o engenho ‘namoradeiro’ das irmãs, em especial o da narradora Brejeirinha, tinha dado certo e que o casal de primos não estavam mais brigados, estando então, pelo contrário, felizes e “alguma outra coisa se agitava neles, confusa - assim rosa-amor-espinhos-Saudades” (BRE, p. 107). Todos percebem o sucesso da empreitada afetiva que viveram com a ajuda do “‘Aldaz’ Navegante”, que agora está começando a naufragar:

Ei-lo circunavegável, conquanto em firme terrestreidade¹³⁶: o chão ainda o amarrava de romper e partir. Brejeirinha aumenta-lhe os adornos. Até Ciganinha e Zito pegam a ajudar. E Pele. Ele é outro, colorido, estrambótico, folhas, flores. – ‘*Ele vai descobrir os outros lugares...*’ – ‘*Não, Brejeirinha. Não brinca com coisas sérias!*’ – ‘*Uê? O quê?*’ Então, Ciganinha, cismosa, propõe: - ‘*Vamos mandar, por ele, um recado?*’ (BRE, p. 107)

Com o consentimento de todos, cada um foi destinando a sua mensagem: “Zito põe uma moeda. Ciganinha, um grampo. Pele, um chicle. Brejeirinha - um cuspinho; é o ‘seu estilo’” (BRE, p. 107). Dessa feita, o narrador reanima a “narradorazinha audaz”

¹³³ Aparvolhou-se: “Há uma intencional corruptela: o certo seria ‘aparvalhou-se’” (ROSA, 2003a, p. 316).

¹³⁴ Bilo-bilo: “Borbular. Emprego figurado do vocábulo onomatopeico que designa o brinquedo de mover com os dedos os lábios de uma criança” (MARTINS, 2001, p. 72).

¹³⁵ Cabe destacar que aqui, como acontece algumas vezes nesse texto de Rosa, também as falas do diálogo aparecem juntas no parágrafo, de forma linear, ainda que ditas por vozes diferentes, como que sugerindo maior harmonia entre os interlocutores.

¹³⁶ Terrestreidade: “Qualidade de terrestre, de corpo preso a terra” (MARTINS, 2001, p. 488).

Brejeirinha, ao perguntar: “E a estória? Haverá, ainda, tempo para recontar a verdadeira estória?” (BRE, p. 107). Brejeirinha recomeça novamente:

- ‘Agora, eu sei. O “‘Aldaz’ Navegante’ não foi sozinho; pronto! Mas ele embarcou com a moça que ele amavam-se, entraram no navio, estricto. E pronto. O mar foi indo com eles, estético. Eles iam sem sozinhos, no navio, que ficando cada vez mais bonito, mais bonito, o navio... pronto: e virou vaga-lumes...’ (BRE, p. 107)

Como vimos, o esterco se transformou em “‘Aldaz’ Navegante’ e este, depois, transmutou-se em vaga-lume, tudo realizado por meio da imaginação de Brejeirinha, que voltava a se “engasgar com o trovão” (BRE, p. 107):

Ela iria cair num abismo ‘intato’ - o vão do trovão? Nurka latiu, em seu socorro. Ciganinha, e Pele e Zito, também, vêm para a amparar. Antes, porém, outra, fada, inesperada, surgia, ali, de contraflor.

‘Mamãe!’

Deitou-se-lhe ao pescoço. Mamãe aparava-lhe a cabecinha, como um esquilo pega uma noz. Brejeirinha ri sem til. E, Pele:

- ‘Olha! Agora! Lá se vai o “‘Aldaz’ Navegante!’

- ‘Ei!’

- ‘Ali!’

O “‘Aldaz’”! Ele partia. Oscilado, só se dançandoando¹³⁷, espumas e águas o levavam, ao aldaz navegante, para sempre, viabundo¹³⁸, abaixo, abaixo. Suas folhagens, suas flores e o airoso cogumelo, comprido, que uma gota orvalha, uma gotinha, que perluz - no pináculo de uma trampa seca de vaca. (BRE, p. 107-8)

Brejeirinha até se emocionou com a despedida, mas logo voltou à razão e tornou a se lembrar da adivinha que tinha proposto mais cedo: “- ‘Mamãe, agora eu sei, mais: que o ovo só se parece, mesmo, é com um espeto!’”¹³⁹ (BRE, p. 108).

A chuva recomeçou e “se abriram, asados, os guarda-chuvas” (BRE, p. 108).

¹³⁷ Dançandoando: “Dançando, balançando. A repetição do sufixo de gerúndio (-ando) enfatiza os movimentos de oscilação” (MARTINS, 2001, p. 148). Segundo Rosa, a palavra significa “dançar + doar-se” (ROSA, 2003a, p. 316).

¹³⁸ Viabundo: “Vagante, errante. De “via + bundo”, por analogia a vagabundo” (MARTINS, 2001, p. 522).

¹³⁹ Espeto: “Literal, literalíssimo. Há no português, a expressão ‘Tão parecidos como um ovo e um espeto’, para dizer que duas coisas, ou duas pessoas, são muito diferentes uma da outra. Aqui Brejeirinha descobre uma profunda verdade metafísica, desmoralizadora da nossa concepção idiota da ‘realidade estática’: as coisas aparentemente mais diferentes, são em verdade, às vezes, as mais próximas uma da outra. Veja a respeito o título, e o próprio tema da estória” (ROSA, 2003a, p. 317).

4.2.1 Outras representações de Brejeirinha

Brejeirinha, como personagem menina, não possui outras representações visuais, muito embora no texto mesmo de Guimarães Rosa ela se apresente rica e saborosamente descrita em vários momentos. A narrativa informa-nos que ela tinha cabelos lisos e louros, olhos verdes, mas, apesar de descrição tão detalhada, nas ilustrações de Luís Jardim para a capa e o sumário ilustrado das *Primeiras Estórias*, Brejeirinha não aparece corporalmente desenhada, talvez porque sua principal caracterização seja mesmo a própria estória do “Aldaz” Navegante que ela criou, narrou e encenou durante toda aquela manhã chuvosa no campo. Esse cenário, que é tão representativo de Brejeirinha, foi desenhado por Luiz Jardim na capa e no desenho-miniatura sobre *Partida do Audaz Navegante*, conforme vemos na imagem a seguir:

Figura 4.3 – Desenho representando *Partida do audaz Navegante*, feito por Luís Jardim, para a capa do livro *Primeiras Estórias*, de 1962.

Fonte – (ROSA, 1978, capa).

Nessa ilustração, temos o tradicional traço simples do *bico de pena* de Luís Jardim no alegre fundo amarelo da capa do livro. Ali vemos também aquilo que Brejeirinha duvidou não existir: o desenho do mar! No desenho, em meio às ondas do

mar e aos navios, observamos, a partir do alto, a representação do “‘Aldaz’” Navegante:

a coisa vacuum, atamanhada, embatumada, semi-ressequida, obra pastoril no chão de limugem, e às pontas dos capins – chato, deixado. 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. (BRE, p. 106).

Abaixo, ao redor dele, observamos os mesmos símbolos místicos – a estrela com cinco pontas (pentagrama) e o símbolo do infinito (lemniscata) –, exatamente os que são fartamente desenhados por Guimarães Rosa nas margens dos seus *Cadernos*. Vejamos como ficou o “desenho miniatura” do sumário de Luís Jardim:

Figura 4.4 – Desenho-miniatura sobre *Partida do Audaz Navegante*, feito por Luís Jardim, para o sumário ilustrado do livro *Primeiras Estórias*, de 1962.

Fonte – (ROSA, 1978, p. VII).

Aqui, Jardim mantém o mesmo tema da ilustração da capa, uma vez que ainda notamos uma cena marítima, com coqueiros e ondas do mar, observando-se que o desenho é também aqui rodeado por dois símbolos, um em cada ponta – o de Netuno (tridente) e a Lemniscata. Sobre a Lemniscata, tal como nos explica Consuelo Albergaria, sabemos que é uma imagem gráfica que aparece muitas vezes nas obras do autor e, em

se tratando de *Primeiras Estórias*, vale notar que este signo - - apareça em 20 dos 21 desenhos do índice [...]. Em todos, ele aparece, quer iniciando a sequência gráfica, quer fechando-a, numa alternância rítmica regular. Assim como em *Grande Sertão: Veredas*, o índice de *Primeiras Estórias* tem, como última marca gráfica, o símbolo em questão. (ALBERGARIA, 1976, p. 68)

Na representação da estória propriamente dita, vemos o desenho de uma embarcação no mar, não mais no oceano profundo, mas em um ambiente mais próximo à costa, já que aparecem coqueiros emoldurando a cena. Dentro do navio do “‘Aldaz’” Navegante, foram desenhadas duas figuras, representando o navegante com a moça que

ele amava, a que “[...] estava paralela, lá, longe, sozinha, ficada, inclusive, eles dois estavam nas duas pontinhas da saudade... O amor, isto é... O “‘Aldaz’” Navegante, o perigo era total, titular... não tinha salvação... O “‘Aldaz’”... O “‘Aldaz’”” (BRE, p. 105).

4.2.2 Fortuninha crítica de *Partida do audaz navegante*

Partida do Audaz Navegante foi uma estória publicada no livro *Primeiras Estórias*, trazendo a personagem menina Brejeirinha que, como apontou a crítica, em certa medida, veio a se opor a Nhinhinha. Como ainda são poucos os trabalhos a respeito das *Primeiras Estórias* – especialmente se confrontarmos com a maior quantidade de trabalhos dedicados à primeira parte da obra do autor – podemos dizer que a pequena *Fortuninha crítica* de *Partida do Audaz Navegante* é composta por comentários que propõem uma comparação com a *Menina de lá*. Tal cotejo é realmente rico, uma vez que, embora ambas sejam meninas, elas e também as estórias que protagonizam são muito distintas: “Sem tanto que diferentes, elas se assemelhavam” (ROSA, 1978, p. 14). No entanto, ambas fazem parte de um possível projeto de caracterização da infância encetado pela literatura de Guimarães Rosa, na qual, além do Menino, são introduzidas também personagens crianças meninas.

Pensando na *Fortuninha crítica* que encontramos acerca da estória de Brejeirinha, pode-se afirmar que ela é menos numerosa que a de Nhinhinha, levando-nos a dela selecionar apenas quatro comentadores que apontam para a peculiaridade das relações de Brejeirinha – uma criança começando a entrar no mundo da palavra escrita – e para o modo de composição literária de Guimarães Rosa, escritor que nunca negou a importância da herança da linguagem não escrita para sua obra. Como veremos, ainda que todos esses estudos, inicialmente, partam da tentativa de estabelecer uma relação com Nhinhinha, alguns excelentes comentários sobre Brejeirinha e sua estória foram desenvolvidos.

A primeira comparação selecionada é levada a cabo por Micheline Verunsck, que destaca que, enquanto Nhinhinha é mais natural, Brejeirinha seria mais cerebral, visto ela ser a dona da narrativa, enredando a todos ao redor dos fios das suas estórias:

Ao contrário de Nhinhinha, a personagem do conto “Partida do audaz navegante”, irmã mais nova de Pele e Ciganinha, Brejeirinha é literatura inaugurada, “formadora de artes”, para usar uma expressão do narrador. Embora ainda não domine de todo os significantes, ela os

toma para seu uso sem medo, apodera-se deles a seu modo, dando-lhes forma com uma plasticidade infantil. Ao contar a história do Audaz Navegante, que ela chama de 'Aldaz', Brejeirinha brinca com o vocabulário, o flexibiliza. A palavra reveste-se, então, de novos significados, é reinventada.

Brejeirinha é dona da narrativa e faz poesia de caso pensado, elabora-a. É uma menina cerebral, com inquietações mentais. "Sem saber o amor, a gente pode ler os romances grandes?", indaga ela. As irmãs e o primo, Zito, orbitam em torno da contadora de histórias, vivem os dramas que ela inventa. Mesmo Pele, que a confronta continuamente, não é capaz de se desvencilhar do fio de suas histórias:

"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..." (VERUNSCK, 2008, p. 42)

Já Paulo Rónai tece sagazes observações no que tange à nova fase da escrita de Guimarães Rosa nas estórias, destacando suas personagens crianças que se unem ao autor na atividade lúdica de lidar com novas linguagens:

Brejeirinha é o oposto [de Nhinhinha] na vivacidade e inteligência, mas sua parenta no frescor da imaginação associativa, encontra tanto divertimento nas palavras como nos objetos, utilizando umas e outros como brinquedos. (Poder-se-iam ver nas duas meninas as encarnações da poesia popular e erudita). (RONAI, 1978, p. XXVII)

Novamente, essa observação sobre a maneira pela qual Brejeirinha se apropria da linguagem, como se ela fosse uma possibilidade de brincadeira fecunda, nos faz pensar em alguma aproximação com as formas de escritura de Guimarães Rosa. Mais adiante no artigo, Rónai explicita tal relação em uma colocação importante para a abordagem preconizada na presente tese:

Guimarães Rosa, autor das *Primeiras Estórias*, usa com o mesmo intento, ou como simples *intermezzo* lúdico, palavras pomposas e grandiloquentes, que ganham graça pelo emprego pernóstico: "Só vivo no supracitado"; "os Noivos [...] satisfatórios"; "aquele senhor [...] provisoriamente impoluto". Há muitos outros exemplos, sobretudo ao longo de *Partida do audaz navegante*, onde o autor confirma implicitamente a ampla contribuição da linguagem infantil para seus processos de inovação mais ousados. (RONAI, 1978, p. XXXVI)

Acerca do mesmo fenômeno também comenta algo muito semelhante a crítica literária Ana Paula Pacheco:

Na *Partida do audaz navegante*, uma narradora ainda “analfabetinha”, ao que tudo indica de classe média, conta a grande aventura de seu herói. A *estória* é várias vezes reformulada ao sabor de um senso estético que se apura em ato (logo que começa a narrar, Pele, sua irmã, pergunta: “- *Por que você inventa essa estória de de tolice, boba, boba?*”, e ela responde: “- *Porque depois pode ficar bonito, uê!*”). A menina, além disso, não duvida das possibilidades que a imaginação franqueia: [Brejeirinha] Falou que aquela, ali, no rio, em frente, era a Ilhazinha dos Jacarés. – “*Você já viu jacaré lá?*” - caçoava Pele. – “*Não. Mas você também nunca viu o jacaré-não-estar-lá. Você vê é a ilha, só. Então, o jacaré pode estar ou não estar...*” (PACHECO, 2006, p. 42-3)

Exercitando sua “outra lógica” infantil, Brejeirinha aproveita todo e qualquer acontecimento ou elemento do cotidiano para reinventar as realidades, sendo que o importante aqui é criar novas narrativas a fim de construir sua própria subjetividade:

O dia chuvoso é um convite a devaneios, enigmas, especulações. A *estória* de Brejeirinha refaz a realidade, com pitadas romanescas: o primo Zito, de fora, passa ali uma temporada, e quem veio há de partir. Ela então inventa o ‘Aldaz’ Navegante que irá conhecer outros lugares, deixando a moça que ama, buscando-a, “onipotente”, e, noutra versão, levando-a consigo desde o começo (Ciganinha, outra irmã da narradora, e Zito estão de fato apaixonados). Pele, para fazer troça da irmã, aponta no quintal, quando a chuva pára, o Aldaz Navegante: um fino cogumelo branco sobre um cocô de vaca que vê no terreno limoso, prestes a ser atingido pela orla do riachinho. Mas Brejeirinha, depois de se zangar, vê caírem no chão algumas flores e gosta da ideia de enfeitar a “embarcação” de seu herói; coloca-se em ata o personagem. (PACHECO, 2006, p. 42-3)

Além disso, a análise de Pacheco sublinha, ainda, que, na aventura da manhã fabulosa, Brejeirinha adquiriu aprendizados fundamentais e ficcionais:

Após a aventura, ela diz à mãe, que chega para salvá-los dos trovões: - “- *Mamãe, agora eu sei, mais: que o ovo só se parece, mesmo é com um espeto!*”” A retomada do enigma proposto no começo do dia, quando todos ainda estavam no alpendre, condensa o aprendizado da pequena narradora. Lançando uma adivinha, ela provocara: - “- *Eu sei por que é que o ovo se parece com um espeto!*”. Mas não ia contar a ninguém”. O parentesco entre coisas díspares é engenhosamente confirmado após toda a jornada narrativa, respondendo ao enigma nos seus próprios termos. Brejeirinha agora sabe, convicta da verdade da imaginação: o ovo só se parece mesmo com um espeto. A ficção imanta personagens e narrador, e se instala mais verdadeira que a realidade. (PACHECO, 2006, p. 42-3)

Concluindo esse levantamento, segundo Irene Gilberto Simões, a permanente narrativa de Brejeirinha é capaz de enredar de tal forma suas irmãs mais velhas e o primo que, apesar da rejeição inicial, em breve todas elas, mais o primo de fora, estão

participando de sua construção ficcional, reforçando mais uma vez a inegável crença de Guimarães Rosa no poder da palavra:

A menina Brejeirinha (*A Partida do Audaz Navegante*) [sic] é portadora de uma linguagem especial, cuja “desarticulação” cria imagens expressivas e inesperadas do ponto de vista dos mais velhos [...] os irmãos [sic] que riem de suas palavras. Ela responde, em tom sentencioso, usando uma frase que corresponde ao avesso do ditado: “Antes falar bobagem do que calar besteiras.” Contudo, começam também a participar do jogo e a inventar a estória do “audaz navegante.” [sic] Na fala de Brejeirinha, a estória, apesar de vir pontuada pela expressão “e pronto” é sempre interminável e mesmo a colocação da palavra “fim” não corresponde ao final da estória, que, como uma corrente, pode ser acrescida de mais um elo. (SIMÕES, 1982, p. 77-8)

Em seguida, Simões passa a abordar aquilo que ela entende como a discussão fundamental da estória rosiana, a saber, a composição narrativa estória, seu poder e o que há de mágico, de encantatório em seu fabular:

O que se discute nesse texto, como em muitos outros de Guimarães Rosa, é a estória em si. Os mais velhos funcionam como críticos mordazes que procuram a verossimilhança e a coerência interna. O conto chega ao clímax quando os irmãos [sic] de Brejeirinha aceitam o jogo e começam também a “fabular”. Em determinado momento, o narrador pergunta: “E a estória? Haverá, ainda, tempo para recontar a verdadeira estória?”

O mundo mágico envolve a realidade e as pessoas. Para sair dele é necessário quebrar o “encanto” [...]. (SIMÕES, 1982, p. 77-8)

Tendo percorrido a rápida fortuna crítica dessa estória rosiana e caminhando para nossa própria reflexão, nos indagamos: Como podemos, agora, pensar em Brejeirinha e em sua estória?

4.2.3 Interpretação: Deduzidos de babinhas

“Agora eu era o herói e o meu cavalo só falava inglês...”
(Sivuca & Chico Buarque – *João e Maria*, 1977)

Na deliciosa estória protagonizada pela menina Brejeirinha, reencontramos a imagem da criança que é testemunha ocular dos acontecimentos a sua volta e que, em vez de guardar para si sua impressão acerca do mundo, a reelabora em narrativas travessas: ela “formava muitas artes”, com sua linguagem construída por meio de “guspe de menina”, numa combinação entre expressões adultas eruditas letradas e as pueris expressões infantis. Nesse sentido, é interessante notar que, muitas vezes, alguns

personagens da estória – como as irmãs, a Mamãe e até mesmo o próprio narrador –, ainda que seja para fazer troça das enunciações de Brejeirinha, tentam imitar seu modo de falar.

Se compararmos Brejeirinha a Nhinhinha, vemos que todo o cenário de Brejeirinha parece ser muito mais denso que o da *Menina de lá*. É preciso começar esclarecendo que elas estão em diferentes fases da infância: se de Nhinhinha sabemos que ela tem menos de quatro anos, ou seja, está em plena primeira infância, aprendendo ainda a falar, sobre Brejeirinha ignoramos ao certo a idade, mas temos o conhecimento de que ela não só já fala, como também conta estórias, sendo que o texto sugere que a menina está entrando no universo da palavra escrita, já que ela ainda não consegue ler “nem o catecismo”, mas pôde ler, com muita atenção, as diminutas “35 palavras no rótulo da caixa de fósforos” (BRE, p. 101).

Em *Partida do audaz navegante*, estabelece-se também um conflito cultural entre crianças e adultos, e o mais interessante é que isso acontece em meio às vivências da própria Brejeirinha, que está no exato momento de passagem entre expressar-se totalmente pela cultura oral corporal e a cultura escrita, a qual as palavras seduzem por seu grau de dificuldade, mesmo que a criança ainda não atribua àquele vocabulário nenhum significado rígido. Toda a estrutura de linguagem dessa estória é construída a partir desse conflito estabelecido entre o erudito e o pueril, que Rosa definiu como sendo uma linguagem “deduzida de babinhas”, significando, literalmente, “babinha = cuspe de menina” (ROSA, 2003a, p. 317). Tal conflito é vivido por todos os humanos em suas primeiras experiências de linguagem e é também força motriz claramente identificável no processo escritural de Guimarães Rosa.

Voltando à comparação entre as duas personagens meninas, quando pensamos na estória de Nhinhinha, aquela que ainda não aprendeu a falar, lembramos que a criança que diz suas primeiras palavras já falava (FRANÇOIS, 2006) e que tal momento estabelece uma relação clara com o desenvolvimento da noção de tempo que ocorre com o amadurecimento infantil (PIAGET, 2002). Essa passagem para o verbal não é tão abrupta a ponto de apagar de imediato toda a articulação estabelecida pelos sentidos da linguagem corporal, o que fica bastante claro na estória de Brejeirinha, menina que queria se expressar com palavras difíceis, das quais desconhecia o significado, mas que não conseguia conter as expressões de seu corpo, já que “aos tantos, não parava, andorinhava”, fazendo muitas artes: “rolou no cacho de bananas, mostrou o umbigo” (BRE, p. 100), perdeu um sapatinho, levou um tombo e se sujou, bateu os pés em

cafeteiras, pulou por piruetas, reclamou por ter que se agasalhar, teve medo de trovão, sentiu “alegria ante todas, feliz como se, se, se: menina só ave” (BRE, p. 103), e, sobretudo, não conteve o “jacto de contar”, ainda que com termos “deduzidos de babinhas”, afinal era “poetista”.

Então, o instrumental aberto pelo letramento estava começando a instalar-se na vida da menina, abrindo-se também novas possibilidades temporais, permitindo que a infante narre e recrie seu mundo (GAGNEBIN, 1999, p. 81), em discursos peculiares, acessíveis só àqueles capazes de reconhecer uma espécie singularíssima de “sabedoria infantil” (HUINZINGA, 2001, p. 133), que constitui o que a estória *A partida do audaz navegante* nos conta, uma vez que, apesar dos maiores começarem menosprezando as graças da menina, ao final todos acabam presos aos fios de sua narrativa infantil. Brejeirinha, como toda criança, é um ser que, embora esteja na sociedade, tem dela uma percepção diferente, já que “sua história pode ser a mesma dos pais, mas elas vivenciam – e contam-na de outro jeito” (SALGADO, 1999, p. 08). Isso acontece porque a criança ainda não está totalmente comprometida com a lógica e a linguagem adulta, sendo livre para viver tudo como se fosse a primeira vez, pois para ela os significados do mundo são mesmo novos, não havendo a necessidade de ressignificações.

De modo semelhante também parece funcionar a escritura de Guimarães Rosa, um artista que pode se assemelhar ao que Freud (1976, p. 149-158) chamou de “escritor criativo”, isto é, aquele cujo pensamento está diretamente relacionado ao tipo de fantasia produzida pela criança ao brincar, aspecto que, no ato da escritura, seria substituído pela própria criação. Em estórias como *A Partida do audaz navegante*, temos um exemplo claro de que na ficção rosiana “não é raro depararmo-nos com uma inversão de papéis em que o adulto passa a ser guiado pela sabedoria da criança, cujos gestos e palavras tornam-se fundadores de novas realidades” (SILVA, 2000, p. 42). Assim sendo, postulamos que Guimarães Rosa escreve movido por aquilo que nos aparece claramente identificável em Brejeirinha: “a absoluta confiança na liberdade de inventar” (CANDIDO, 1983, p. 121).

Como vimos, na obra rosiana em geral, tantas vezes, as personagens também se põem a narrar estórias, roubando por momentos o fio da narrativa das mãos do narrador. No caso específico das estórias, lembramos que em *Tutaméia*, há um momento no qual a própria ideia da materialização do mundo pela palavra falada é expressada diretamente na estória *Os Três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi* (ROSA, 1967, p. 111-4), na qual um dos três vaqueiros decide inventar um boi a partir de

palavras faladas, sendo que o lugar de origem dessa narrativa, segundo a explicação do narrador é a infância: “citava caso de sua infância, do mundo das inventações” (ROSA, 1967, p. 111). Aqui tocamos novamente na força motriz da estória de Brejeirinha, das crianças em geral e também da escritura de Guimarães Rosa que, como é sabido, exarava uma aproximação com o Divino na relação com a palavra, tal como ele mesmo explicou:

O Homem ao dizer: eu quero, eu posso, eu devo, ao se impor isso a si mesmo, domina a realidade da criação. [...] Disseram-me que isto era blasfemo, mas eu sustento o contrário. Sim! A língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o, de servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do Homem. (LORENZ, 1983, p. 83)

Ou seja, a linguagem daria ao Homem a possibilidade de narrar a história de um jeito diferente, o que pode ser “um dos procedimentos roubados da sabedoria infantil, pois a criança, em sua superioridade em relação às ideias adultas, faz aquilo que só é permitido a ela e aos artistas: acreditar na possibilidade de uma nova criação do mundo através do recurso da palavra” (RODRIGUES, 2009, p. 71).

No caso de Brejeirinha e de sua linguagem, além dos “deduzidos de babinhas”, é bom salientar outras características visíveis a partir de sua estória, tal como o fato de que a menina, apesar de já conseguir ler algumas palavras, ainda é capaz de fechar os olhos e manter os ouvidos abertos para os sons do mundo natural a seu redor, como quando “só ouvirá o rumorejo da chuvinha, que estarão fritando. A manhã é uma esponja” (BRE, p. 102), exemplos indicadores de que, como já adiantamos, nessa estória, é permanente o destaque da passagem de uma vivência cultural para outra.

Outro exemplo aparece na própria linguagem empregada nessa estória, visto que nela o autor Guimarães Rosa permite que o narrador da estória escrita – e não somente a narradora oral Brejeirinha – faça uso de muitas onomatopeias, como as já comentadas “til-til” ou “bilo-bilo”. Segundo Alfredo Bosi, a onomatopeia é uma forma de expressão linguística na qual a coisa é igual ao som da coisa, criado devido ao fato de ela ainda não dar conta de um discurso verbal mais elaborado e abstrato. Até por ser uma representação da realidade ainda bastante rudimentar e procurar resolver a comunicação de forma mais imediata, tal recurso é bastante utilizado por crianças que ainda não possuem amplo conhecimento vocabular (BOSI, 2000, p. 49-53). Cabe destacar o fato de que não é apenas a menina ainda ‘analfabetinha aldaz’ que usa onomatopeias, mas também o narrador da estória escrita que tantas vezes lança mão desse recurso de

linguagem tão ligado ao tronco primitivo, indicando que o conflito entre o oral e o letrado é um dos que mais se destacam na estória.

Na estória de Brejeirinha, embora ela não fosse mais “menina de agarra-a-saia”, observamos todo um universo muito ligado à perspectiva diminuta da criança pequena¹⁴⁰, com muitos diminutivos – tal como o próprio nome da personagem, “Brejeirinha”, ou como as “margarinhas”, a “ladeirinha”, a “gentezinha” etc.. Como que sintetizando essa ânsia pelo diminuto, a primeira distração da menina descrita na estória é com uma caixa de fósforos, espaço extremamente reduzido que, na perspectiva da criança, pode sintetizar todo o universo infantil. Nesse sentido, em 2011, foi publicado um livro infantil intitulado *Um universo numa caixa de fósforos*, do autor paulistano Alexandre Rampazo, com ilustrações de Cátia Chien, no qual é contada a história do menino Maximiliano, o Max, que guardava em uma caixa de fósforos todas as coisas de que ele mais gostava e que queria guardar só para si: a casa mais linda da rua, a montanha mais alta, o carro mais rápido, a menina mais bonita do colégio, o parque de diversões com a montanha russa e o castelo do rei Artur... tudo isso guardado na palma de sua mão¹⁴¹.

Figura 4.5 – Detalhe da ilustração de Cátia Chien, representando uma caixa de fósforos contendo todo o universo do desejo infantil.

Fonte – (RAMPAZO, 2011, Capa).

Como Brejeirinha vivia “no campo”, em uma fazenda longe do mar, ela foi levada por sua imaginação infantil a inventar uma estória sobre um “Aldaz” Navegante que terá de seguir viagem pelo mar, lugar para onde se vai tradicionalmente em busca

¹⁴⁰ Rosa explicou: “‘menina de agarra a saia’ refere-se a uma perspectiva de visão adotada pelas personagens” (ROSA, 2003a, p. 315).

¹⁴¹ Sobre a criança e sua relação com pequenos brinquedos, um texto escrito nas paredes da *Mostra Mais de Mil Brinquedos para a Criança Brasileira*, realizada no SESC Pompéia (2013), assim postulava: “O Mínimo e as mãos: Brinquedos em miniaturas são espécie de cofres. Guardam segredos de imensidão, são como abrigos seguros no brincar. Panelinhas, objetos de bonecas, boizinhos e cavalos de fazendinha são brinquedos que conduzem a criança a reconhecer o mundo pela intimidade. Exigem envolvimento, proximidade e maior atenção. São como um convite para a introversão. Como uma chave pequenina que abre uma porta imensa”.

de aventuras e trocas (GALVÃO, 2008). Não sabemos se a menina, efetivamente, conhece ou não o mar, nem se ele era apenas mais uma ideia “deduzida de babinha”, no entanto, o que sabemos é que, por um momento, ela ficou “não gostando de mar: - ‘*O mar não tem desenho. O vento não deixa. O tamanho...*’” (BRE, p. 104). Além do mar, Brejeirinha também não gostava de estudar – isso a deixava com a “cabeça muito quente” –, mas ela queria logo “saber geografia”. Tal afirmação, certamente, nos lembra da declaração de Guimarães Rosa de que, em sua infância, gostava mesmo era de “estudar sozinho e de brincar de geografia” (LIMA, 1997, p. 39). Ora, talvez também para Brejeirinha, geografia não era coisa para se estudar, visto que também se poderia aprender brincando com ela, reinventando-a.

Segundo o geógrafo Jader Janer Moreira Lopes, especialista nas relações entre geografia e infância: “as formas de olhar o espaço interferem na nossa compreensão deste [...] se a criança é um sujeito histórico, como vem sendo alardeado nos discursos mais contemporâneos, podemos afirmar que ela também é um sujeito geográfico”. Lopes propõe, ainda, uma reflexão sobre a

História do um menino que vivia do infinito do espaço, até que ganhou uma régua para medi-lo, riscar limites, fronteiras e barreiras e o fez, mas para quem vive no espaço como infinitude, como possibilidade, os riscos, que a princípio podem parecer barreiras, servem para ampliar, para criar, reinventar... (LOPES, 2009, p. 131)

No que se refere à questão da história, há algum tempo que cientistas de diversas áreas têm se dedicado a refletir acerca das narrativas, sendo cada vez mais aventada a possibilidade de o ser humano ser, biologicamente, um ser narrativo, visto que, conforme já salientamos nesta tese, embora sejamos semelhantes, cada um de nós possui uma história singular que deve ser contada de alguma forma (cf. RODRIGUES, 2009, p. 119). Para as crianças, grupo representado pela personagem Brejeirinha, a primeira construção de narrativa começa a partir da leitura peculiar que ela, que é uma “analfabetinha ‘aldaz’”, faz do

pequeno mundo em que se move, onde os ‘textos’, ‘as palavras’, as ‘letras’ se encarnavam no **canto dos pássaros** – o do sanhaçu, o do olha-pro-caminho-quem-vem, o do bem-te-vi, o do sabiá; na dança das copas das árvores sopradas por fortes ventanias que anunciavam tempestades, **trovões**, relâmpagos; **as águas da chuva brincando de geografia: inventando lagos, ilhas, rios, riachos**. Os ‘textos’, as ‘palavras’, as ‘letras’ se encarnavam também no assobio do vento, nas nuvens do céu, nas suas cores, nos seus movimentos. (FREIRE, 1988, p. 13, grifo nosso)

Realmente, embora Brejeirinha estivesse no limiar da escrita, tal como está estruturada toda a Cultura Brasileira, segundo Alfredo Bosi (2003, p. 46), é necessário lembrar que a estória nos conta que é possível que ela tivesse, efetivamente, lido as 35 palavras escritas na caixa de fósforos como ela afirmou ter feito. Assim, se pensarmos em leituras da “palavramundo”¹⁴², sabemos com certeza que ela leu de infindáveis formas, durante todo o texto, visto que a realidade era, para ela, um laboratório de criação de novas narrativas inventadas, sendo que quem narra pode igualmente fazer História. Pensando nas narrativas criadas por Brejeirinha sobre o ‘Aldaz’ navegante, é fundamental destacar que primeiramente a menina, em sua leitura do mundo, percebe que naquele lugar no qual se viam “altas rodela de esterco cogumeleiro” certamente “andavam bois”, daí chamar o esterco de “Bovino”. Note-se que, nessa brincadeira, a menina já começou a unir pistas e pegadas sobre possíveis acontecimentos no tempo, como se ela fosse uma “historiadorazinha “aldaz” (GINZBURG, 1989). No entanto, depois, em um novo rompante estético, ela se põe a enfeitar o “Bovino”: “‘É o ‘Aldaz’ Navegante...’ - e Brejeirinha criava-o de mais coisas - folhas de bambu, raminhos, gravetos. Já aquela matéria, o ‘bovino’, se transformava” (BRE, p. 104) em outro “colorido, estrambótico, folhas, flores” (BRE, p. 104), que ganhou o “mar”. Acerca desse aspecto relacionado ao brincar, Walter Benjamin afirma que

É ocioso ficar meditando febrilmente na produção de objetos – material ilustrado, brinquedos ou livros – que seriam apropriados às crianças. Desde o Iluminismo é esta uma das mais rançosas especulações do pedagogo. Em sua unilateralidade, ele não vê que a Terra está repleta dos mais puros e infalsificáveis objetos da atenção infantil. E objetos dos mais específicos. É que crianças são especialmente inclinadas a buscarem todo local de trabalho onde a atuação sobre as coisas se processa de maneira visível. **Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam da construção, do trabalho no jardim ou na marcenaria, da atividade do alfaiate ou onde quer que seja. Nesses produtos residuais elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas.** Neles estão menos empenhadas em reproduzir as obras dos adultos do que **estabelecer uma relação nova e incoerente entre esses restos e materiais residuais. Com isso as crianças formam o seu próprio mundo de coisas, um pequeno mundo inserido no grande.** (BENJAMIN, 2002, p. 57-8, grifo nosso)

¹⁴² Segundo Paulo Freire, “ao ir escrevendo este texto [sobre a importância do ato de ler], ia ‘tomando distância’ dos momentos em que o ato de ler se veio dando na minha experiência existencial. Primeiro, a ‘leitura’ do mundo, do pequeno mundo em que me movia; depois, a leitura da palavra que nem sempre, ao longo de minha escolarização, foi a leitura da ‘palavra mundo’”. (FREIRE, 1988, p. 12-3, grifo nosso).

Pensando na estória rosiana, logo no início, o narrador nos diz que estamos no campo e, no decorrer do texto, vamos sabendo de mais elementos da trama – ali passavam bois, havia famílias de colonos –, desenhando-se um cenário no qual o trabalho era a lida com o gado, ao que, conseqüentemente, os detritos para a criança reinventar não poderiam ser outros que não o esterco de boi. Talvez seja através desses brinquedos que a brincadeira possa, tal como disse Benjamin citando Boehn, lograr “fazer história dos detritos da História. E isso é e sempre será algo louvável” (Boehn, 1929 apud BENJAMIN, 2002, p. 138)¹⁴³. Nesse sentido, segundo escreveu Sonia Kramer: “Walter Benjamin já nos alertava para o fato de que o homem faz história, de que existe a possibilidade de fazer história, porque temos a infância” (KRAMER, 2006, p. 08), reiterando-se o estado de contínuo formular de novos sentidos para o mundo, próprio da infância.

Ainda sobre Brejeirinha, não lhe bastou transformar aquela “matéria” no herói da sua aventura – aquele que vai conhecer os lugares onde ninguém que permanece em terra conhecerá nunca –, pois, logo após a partida, estando já longe, a personagem sabe que ele, em seu navio, se transformará em “vagalumes”, ganhando outros destinos jamais sonhados. Talvez por saber que aquela partida fosse definitiva, Ciganinha sugere que todos insiram no ‘Aldaz’ Navegante alguns recados, para que ele os leve ao “mar”: “Zito põe uma moeda. Ciganinha, um grampo. Pele, um chicle. Brejeirinha - **um cuspinho; é o ‘seu estilo’**” (BRE, p. 107, grifo nosso). Ora, tal estilo cuspidor de Brejeirinha – consistindo em uma forma de denominar sua linguagem – não pode constituir as próprias narrativas das estórias inventadas sobre o “Aldaz navegante”?

4.3 Fita Verde

Quando Guimarães Rosa pensou em parafrasear em uma de suas estórias, por meio da forma escrita, uma história tradicional do repertório oral, não deve ter sido à toa que ele tenha escolhido *Chapeuzinho Vermelho*, relevando talvez o fato de essa ser uma estória protagonizada por uma menina, tipo de personagem que Guimarães Rosa se empenhou em construir em sua literatura da década de 1960.

¹⁴³ Walter Benjamin cita BOEHN, Max Von. Puppen und Puppenspiele [Bonecas e teatro de marionetes], Munique, 1929, 2 vol.

Contando as aventuras da menina que vivia numa aldeia “nem maior nem menor” (FIT¹⁴⁴, p. 72) que as outras, com uma população composta por “velhos e velhas que velhavam”¹⁴⁵ (FIT, p. 72) – em uma expressão bastante infantil: velhos = velham –, “homens e mulheres que esperavam” – esperavam a velhice chegar? –, e meninos e meninas que nasciam e cresciam. Em tal ambiente, as crianças eram as únicas que, como que encantadas, viviam ativamente, sendo que todos tinham certo juízo, “menos uma meninazinha, a que por enquanto” (FIT, p. 72) ainda não possuía siso. “Aquele, um dia, saiu de lá, com uma fita verde inventada no cabelo” (FIT, p. 72), mas ela não saiu aleatoriamente, foi para obedecer a uma ordem: “sua mãe mandara-a, com cesto e pote, à avó, que a amava, a uma outra e quase igualzinha aldeia. Fita verde¹⁴⁶ partiu, sobre logo, ela a linda, tudo era uma vez. O pote continha doce em calda e o cesto estava vazio, que era para buscar framboesas¹⁴⁷” (FIT, p. 72).

Ao atravessar o bosque, Fita Verde só viu “os lenhadores, que por lá lenhavam” (FIT, p. 72) – construindo-se novamente uma expressão de acordo com o raciocínio imediato como o infantil: se velhos velhavam, lenhadores lenhavam –, sem ver “mas o lobo nenhum, desconhecido nem peludo” (FIT, p. 72). Nesse ponto da trama, temos uma resposta a um alerta para que ela tomasse cuidado com o lobo, aviso que não foi dado diretamente pela mãe, mas que consistia em uma preocupação (ou desejo?) dela mesma de encontrar o lobo, fato que logo a seguir se explicou “pois os lenhadores tinham exterminado o lobo” (FIT, p. 72). Sem conflitos aparentes, ela mesma se justificava : “– ‘Vou à vovó, com cesto e pote, e a fita verde no cabelo, o tanto que a

¹⁴⁴ Para ressaltar que nosso interesse está focado na personagem menina Fita Verde, enquanto estivermos analisando ou interpretando *Fita verde no cabelo a nova velha estória*, convencionamos fazer a referência à estória por meio da sigla FIT, seguida da página do trecho, a fim de indicar que estamos citando a referida obra rosiana (ROSA, 2006b).

¹⁴⁵ Velhar: “viver a velhice. Termo derivado de velho, mas sem a noção incoativa/progressiva de envelhecer” (MARTINS, 2001, p. 519).

¹⁴⁶ Essa é a primeira vez que, no texto, vemos o nome Fita Verde sendo usado para denominar a menina que ainda não tinha juízo suficientemente formado. Manter a nomeação da personagem por uma expressão metonímica, tal como se utilizou nas matrizes de Perrault e dos irmãos Grimm com a sua Chapeuzinho Vermelho, mas modifica-la simbolicamente passando de um chapéu vermelho a uma fita verde, é algo a ser destacado, visto que, ainda que estabeleça um diálogo com a literatura universal, com isso Rosa destaca seu desejo de introduzir o imaginário brasileiro na estória e destacar a perda da infância, em detrimento de um destaque da afloração da sexualidade na puberdade, que é como o chapeuzinho vermelho tem sido tradicionalmente interpretado.

¹⁴⁷ Framboesa: é fruta comestível muito apreciada, constituída de pequenas drupas vermelhas; 2: vermelho de tonalidade framboesa. (BORBA, 2002, p. 737). A framboeseira é frequentemente confundida com a amora silvestre (*Morus sp*), sendo que uma diferença entre elas é que a framboesa é um fruto oco e o seu cultivo é mais delicado, pois é necessário que a framboeseira seja submetida a pelo menos 700 horas por ano a temperatura inferior a 7°C.

mamãe me mandou” (FIT, p. 72)¹⁴⁸. A menina dizia isso a si própria visto saber que a aldeia e a casa da avó a estavam esperando alhures, “depois daquele moinho, que a gente pensa que vê, e das horas, que a gente não vê que não são” (FIT, p. 72).

Para chegar até o destino, “ela mesma resolveu escolher tomar este caminho de cá, louco e longo, e não o outro, encurtoso” (FIT, p. 72), sendo que a opção pelo caminho “louco e longo” e não pelo “encurtoso” possivelmente indica um desejo de vivenciar tal travessia, ao que a menina então “saiu, atrás de suas asas ligeiras, sua sombra também vindo-lhe correndo, em pós” (FIT, p. 72). Nesse caminho, “Divertia-se com ver as avelãs do chão não voarem, com inalcançar essas borboletas nunca em buquê nem em botão, e com ignorar se cada uma em seu lugar as plebeíinhas flores, princesinhas e incomuns, quando a gente tanto por elas passa. Vinha sobejadamente” (FIT, p. 72).

Mas, enfim, chegou à casa da avó e “quando ela, toque, toque, bateu” (FIT, p. 72), a vó perguntou quem era. A resposta dada lhe era conhecida, já que a menina veio ensaiando-a o caminho todo: “- ‘Sou eu...’ – e Fita-Verde descansou a voz. – ‘Sou sua linda netinha, com cesto e pote, com a fita verde no cabelo, que a mamãe me mandou’” (FIT, p. 72). Mas a avó, que estava com dificuldade de responder, fez um esforço e orientou-a: “‘Puxa o ferrolho de pau da porta, entra e abre. Deus te abençoe’” (FIT, p. 73). Fita Verde assim fez, entrou e olhou: “A avó estava na cama, rebuçada e só. Devia, para falar agagado e fraco e rouco, assim, de ter apanhado um ruim defluxo. Dizendo: – ‘Depõe o pote e o cesto na arca, e vem para perto de mim, enquanto é tempo.’” (FIT, p. 73).

Tanto pela imagem debilitada da avó, como pelo esforço que ela fazia para se expressar, apontavam para o fato de o tempo disponível parecer pouco, mas “Fita-Verde se espantava, além de entristecer-se de ver que perdera em caminho sua grande fita verde no cabelo atada” (FIT, p. 73). Vemos que nesse instante da narrativa, em meio a tanta tristeza, a menina teve um lapso de consciência – da perda da fita verde que ela tinha inventado e atado a seu cabelo –, levando-a a igualmente perceber que estava “suada, com enorme fome de almoço” (FIT, p. 73). Nota-se, então, que chegamos às

¹⁴⁸ O texto *Fita Verde no cabelo* foi publicado pelo menos por duas vezes, primeiramente no jornal em 1964, depois no livro póstumo *Ave, palavra* em 1970, além de também ter saído como livro infanto-juvenil em 1992. Nessas publicações, o destaque das falas aparece como grifo no texto publicado no jornal e em itálico na versão publicada em *Ave, Palavra*, sendo que somente no livro infanto-juvenil da Nova Fronteira o texto aparece de forma contínua. Aqui, mais uma vez, adotamos o itálico.

perguntas características de todas as versões da história: as perguntas que a menina faz à avó, no seguinte diálogo:

- “Vovozinha, que braços tão magros, os seus, e que mãos tão trementes!”
- “É porque não vou poder nunca mais te abraçar, minha neta...” – a avó murmurou.
- “Vovozinha, mas que lábios, aí, tão arroxeados!”
- “É porque não vou nunca mais poder te beijar, minha neta...” – a avó suspirou.
- “Vovozinha, e que olhos tão fundos e parados, nesse rosto encovado, pálido!”
- “É porque já não te estou vendo, nunca mais, minha netinha...” – a avó ainda gemeu. (FIT, p. 73)

Tal conversa assustou Fita-Verde, num átimo de consciência que para a menina foi “como se fosse ter juízo pela primeira vez” (FIT, 73), sendo então que ela gritou, em um rompante de desespero: “– ‘Vovozinha, eu tenho medo do Lobo!...’” (FIT, p. 73). Contudo, era tarde demais, porque “a avó não estava mais lá, sendo que demasiado ausente, a não ser pelo frio, triste e tão repentino corpo” (FIT, p. 73).

Foi assim que, por obra de Guimarães Rosa, “pôs-se a fábula em ata” (ROSA, 1967, p. 40).

4.3.1 Outras representações de Fita Verde

Dando continuidade a seu possível desejo de construir uma mais bem elaborada representação da infância em sua literatura, através de personagens infantis do sexo feminino, de meninas, no dia 08 de fevereiro de 1964, no *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, João Guimarães Rosa publica a sua releitura escrita do conto popular *Chapeuzinho Vermelho*, intitulada *Fita Verde no Cabelo – a Nova Velha Estória*, texto acima apresentado. Conforme já foi dito, tal texto nunca chegou a ser publicado novamente durante toda a vida de Guimarães Rosa, fato ocorrido somente em seu livro póstumo, *Ave Palavra* (1970). Em 1992, no contexto das homenagens pelos vinte e cinco anos da morte do autor, o texto de *Fita Verde no cabelo* ganhou uma edição individual em livro pela Editora Nova Fronteira:

Figura 4.6 – Capa de *Fita Verde no cabelo*

Fonte – (ROSA, 1992, capa).

Dessa vez, o público-alvo era o juvenil, aspecto claramente expresso pelas ilustrações de Roger Mello, que não só mostram Fita Verde como uma menina em plena puberdade, como também representam as figuras masculinas do Lobo e dos lenhadores que, no texto rosiano, acabaram recebendo menor destaque. Vejamos um exemplo de duas páginas do livro:

Figura 4.7 – Páginas ilustradas por Roger Mello pertencentes ao livro *Fita Verde no Cabelo*, de Guimarães Rosa, no qual podemos ver a caracterização de Fita Verde como uma jovem na puberdade e a dos caçadores, representados como lobos.

Nessa representação não é ressaltado o caráter mais infantil de Fita Verde, chamada no texto rosiano de “a meninazinha”, mas sim sua relação com o universo masculino, com os lenhadores que acabaram virando lobos e acercam a garota para ameaçá-la. Para além das ilustrações, o volume apresenta também outra leitura crítica do texto rosiano em sua contracapa, produzida pela professora e pesquisadora de literatura Glória Pondé:

Fita verde no cabelo apresenta uma nova leitura de *Chapeuzinho Vermelho*, história em que a personagem experimenta sentimentos como a alegria, o desejo, o medo e a solidão. Guimarães Rosa mostra a trajetória de fantasias de uma menina, até o confronto com a morte de sua avó, “quando mais se assustou, como fosse ter juízo pela primeira vez”.

O conto, rico por si mesmo, escrito com um ritmo e uma forma de apresentação de cenas e imagens que muito o aproximam da poesia, encanta o público de qualquer idade. (PONDÉ, 1992, contracapa)

Caracterizando novamente Fita Verde como uma menina e descrevendo a maneira de narrar do conto de forma a aproximá-lo de um poema, Pondé parece questionar a leitura apresentada pelas ilustrações do livro.

4.3.2 Fortuninha crítica de *Fita Verde no cabelo*: a nova velha estória

Como vimos, *Fita Verde no Cabelo – a Nova Velha Estória* foi publicada em periódico no dia 08 de fevereiro de 1964. Talvez por se tratar de um texto que não foi publicado em livro durante a vida do autor – constituindo algo, portanto, quase que equivalente a um manuscrito –, ele tenha recebido pouquíssimos comentários críticos. De qualquer forma, para o presente levantamento, foram lidos dois textos e um comentário, escritos por pesquisadoras da obra rosiana e publicados em revista de literatura ou em capítulo de livro reunindo artigos sobre Guimarães Rosa. Nesses artigos, as pesquisadoras apontam elementos importantes a serem observados por quem deseja repensar a questão da infância na produção literária rosiana durante os anos 1960.

Pela ordem de publicação dos comentários, começamos pelo artigo *A resistência possível – ou, quem espera está vivendo* (1987), de Suzi Sperber (1987). Sperber começa seu texto nos lembrando de que a estória original de Guimarães Rosa havia sido publicada por Guimarães Rosa no jornal de São Paulo apenas dois meses antes do golpe

militar de 1 de abril de 1964¹⁴⁹, três anos antes da publicação de *Tutaméia (Terceiras Estórias)* (1967). Para nossa leitura, cabe destacar, também, que essa estória foi publicada dois anos depois do lançamento das *Primeiras estórias* (1962), assumindo assim posição intermediária entre os dois livros publicados por Rosa na década de 1960.

No decorrer de sua análise literária, a autora debruça-se demoradamente sobre o texto de Guimarães Rosa, relacionando-o a toda a Literatura universal, ao destacar a relação com clássicos como *D. Quixote de La Mancha* (1915) de Miguel de Cervantes, obra mencionada na estória por meio da citação a moinhos imaginários, e, visando tecer aquela que consideramos como a melhor leitura do texto, a autora compara a estória a sua matriz popular e também às versões escritas posteriormente por Charles Perrault (1697) e pelos irmãos Grimm (1812), mostrando que o texto rosiano se refere, sim, a um elemento que hoje reconhecemos como parte do repertório infantil. Na leitura de Sperber,

A aldeia é o quadro de referência para Fita Verde. Aí estão os pares: velhos e velhas, homens e mulheres, meninos e meninas. O mundo (caminho entre aldeias) tem grupos de homens, os lenhadores. Individualizadas, tanto em *Fita Verde no cabelo* como em *Chapeuzinho vermelho*, foram três mulheres, a vó, mãe, filha, reunidas pelo amor. Só Fita Verde é ímpar.

A distância geográfica entre uma aldeia e outra é percorrida com dificuldade. Em *Fita Verde* os perigos inexistentes não interferem na escolha do caminho longo e louco. [...] a diferença entre Fita Verde e os outros moradores da aldeia consiste em 'não ter juízo'. (SPERBER, 1987, p. 75)

Nessa sagaz leitura, Sperber destaca a opção de Rosa em escrever uma paráfrase de uma história popular protagonizada pela menina Chapeuzinho Vermelho, já que a menina, como vemos, começa a estória ainda sem 'juízo', sem estar imersa no mundo da razão, ou seja, tratando-se ainda de uma criança. Mas não é qualquer criança, é uma do sexo feminino. Mais adiante no texto voltamos a ler acerca dessa opção:

[Comparando às versões de *Chapeuzinho Vermelho* escritas por Perrault e pelos irmãos Grimm] Guimarães Rosa opera algumas mudanças substantivas, como a mudança do nome próprio, a eliminação do lobo, e, pois, de uma função e necessidade de caçadores (figura masculinha, também, como as dos lenhadores, que perdem

¹⁴⁹ Ainda que não concordemos com as leituras que procuram construir uma relação direta entre as estórias de Guimarães Rosa e a História do Brasil, não podemos deixar de lembrar que alguns críticos leram *Fita verde no cabelo* como um protesto contra o golpe militar de 1964, ainda que tal fato só fosse acontecer meses depois da publicação do texto no jornal. Acerca desse aspecto, remetemos nosso leitor à fala da professora Marisa Gama-Khalil, disponível em vídeo on-line (cf. <http://vimeo.com/6414100>).

espaço na forma roseana). (Deste modo, **ele atribui função apenas às mulheres: mãe, filha, avó**). (SPERBER, 1987, p. 75, grifo nosso)

Para nossa leitura, que se volta para as personagens meninas nas histórias de Rosa, tal colocação tem importância capital, visto que, para Sperber, dentre as destacadas personagens femininas, a personagem “ímpar” da história é Fita Verde, aquela cujo juízo está ainda a se formar, destacando que essa história enaltece não apenas as figuras femininas – que constituem as agentes do enredo –, mas também as crianças – que trabalham lentamente na construção do próprio juízo através de múltiplas vivências.

Já no que respeita à leitura dessa história tecida por Adélia B. de Meseses (2010) mais de vinte anos depois, em cuja análise o texto de Sperber também é citado, envereda-se por caminho diferente, já que a autora propõe um trabalho de *Literatura comparada*, lendo *Fita Verde no cabelo* (1964) – que não é propriamente um texto destinado ao público infantil, embora narre acontecimentos simbólicos na vida de uma “meninazinha” – a partir de uma comparação com outros dois textos: *Chapeuzinho Vermelho* (1967), escrito por Charles Perrault, texto que faz parte do grupo dos chamados Contos de Fadas – narrativa maravilhosa que tradicionalmente auxilia a criança a organizar melhor suas vivências (MENESES, 2010, p. 211) –, e *Chapeuzinho amarelo* (1979), escrita por Chico Buarque. Meneses assim justifica sua opção: “Embora as três narrativas tratem da questão do desenvolvimento infantil, dos percalços e sofrimentos da criança para crescer, e também da questão do enfrentamento do MEDO (medo infantil, mas também medo da criança que habita cada um de nós)” (MENESES, 2010, p. 212).

Ainda acerca de *Fita Verde no cabelo*, a autora chama a atenção para seu subtítulo: *Nova velha história*, destacado como consistindo em uma atitude de ousadia da parte de Guimarães Rosa, pois ao reescrever a conhecida história da *Chapeuzinho Vermelho*, ainda que

Mantendo quase o mesmo enredo e aparentemente as mesmas personagens, ele a recriará. Essa ruptura de um paradigma consagrado terá o efeito de atrair o olhar para o que surgia desatentamente no nosso campo de visão, de desautomatizar a percepção, e, assim, forçar a atenção, ou melhor, nos forçar a prestar atenção. (MENESES, 2010, p. 219)

Esse desejo de, por meio da linguagem que emprega em sua literatura, causar alguma espécie de estranhamento revelador, ao mostrar algo que nos parece tão

conhecido em princípio, e fazer com que os leitores ativem novas veredas de percepção, passando a ver o mundo como se fosse a primeira vez, tal como faz cotidianamente uma criança, é, inquestionavelmente, uma das principais e mais relevantes empreitadas que foram assumidas por Guimarães Rosa.

Embora os dois textos acima expostos apresentem leituras mais complexas da estória de Fita verde, encontramos ainda um rápido comentário acerca do texto de Guimarães Rosa no instigante livro *Guimarães Rosa: do feminino e suas histórias*, escrito por Cleusa Rios P. Passos. Nele, a crítica literária estabelece uma sagaz leitura das figuras femininas do universo rosiano, ainda que, dentre as quatro personagens que destacamos aqui, apenas Fita Verde seja citada no livro todo. Para Cleusa, um dos destaques do texto encontra-se no paradoxo do subtítulo – a nova, velha estória –, enfatizando que ele já sublinha a importância do conflito como força motriz das narrativas, seja ele entre homem/mulher, adulto/criança, escrito/falado, uma vez que

Reelaborando o conhecido, o narrador introduz o ‘novo’, a alteridade, seja como estranheza ou questionamento. Rosa enfoca o avesso da vida, o que literalmente ela ‘remenda’ para depois ‘rasgar’, apoiando-se em desarticulações de linguagem e trama composicional de ‘velha estória’. (PASSOS, 2000, p. 50)

Passemos, então, para nossa própria leitura desse texto rosiano.

4.3.3 Interpretação: Fome de Almoço

“Alface! Ó Alface!
Faça-se, ó faça-se.
Ó alface, afinal,
Faça-se o nosso al-
Moço, face a face,
Ó Alface!”

(Edward Lear, tradução Augusto de Campos – *The History of the Seven Families of the Lake Pipple-popple*, Cap. IX, 1865)¹⁵⁰

Em *Fita Verde no cabelo*, a narrativa se desenvolve em uma aldeia normal, “com velhos e velhas que velhavam, homens e mulheres que esperavam, e meninos e meninas que nasciam e cresciam” (FIT, p. 72), sendo que, tal como já salientamos e

¹⁵⁰ Edward Lear (1812-1888) foi um escritor e ilustrador inglês, considerado o criador do gênero “nonsense”. No texto original de Lear, a letra da canção, traduzida para o português por Augusto de Campos, é “Lettuce! O Lettuce!/ 'Let us, O let us,/ 'O Lettuce leaves,/ 'O let us leave this tree and eat/ 'Lettuce, O let us, Lettuce leaves!”. O livro original, em inglês, está disponível em <http://www.nonsenselit.org/Lear/ns/pp.html>. O interesse de Guimarães Rosa pelo universo nonsense e a ligação disso com o mundo infantil está claramente expresso nas anedotas (que tantas vezes abordam a lógica da criança), cujas reflexões se encontram no prefácio *Aletria e Hermenêutica* (ROSA, 1967).

como destaca a leitura de Adélia Bezerra de Menezes: “da população desta aldeia e suas ações fundamentais – pois o verbo indica a ação – **os únicos seres que agem de fato, são os meninos e meninas, que nasciam e cresciam – não foram (ainda) neutralizados pela ação do tempo**” (MENESES, 2010, p. 220, grifo nosso), talvez devido a esse descomprometimento com as questões da vida adulta – expresso pelo referido “algum juízo” – que no conto está alegorizado pela “fita verde inventada no cabelo”, sendo trazido pela criança que pode agir em seu mundo e, efetivamente, olhar tudo de forma realmente inovadora. Todavia, embora as crianças da aldeia reajam dessa forma, só a personagem Fita Verde carrega o enfeite fantasiado na cabeça – fita verde que, como o “passarinho verde pensamento” de Nhinhinha, concentra alguma ideia de infância –, ela que na aldeia era apenas mais uma “meninazinha”, “a que por enquanto” não tinha juízo algum e que, visando ultrapassar a floresta, escolhe trilhar o caminho mais “louco e longo”.

Como que destacando o ambiente da ficção, já que “tudo era uma vez”, “aquela, um dia, saiu de lá” da aldeiazinha, a mando de mamãe, “ela a linda”, com adorno inventado no cabelo. O caminho foi percorrido “sobejadamente”, ela “saiu, atrás de suas asas ligeiras, sua sombra também vindo-lhe correndo, em pós” (FIT, p. 72), e Fita Verde deparou-se com muitas coisas reais, nada imaginado: “Divertia-se com ver as avelãs do chão não voarem, com inalcançar essas borboletas nunca em buquê nem em botão, e com ignorar se cada uma em seu lugar as plebeíinhas flores, princesinhas e incomuns, quando a gente tanto por elas passa” (FIT, p. 72), como se estivesse deixando de lado a atividade infantil de fantasiar o mundo. Cabe destacar, entretanto, que no caminho ela “viu só os lenhadores, que por lá lenhavam; mas o lobo nenhum, desconhecido nem peludo. Pois os lenhadores tinham exterminado o lobo” (FIT, p. 72), o que fez com que a menina permanecesse segura em sua travessia o tempo todo. Mas, apesar de tantos elementos reais que ela viu em sua travessia, ela percebe que só chegará ao seu destino depois que ultrapassar o “moinho que a gente pensa que vê”, moinhos ilusórios, (SPERBER, 1987, p. 80) e as “horas que a gente não vê que não são” (FIT, p. 72), ou seja, depois de adentrar plenamente o ficcional, como uma maneira de destacar que aquele era um caminho de ficcionalização, sobretudo por meio da referência implícita a Dom Quixote de Cervantes.

Foi então no caminho da floresta que Fita Verde perdeu seu adorno – elemento que caracterizava a menina sem juízo da aldeia, fato que ela descobriu com tristeza só quando chegou ao seu destino, “suada e com fome de almoço”. Aqui, as marcas

deixadas por um processo de iniciação já aparecem claramente: ela transpirou e ficou faminta ao fim de um grande esforço, como se tivesse mesmo passado por um ritual iniciático, ainda que não tenha sido devido a perigo algum no caminho, sendo o esforço interno¹⁵¹. É importante também sublinhar que tal fome, com a qual ela chegou à casa da “avó que amava”, não era de qualquer alimento, mas “de almoço”, a primeira das duas refeições substanciais do dia, marcando o fim da manhã e o começo da tarde. Como se vê, na estória o almoço aparece ao fim do processo no qual a menina perdeu sua fita verde. Dessa forma, se tomarmos o almoço, que marca o ponto central do dia, como uma metáfora do desejo instintivo da criança de amadurecer, tal fome pode ser vista como uma fome de vida, de novas coisas que, pequenina naquela aldeia, a menina não pôde vivenciar. Falamos então de um ponto central, a saber, o ritual de crescimento que tem lugar ali. No que concerne à transitoriedade da infância, contemplada como elemento fundamental do projeto de Monteiro Lobato para o desenvolvimento de uma Literatura Infantil que viesse a formar melhores brasileiros, nos fala Patricia Tavares Raffaini:

A transitoriedade da infância: ela está destinada a não mais ser, a se tornar adulta. [...] é nesta característica efêmera da criança que Lobato aposta suas fichas. Seu projeto era tornar a literatura palatável às crianças para que elas, gostando de ler, se tornassem ao crescer um público leitor. A constituição de um público leitor era, desde o século XIX, um sonho almejado por literatos e intelectuais, sem o qual não se via a constituição de uma nação. Desta forma, durante os anos de formação do público leitor, Lobato pretendia despertar a crítica, a autonomia de pensamento, a irreverência e também o humor nesse indivíduo em formação. (RAFFAINI, 2008, p. 16)

Dessa forma, quando Fita Verde enfim termina de percorrer seu caminho “louco e longo” e chega a seu destino, encontrando a avó bastante debilitada, ainda lhe resta algum tempinho para que a menina possa ouvir que a avó já não consegue mais vê-la. Isso a assustou profundamente, causando na menina uma mudança profunda, como se ela – já sem a fita inventada no cabelo – “fosse ter juízo pela primeira vez”, levando-a a então expressar algum comprometimento: “Gritou: – *Vovozinha, eu tenho medo do Lobo!...*”, só que era tarde demais, pois a avó já “estava demasiado ausente” (FIT, p. 73) em seu frio corpo.

Com essa estória, corrobora-se a hipótese aqui levantada de que o espaço do periódico constituiu um dos lugares utilizados para experimentações literárias de

¹⁵¹ Também Adélia Bezerra de Meneses destaca essa fome como parte de um ritual iniciático em busca de experiência, mas sem fazer a alusão ao almoço, como encetamos aqui (MENESES, 2010, p. 220).

Guimarães Rosa, sendo em um deles que o autor primeiro publicou sua bela versão escrita de um conto popular de origem europeia do século XIV, narrativa sobre a história de uma menina que atravessa a floresta, enfrentando vários perigos, a fim de levar uma encomenda a sua avó, passando assim por um momento iniciático de crescimento. Foi somente no século XVII, quando foi incluída no livro *Histórias ou contos do tempo passado com moralidades: Contos da mamãe gansa*, do escritor francês Charles Perrault (PERRAULT, [1697] 2012) que a fábula ganha o repertório simbólico e alegórico que a caracterizam mundialmente até hoje: foi Perrault quem a imaginou usando o pequeno chapéu rubro, detalhe descritivo que passou a definir também o seu nome e a intitular essa que é uma das histórias mais conhecidas até hoje. Bem depois, já no século XIX, a estória será reescrita e publicada novamente pelos irmãos germânicos Jacob e Wilhelm *Grimm* – ainda que já carregando muito na simbologia imaginada por Perrault.

Em relação à história popular dos camponeses europeus e a sua passagem para o mundo letrado, muitas interpretações vieram sendo feitas. Uma das mais conhecidas e discutidas foi a proposta pelo psicólogo austríaco Bruno Bettelheim, em *A Psicanálise dos contos de fadas*, que apresenta uma interpretação dos contos populares a partir do repertório psicanalítico. Problematicando a legitimidade de tal proposta interpretativa, o historiador Robert Darton (1986) – que como dissemos é especialista na cultura francesa da época da Revolução ocorrida no século XVIII – escreveu seu questionador artigo *Histórias que os camponeses contam: o Significado de Mamãe Gansa*, no qual o estudioso tenta resgatar o fato de aqueles contos serem representações culturais de um grupo humano que viveu na França no século XVIII. Incomoda a Darton que

Bettelheim lê *Chapeuzinho Vermelho* e os outros contos como se não tivessem história alguma. Aborda-os, por assim dizer, horizontalmente, como pacientes num divã, numa contemporaneidade atemporal. Não questiona suas origens nem se preocupa com outros contextos, porque sabe como a alma funciona e sempre funcionou. Na verdade, no entanto, os contos populares são documentos históricos. Surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram diferentes transformações, em diferentes tradições culturais. Longe de expressarem as imutáveis operações do ser interno do homem, sugerem que as próprias mentalidades mudaram. Podemos avaliar a distância entre nosso universo mental e o dos nossos ancestrais se nos imaginarmos pondo para dormir um filho nosso contando-lhe a primitiva versão camponesa do *Chapeuzinho vermelho*. Talvez, então, a moral da história devesse ser: cuidado com os psicanalistas – e cuidado com o uso das fontes. Parece que voltamos ao historicismo. (DARTON, 1986, p. 26)

Por sua vez, em 2012, foi traduzido para o português e publicado no Brasil um artigo escrito pelo antropólogo britânico Jack Goody, no qual são postas em questão diversas proposições utilizadas por Robert Darton nesse artigo da década de 1980. Goody comenta que

Darton é crítico das perspectivas de interpretar contos populares, especialmente da interpretação de *Chapeuzinho Vermelho*, de Fromm, que ele considera como uma tentativa de decodificar as linguagens simbólicas do inconsciente coletivo na sociedade primitiva. Ele comenta que a versão de Fromm do texto foi “baseada em detalhes que não existiam nas versões conhecidas pelos camponeses nos séculos XVII e XVIII”. A psicanálise nos leva para um “universo mental que nunca existiu”, que não aparecia “no conto popular original”. Mas tenho dúvidas se é possível falar de um conto popular original. Essa ideia volta à origem de formas orais das quais certamente não podemos ter nenhum conhecimento, ao contrário do texto escrito, com seu estema construído deliberadamente. (GOODY, 2012, p. 75-6)

Em importante nota de rodapé arrolada no texto de Darton, o historiador finaliza seu raciocínio acerca da importância de se considerar a diferença entre as sociedades e culturas, mostrando com isso um alinhamento com as perspectivas historiográficas de seu tempo, quando se começa a repensar as ideias de historiografia e se determina que a “historiografia moderna distingue-se da tradicional pelo diálogo com as ciências sociais” (NOVAIS; SILVA (org), 2012, p. 14), sendo que, nesse caso específico, o diálogo mais estreito parece ser com a antropologia, que se mostra capaz de desvendar temporalidades diferentes atuando simultaneamente, aspecto que também é elogiado pelo antropólogo Goody. Darton teria ainda apontado quatro questionamentos fundamentais para um historiador cultural problematizar a partir da leitura psicanalítica de *Chapeuzinho Vermelho*:

A interpretação dos contos populares feita por Bettelheim pode ser reduzida a quatro falsas proposições: 1- de que os contos usualmente eram dirigidos às crianças; 2 - que precisam ter sempre final feliz; 3- que são atemporais; 4- que eles podem ser aplicados, em versões familiares aos norte-americanos modernos, a ‘qualquer sociedade’. Ao criticar a leitura psicanalítica dos contos populares, não pretendo sugerir que os contos não contém nenhum elemento subconsciente ou irracional. Pretendo, sim, questionar o emprego anacrônico e reducionista das ideias de Freud. (DARTON, 1986, p. 338)

Visando problematizar o primeiro desses pontos, Goody cita S. Thompson, em *The Folktale*, autor com quem o antropólogo já debatia:

Em nossa civilização são primordialmente as crianças pequenas que continuam a ter interesse pelo conto popular. Apesar dos esforços de certos educadores, esses contos continuam a ser narrados nos jardins de infância e mais tarde a serem lidos em versões mais fáceis. Na verdade, essa situação é tão bem reconhecida que editoras e bibliotecas normalmente classificam todos os contos populares como literatura juvenil. Como uma medida prática essa atitude é justificada, pois adultos em um mundo de livros abandonaram essas velhas histórias considerando-as coisas de criança. E, no entanto, vimos que em um determinado momento, em todas as partes, esses contos não eram considerados infantis. (THOMPSON, 1951 apud GOODY, 2012, p. 77)¹⁵²

Realmente, até hoje, a apropriação das narrativas poéticas experimentadas pelas crianças desde as cantigas de ninar é tão intensa que não dá para não dizer que essa não constitui uma paisagem cultural que a criança habita e que nos conduz pelos caminhos da narrativa. Ainda a partir do artigo de Jack Goody, o antropólogo começa o texto afirmando que ele “gostaria de ver incluída na história cultural a discussão da significância das mudanças nos meios de comunicação (em particular, a capacidade de ler e escrever)” (GOODY, 2012, p. 69). Ora, neste nosso trabalho, inserido na área de História Cultural, estamos propondo justamente uma reflexão acerca das mudanças ocorridas quando o ser humano iletrado (no caso, a criança) adquire a capacidade de ler e escrever, questionando como um letrado escritor (no caso, Guimarães Rosa) pôde retrabalhar esses conflitos em sua escritura, indo ao encontro das considerações propostas para se chegar ao que Goody gostaria de ver surgir no âmbito da historiografia cultural.

Para nós, é importante esclarecer que estudar a versão que Guimarães Rosa escreveu do conto popular *Chapeuzinho Vermelho* dá conta de iluminar múltiplas questões culturais envolvidas, afinal é claro que, para Rosa, ao se propor a tarefa de escrever uma versão de *Chapeuzinho Vermelho*, tanto ou mais importante que repensar as “realidades” populares na Europa Moderna, foi o diálogo estabelecido com os textos escritos por Perrault e Grimm, porque foram eles que introduziram as narrativas populares na literatura universal. Na introdução aos contos dos irmãos Grimm, Marcus Mazzari escreve:

Em seu primoroso ensaio *O narrador*, Walter Benjamin vislumbra no gênero consolidado pelos irmãos Grimm uma célula primordial das formas literárias ligadas à tradição oral e popular. Com o postulado de

¹⁵² Jack Goody cita THOMPSON, S. *The Folktale*, Nova York, 1951.

que todos os autênticos representantes da arte narrativa trazem dentro de si o narrador de contos maravilhosos, Benjamin levanta uma fecunda hipótese, que poderia ser pensada até mesmo à luz do universo ficcional das *Primeiras Estórias* e de outras narrativas de Guimarães Rosa que colocam os personagens em sintonia anímica com a ‘voz da naureza’. (MAZZARI, 2012, p. 16)

Em 27 de março de 1966 – mais de dois anos depois da publicação rosiana em São Paulo, mas ainda antes do texto sair em *Ave, Palavra* (1970) –, foi publicado no periódico *O Jornal*, de Manaus, um poema escrito pelo poeta e jornalista Jorge Tufic, dialogando diretamente com a estória rosiana:

REINVENÇÃO DO CHAPEUZINHO

O que alerta a menina
é a dor de não ser -
o que manda seu corpo
debaixo do pote,
onde amarra sua fita
de há muito vertida
no verde caminho.

**E vai. Pela aldeia
colada no agreste.
Seu tempo é nenhum,**
de vê-la, falena
a caminho do bosque
tangida se vão:
nuvens, passa redor
ditosa giestas.

Direis a menina
avocando seu mêdo
que, pleno, dialoga
com a fome de ser .

Direis em seu mêdo
que bons lenhadores
o lobo extinguiram,
que bosque onde havia
secou.

Direis como falam
simples as de maio
onde flores vulgares
medem nossa ausência.

E que acima de tudo
lhe resta o vazio
do mêdo, o lobo a fome
a casa
somados ao quando -
era verde o silêncio

em pós a menina:
e a lenda, que sendo,
breve, nos penetra. (TUFIC, 1966, s/p., grifo nosso. Arq. IEB/USP>
JGR>> Literatura > Fortuna > JGR-R09,123)

Como vemos, inicialmente, o poema de Tufic alinha-se bastante com a leitura aqui apresentada, o que fica evidente nos trechos grifados, além do fato de em ambos a figura principal da estória ser uma menina – grupo que tomamos aqui como uma importante forma de caracterização da infância na produção literária de Rosa na década de 1960 –, cabendo igualmente lembrar que os textos vieram a público pela primeira vez nas páginas de um jornal e que eles assim mantiveram diálogo, usando também as páginas dos periódicos, o que nos leva a pensar que os periódicos – talvez por seu caráter temporário – fosse realmente um espaço legítimo para diálogos literários naquele período.

Na estória escrita por Rosa, abordando a passagem da infância para a maturidade, nos parece ser de fundamental interesse que a fita inventada da meninazinha seja da cor verde, logrando assim simbolizar “os verdes anos da sua infância e de esperança”, implicando em que, ao perdê-la, a menina amadurece e “deixa de ser verde – como se fosse ter juízo pela primeira vez” (MENESES, 2010, p. 223). Além disso, a troca do acessório vermelho – simbolizando o despertar da sexualidade adulta –, pela ingênua fita verde pode indicar o abandono do destaque da questão da sexualidade madura, privilegiando a percepção do mundo infantil.

Uma leitura que começou a ser desenvolvida por Sperber, posteriormente prolongada por Meneses, sobre a qual ainda não comentamos, diz respeito aos possíveis significados dos objetos que a menina leva para a avó:

Todas as abordagens críticas¹⁵³ ressaltam aquilo que, por sinal, não dá para a gente não ver na sintaxe estranhada de Guimarães Rosa: “o tanto que a mamãe *me mandou*”, não é especificamente o pote de doce em calda e o cesto (vazio) que a mãe manda à avó, mas a mãe manda a neta: “*me mandou*”. Pote e cesto figurações de receptáculo, e metaforicamente, mas também metonicamente, eu diria, femininos: são ‘continentes.’ E o cesto estava simbolicamente vazio – apto para voltar... preenchido? (MENESES, 2010, p. 222)

Se no conto popular *Chapeuzinho Vermelho*, primeiramente escrito por Perrault, a mãe diz à menininha: “- Vá ver como a avó está passando, porque me disseram que

¹⁵³ Ao falar em “todas as abordagens críticas” sobre *Fita verde no cabelo*, Meneses cita apenas o trabalho de Sperber, sugerindo que seus dois textos compõem a única referência crítica dessa estória, ainda que tenhamos apresentado também o rápido comentário tecido por Cleusa Rios P. Passos.

ela está doente e leve uma torta e este potinho de manteiga” (PERRAULT, 2012, p. 37), na versão escrita pelos irmãos Grimm, a ordem da mãe fica sendo: “Pegue esta fatia de bolo e esta garrafa de vinho e leve até a casa da vovó que está fraca e doente” (GRIMM, 2012, p. 137). Em ambas as versões, notamos que os recipientes levados pela menina estão preenchidos por alimentos, preferencialmente doces (um bolo, uma torta) e mais outro elemento (potinho cheio de manteiga ou uma garrafa cheia de vinho). Quando Guimarães Rosa reescreve a aventura vivida pela menina, o que a mãe manda para a avó não são as tigelas ou garrafas cheias de algo para ser consumido, mas sim a própria neta e, *junto a ela, vão também* um cesto de compota e um pote desocupado. Ainda que nas três versões possamos observar o aparecimento de recipientes preenchidos com doces, ao contrário das duas primeiras versões, na escrita por Guimarães Rosa a menina também leva duas cunhas, sendo que uma delas está vazia. Um recipiente vazio, como vimos, é um receptáculo e, esotericamente, também representa o local no qual ocorre a fertilização, o nascimento de uma nova vida, constituindo assim um símbolo feminino. Também o vazio está contido na ideia da framboesa vermelha – fruto que a mamãe a mandou colher no caminho a fim de preencher o pote vazio. Todos esses elementos bastante caros ao ideário de Guimarães Rosa, segundo as hipóteses aventadas por Sperber e Meneses, operam ativamente no texto rosiano, ratificando evidentemente a exaltação das experiências simbólicas e naturais femininas.

Olhando para a posição central de *Fita Verde no cabelo: Nova velha estória* no quadro das estórias protagonizadas por meninas crianças, escritas por Guimarães Rosa na década de 1960, e lembrando as temáticas nele sublinhadas que aqui destacamos, parece bem possível que houvesse, sim, um maior interesse no universo feminino, até mesmo em se tratando de crianças, tal como é nossa hipótese.

4.4 Djaiaí

Djaiaí¹⁵⁴ é a protagonista da estória *Tresaventura*, do livro *Tutaméia*. Acerca do significado do título da estória, falaremos mais adiante, por ora cabe lembrar que, das quatro estórias selecionadas aqui, essa é a única que possui epígrafe: “... no não perdido, no além passado...” (DJA, p. 174), citação que estaria em MNEMÔNICUM, que pode

¹⁵⁴ Para ressaltar que nosso interesse está focado na personagem menina Djaiaí, enquanto estivermos analisando ou interpretando *Tresaventura*, convencionamos fazer a referência à estória por meio da sigla DJA, seguida da página do trecho, a fim de indicar que estamos citando a referida obra rosiana (ROSA, 1967).

ser uma referência real, por nós desconhecida, ou mesmo uma invenção de Guimarães Rosa, visto que nas estórias de *Tutaméia* ele quase sempre usa epígrafes. Essa parece nos querer levar a um longínquo passado, que ainda está em alguma parte de nós.

Assim como em *A Menina de lá*, essa estória começa com a descrição do cenário no qual o enredo vai se desenvolver: “Terra de arroz. Tendo ali vestígios de pre-idade¹⁵⁵?” (DJA, p. 174), mostrando-nos logo de início indícios de qual passado distante se está falando: seria onde ainda *restam* (não está perdido) vestígios pré-históricos¹⁵⁶? Desse contexto primitivo, como nos indica o texto rosiano, fazia parte dois elementos fundamentais: o cultivo de arroz¹⁵⁷ e uma menina pequena.

No que respeita à menina, personagem que aqui nos interessa, não conhecemos o nome por enquanto, somente os apelidos pelos quais a chamavam: “Dja ou Iaí” (DJA, p. 174). Acerca de sua caracterização, o narrador nos conta um pouquinho mais a seguir: “mão na boca, manhosos olhos de tinta clara, as pupilas bem pingadas [...]”, era “menininha de babar em travesseiro. Sua presença não dominava 1/1.000 do ambiente” (DJA, p. 174). Sobre si mesma, como que destacando estar em pleno estado de formação da subjetividade – na infância –, a menina “De ser, se inventava: - ‘*Maria*

¹⁵⁵ “Idade: “4- cada um dos períodos em que se costuma dividir a vida do homem; época, tempo; [...] 7- geol. Unidade geocronológica formal de categoria hierárquica mais inferior, abaixo de época, durante a qual as rochas do estágio correspondente foram formadas [...] – **i. da pedra** ARQ GEOL primeira divisão do sistema de três idades, subsequentemente dividido em Paleolítico, Mesolítico e Neolítico (caracterizada pelo uso de outros materiais além do metal, como pedra, madeira ou ossos, com propósitos técnicos) – **i. da pedra lascada** ARQ GEOL m.q. PALEOLÍTICO – **i. da pedra polida** ARQ GEOL m.q. NEOLÍTICO [...]”. HOUAISS, 2001, p. 2778.

¹⁵⁶ Em 2013, o fotógrafo Sebastião Salgado publicou o livro de fotografias *Gênesis*, no qual ele explica: “Nossa missão consistia em encontrar paisagens terrestres e marinhas, animais e comunidades antigas que tinham escapado do braço comprido – e frequentemente destrutivo – do ser humano moderno. Demos ao projeto o nome de Gênesis porque imaginamos uma viagem no tempo, às erupções e aos terremotos que moldaram a terra; à atmosfera e ao fogo que originaram a vida; às espécies mais antigas de animais que ainda resistem à domesticação; às tribos remotas cujo estilo de vida se mantém em grande parte inalterado; e às ancestrais formas de organização humana ainda existentes” (SALGADO, 2013, p. 06-7). Nas imagens de Salgado, podemos ver algo semelhante ao que Rosa teria chamado de “vestígios de pre-idade” em *Tresaventura*.

¹⁵⁷ “Alimento tradicional de vários países da Ásia, hoje se considera esta planta como proveniente da China” (BAO-RONG; DUNCAN; TOMOOKA, 2011). Estudos arqueológicos apontam sua existência na Ásia há milhões de anos a.c. (HARRIS, 1996, p. 565). Simbolicamente, “O arroz é de origem divina. Não apenas encontrado na abóbora divina. Não apenas é encontrado na abóbora primordial, da mesma forma que as espécies humanas, mas, como o maná no deserto, cresce e enche os celeiros espontaneamente. [...] A laboriosa cultura do arroz é consecutiva à ruptura das relações entre o céu e a terra” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 82). “Fundamento alimentar asiático, tem no Japão uma deusa, Inari, égide do arroz” (CASCUDO, 1984, p. 117). Segundo a *História da Alimentação no Brasil*, o arroz foi herança trazida pelos portugueses, que o cultivavam pelo menos desde o medieval século XIII (CASCUDO, 1968, p. 96), e já aparece nas crônicas dos primeiros viajantes como alimento utilizados pelos indígenas (CASCUDO, 1968, p. 94). Ainda que o feijão – alimento mais tradicional do país – costume ser acompanhado pela farinha nas mesas mais pobres, e o arroz só seja utilizado pelos mais abastados, ele continua sendo um dos mais conhecidos acompanhantes do feijão e esta dupla vem sendo responsável pela alimentação das populações migrantes brasileiras desde a colônia (CASCUDO, 1968, p. 100).

Euzinha...’ - voz¹⁵⁸ menor que uma trova¹⁵⁹, os cabelos cacho, cacho” (DJA, p. 174). Por ser assim tão pequenina, a menina também era ensimesmada, uma menina quieta, como Nhinhinha: “Ficava no intato mundo das ideiazinhas ainda. Esquivava o movimento em torno, gente e perturbação, o bramido do lar. – ‘*Eu não sei o quê.*’ Suspirinhos” (DJA, p. 174). Mas ela, bem como as outras três meninas, também tinha sua própria fé, sigilos e sabedoria infantil: “Sabia rezar entusiasmada e recordar o que valia. A abelha é que é filha do mel; os segredos a guardavam” (DJA, p. 174).

Dentre as meninas que protagonizam estórias, essa é a única que tinha opinião sobre si mesma: “Via-se e vivia de desusado modo, inquieta como um nariz de coelhinho, feliz feito narina que hábil dedo esgravata. – ‘*Dó de mim, meu sono?*’ - gostava, destriste, de recuar do acordado” (DJA, p. 174). Depois dessa caracterização tão em processo, a estória nos revela aquilo que talvez seja o mais importante sobre essa menininha: “antes e antes, queria o arrozal, o grande verde com luz, depois amarelo ondeante, o ar que lá. Um arrozal é sempre belo. Sonhava-o lembrado, de trazer admiração, de admirar amor” (DJA, p. 174). Como veremos, será esse desejo que fará com que a menina ative a força motriz da narrativa da estória, afinal ele não era satisfeito nunca: “Lá não a levavam: longe de casa, terra baixa e molhada, do mato onde árvores se assombram - ralhavam-lhe; e perigos, o brejo em brenha - vento e nada, no ir a ver...” (DJA, p. 174). No entanto, para os argumentos dos adultos, a criancinha “Não dava fé; não o coração” (DJA, p. 174), ela sabia e “segredava-se, da caixeta de uma sabedoria: o arrozal lindo, por cima do mundo, no miolo da luz - o relembramento¹⁶⁰”.

Escondida na caixinha de sabedoria de Maria Euzinha, “mentirinhas brancas” que pintavam os três dedinhos com que ela tapava os olhos (DJA, p. 174), regida por esse conhecimento instintivo, ela “precisava de ir; sem limites. Não cedia desse desejo, de quem me dera. Opunha o de-cor de si, fervor sem miudeio, contra tintim de tintim” (DJA, p. 174), enquanto que o irmão contava terríveis estórias sobre o “– ‘*O ror...*’ ” (DJA, p. 175), que era o arrozal, pois ele ali tinha de “agitar os pássaros, mixordiosos,

¹⁵⁸ Voz: Segundo o dicionário da língua portuguesa, o termo tem mais de dez acepções, sendo as mais significativas para o uso na leitura de *Tresaventura*, estória que fala sobre uma criança pequena, as seguintes: “1- Som ou conjunto de sons emitidos pelo aparelho fonador; 2- Faculdade de falar, fala; [...] 6- Manifestação vebal da palavra; 7- Direito de falar; 8- Sugestão íntima; [...] 10- Som resultante da vibração das cordas vocais” (FERREIRA, 2010).

¹⁵⁹ “Trova – 1- Lit na Idade Média, composição poética acompanhada de música; cantiga 2- Lit quadrinha 3- quadra musicada, cantiga, canção” (HOUAISS, 2001, p. 2778).

¹⁶⁰ Relembramento: Neologismo criado por Guimarães Rosa. Sugerimos que ele venha do verbo que significa o ato ou processo de lembrar(-se) de novo de algo ou de alguém. Como no texto o termo é precedido pelo artigo o, Rosa operou sua substantivação e então passou a poder nomear um ser ou um objeto, ou ainda uma ação, um evento, qualidade ou estado, ou, se quisermos, a duração da memória.

que tudo espevitam, a tremeter-se, faziam o demônio. Pior, o vira-bosta¹⁶¹. Nem se davam do espantalho..” (DJA, p. 175). “Dja fechava-se sob o instante: careta por laranja azeda. Negava ver” (DJA, p. 175). Ocorre que, para ela, a realidade do arrozal sonhado – rememorado? – era outra: “Todo negava o espantalho - de amordaçar os passarinhos, que eram só do céu, seus alicercinhos. Rezava aquilo. O passarinho que vem, que vem, para se pousar no ninho, parece que abrevia até o tamanho das asas... Devia fazer o ninho no bolso velho do espantalho!” (DJA, p. 175).

Mas não adiantava, o irmão continuava tentando assustá-la: “- ‘A água é feia, quente, choca, dá febre, com lodo de meio palmo...’ ” (DJA, p. 175), mas ela negava aceitar e dizia: “- ‘Não-me, não!’ - ela repetia, no descer dos cílios, ao narizinho de rebeldias. Renegava. Reza-e-rezava. A água fria, clara, dada da luz, viva igual à sede da gente... Até o sol nela se refrescava” (DJA, p. 175). O irmão então arrisca um argumento mais pesado e envolve animais assustadores na tentativa de desconstruir o sonho infantil da menina: “- ‘Tem o jararacuçu¹⁶², a urutu-boi¹⁶³...’ - que picavam. O sapo, mansinho de morte, a cobra chupava-o com os olhos, enfeitiço: e bote e nhaque...” (DJA, p. 175). Mas a menina continuava irredutível frente à desconstrução do discurso do irmão, ela: “psiquepiscava. Arrenegava. Apagava aquilo: avesso, antojo. Sapos, cobras, rãs, eram para ser de enfeite, de paz, sem amalucamentos, do modo são, figuradio. E ria que rezava” (DJA, p. 175). Ela conseguia assim reverter os alertas que lhe eram colocados porque seu desejo era sempre mais forte: “sempre a ver, rever em ideia o arrozal, inquietinha, dada à doença de crescer. - ‘Hei-de, hei-de, que vou!’ - agora mesmo e logo, enquanto o gato se lambia” (DJA, p. 175). Tomada essa decisão, foi preciso que algum acontecimento desse início à aventura, um novo dia, um novo tempo: “Saíra o dia, a lápis vermelho - pipocas de liberdade” (DJA, p. 175). E ela, pequenina, “soltou-se Iaí, Dja, de rompida, à manhã belfazeja, quando o gato se englobava” (DJA, p. 175).

A travessia da pequenina foi assim: “Sus, passou a grande abóbora amarela, os sisudos porcos, os cajú, nus, o pato do bico chato, o pato com a peninha no bico, a flor que parecia flor, outras flores que para cima pulavam, as plantas idiotas, o cão, seus

¹⁶¹ Vira-bosta: (*Molothrus bonariensis*) é uma ave parasita que na Paraíba é conhecido como “papa arroz escuro”, considerado uma praga agrícola, especialmente nas culturas de arroz, porque ele costuma se alimentar desses grãos.

¹⁶² Jararacuçu: (*Bothrops jararacussu*) é uma serpente venenosa, também conhecida como surucucu.

¹⁶³ Urutu boi: (*Bothrops alternus*) é uma serpente venenosa, da família *Viperidae*, a mesma da jararaca, cascavel e surucucu.

dislates¹⁶⁴”(DJA, p. 175). Se compararmos as primeiras narrativas da aventura empreendida por Maria Euzinha ao ritual de amadurecimento vivido por Fita Verde, elas começam se alinhando bastante, visto que ambas observam a realidade e tiram suas próprias conclusões sobre ela. Mas, como que destacando o fato de ela ser uma criança, a pequenina Iaí ainda não tinha definido o senso de direção: “Virou para um lado, para o outro, para o outro - lépida, indecisa, decisa. Tomou direitidão. Vinha um vento vividinho, ela era mimo adejo de ir com intento” (DJA, p. 175).

De repente, Iaí se lembra dos pássaros: “Na fina pressa, não os via, o passarinho cala-se por astúcia e arte. Trabalhavam catando o de comer, não tinham folga para festejo. Fingiam que não a abençoavam?” (DJA, p. 175). E a reconstrução onírica da realidade efetuada pela menina segue: “Eis que a água! A poça de água cor de doce-de-leite, o límpido se formava. A água era a mãe-d’água¹⁶⁵” (DJA, p. 176). Subitamente, “aqui o caminho revira – no chão florzinhas em frol – dali a estrada vê a montanha” (DJA, p. 176). Então, os instintos da menina manifestam-se de forma mais rápida do que até então: “Iaí pegou do ar um chamado: de ninguém, mais veloz que uma voz, ziguezagues de pensamentos. Olhou para trás, não-sei-por-quê, à indominada surpresa, de pôr prontos olhos” (DJA, p. 176). O aviso materializou-se na significativa cena vivenciada pela menina: “O mal assombro! Uma cobra, grande com um sapo na boca, estrebuchado... os dois, marrons, da cor da terra. O sapo quase já todo engolido, aos porpuxos: só se via dele a traseirinha com uma perna espichada para trás...” (DJA, p. 176). Era a realidade já adiantada pelo irmão, que Dja vinha negando e se esforçando para desconstruir, frente à qual ela teve de se posicionar:

tornou sobre si, de trabuz¹⁶⁶, por pau ou pedra, cuspiu na cobra. Atirou-lhe uma pedradada paleolítica, veloz como o amor. Aquilo desconcebeu-se. O círculo ab-rupto, o deslance: a cobra largara o sapo, e fugia-se assaz, às moitas folhucas, lefe-lefe-lhepte, como mais as cobras fazem. De outro lado, o sapo, na relvagem, a rojo se safando, só até com pouquinho pontinho de sangue, sobrevivo. O sapo tinha pedido socorro? Sapos rezam também – por força, hão-de! O sapo rezara. (DJA, p. 176)

¹⁶⁴ Dislate: Asneira (MARTINS, 2001, p. 171).

¹⁶⁵ Mãe-d’água: É o ser que corresponde àquilo que o mito europeu chamou de sereia: “No Brasil dos sécs XVI e XVII na cultura brasileira, não havia a mãe-d’água atual. [...] O mito das águas compreendia a uma expressão misteriosa, não defensiva ou protetora, mas sempre contrária e assassina: a cobra-d’água, cobra-grande, mboiaçu, a cobra-preta, boituva” (CASCUDO, 1984, p. 455).

¹⁶⁶ Trabuz: No caso específico de *Tresaventura*, significa “Em movimento súbito, brusco” (MARTINS, 2001, p. 495).

Esses acontecimentos não foram tranquilos para a menina e, tal como se ela tivesse saído de um ritual de amadurecimento, seu nome completo aparece pela primeira vez na estória: “Djaiaí¹⁶⁷, sustou-se e palpou-se – só a violência do coração bater” (DJA, p. 176). Mas foi socorrida, assim como aconteceu com Brejeirinha no fim de sua estória, já que aparece a “mãe, de lá gritando, brava ralhava” (DJA, p. 176) e ela então “Volveu. Travestia o garbo tímido, já de perninhas para casa” (DJA, p. 176).

Ao final, o “arrozal não chegara a ver,” (DJA, p. 176), continuava apenas sonhando-o: “lugar tão vistoso: neblinuvens. – ‘A bela coisa!’ – mais e mais, se disse, de devoção, maiormente instruída” (DJA, p. 176). Então volta à cena o irmão, zombando da tentativa da menina: “- ‘Você não é você, e eu queria falar com você...’ – Maria Euzinha” (DJA, p. 176). Mas já era tempo de voltar a lidar com o sono, pois os momentos de vigília tinham sido bastante ricos: “‘Ia dali a pouco adormecer – ‘Devagar, meu sono...’ – dona em mãozinha de chave dourada, entre os gradis de ouro da alegria” (DJA, p. 176).

4.4.1 Fortuninha crítica de *Tresaventura*

Acerca de *Tresaventura* foram encontrados artigos críticos maiores e mais elaborados do que aqueles dedicados às três primeiras estórias aqui apresentadas, fazendo com que essa *Fortuninha Crítica* se componha de forma um pouco diferente, mas ainda sendo uma curta seleção de textos críticos que tentaram indicar algumas perspectivas de leitura da estória. Dos quatro que foram elencados por nossa pesquisa,

¹⁶⁷ A sagaz leitura dos nomes dados a essa personagem construída por Giselle Madureira Bueno é a seguinte: “Djaiaí ou Dja ou Iaí; são três charadas da onomastoteca rosiana. O significado da forma encompridada, em que as duas sílabas são adjungidas, poderia ser auferido de dicionário: Jaíra, feminino do hebraico Iaír, de étimo controverso: ‘que Deus anima, desperta’; ‘o iluminado de Deus’; ‘habitante da floresta’ (AZEVEDO, 1993, p. 319). O ‘D’ (supostamente protético) dessa invenção rosiana traria sugestões divinais, truque já deslindado pelos críticos em outros nomes e casos, como o de Diadorim. Hipóteses em algum grau convergentes são desembulhadas diretamente do texto e, por conseguinte, mais convincentes: Dja remeteria a ‘dia’ com toda sua carga simbólica de atualidade e solaridade divina; já a parêntese Dja/Iaí, de maneira similar, se soldaria com o *modus vivendi* do agora, da prontidão e da travessia: o ‘já’ e o ‘aí’, tão próprios desse personagem. Com efeito, seu nome tende a confundir-se, sistematicamente, com esses dois advérbios, por força de uma fonética oculta que parece estar sempre a evocar tempo imediato e/ou transitivo. Às vezes paralelos, ambos se acoplam na última sentença em que surgem: ‘Dja fechava-se sob o instante: careta por laranja azeda.’ (= ‘Já fechava-se sob o instante: careta por laranja azeda.’) ‘Iaí psiquepiscava.’ (= ‘E aí psiquepiscava’) ‘Soltou-se Iaí, Dja, de rompida, à manhã belfazeja, quando o gato se englobava.’ (= ‘Soltou-se [e] aí, já, de rompida, à manhã belfazeja, quando o gato se englobava.’) ‘Iaí pegou do ar um chamado: de ninguém, mais veloz que uma voz, ziguezagues de pensamento.’ (= ‘E aí pegou do ar um chamado: de ninguém, mais veloz que uma voz, ziguezagues de pensamento.’) ‘Dja tornou sobre si, de trabuz, por pau ou pedra, cuspiu na cobra.’ (= ‘Já tornou sobre si, de trabuz, por pau ou pedra, cuspiu na cobra.’) ‘Djaiaí, sustou-se e palpou-se — só a violência do coração bater.’ (= ‘Já-e-aí, sustou-se e palpou-se — só a violência do coração bater.’) (os negritos na estória de Rosa são meus)” (BUENO, 2012, p. 29-31).

apenas um texto já apareceu em outras *Fortuninhas Críticas* (SIMÕES, 1982), sendo que os outros três textos se apresentam em formatos distintos entre si: um é um trecho de uma tese de doutoramento que, embora trate da estória, tem como objetivo discutir mais aprofundadamente outros temas (BUENO, 2012), o outro é um artigo publicado no livro dos anais de um congresso de literatura (SIMÕES, 2002) e o último é um artigo escrito para uma revista de cultura (PARO, 2008). Vejamos, um a um, uma síntese dos conteúdos desses textos.

Em sua tese de doutoramento defendida na USP em 2012, Giselle Madureira Bueno pretendia discutir a presença dos temas humor e alegria no livro *Tutaméia*. Visando tal objetivo, em determinado momento, a pesquisadora destaca a estória de Djaiá. Nessa interpretação,

Tresaventura é menos um conto sobre uma sapeca que, por estro e por ventura, resgata um sapo do que sobre um sapo que, por encanto e por acaso, resgata uma sapeca. [...] Graças aos gritos da mãe e à convergência serendipitosa de sapo e sapeca na virada do caminho, é cumprida não a proeza temerária que ela mesma se havia proposto ao pôr-se em viagem, mas outra, surgida de repente. Com o excitamento e trescontento de grande empreita realizada, a garotinha, até então obstinada, distrai-se da excursão perigosa em meio a cobras comedoras e resolve, inopinadamente, reconverter-se ao lar. E ela nem se dá por nada disso; nem de longe desconfia do furdunço de que se livrou. O [citando a estória de Rosa] “brejo em brenha”, sendo realmente isto o que é para os adultos, continua sempre a ser o paraíso que um dia foi imaginado pela pequenina. Quero dizer, para ela, ele é, de fato, isso. Eis talvez, na lente de Rosa, *exemplum* de uma certa objetividade que um ponto de vista profundamente subjetivo pode alcançar. (BUENO, 2012, p. 31)

Assumindo essa leitura original da estória, Bueno ainda justifica que a estrutura da estória também traz marcada algumas heranças relacionadas à História da cultura universal:

O namoro do texto com as narrativas do maravilhoso é flagrante [...] Mas não é, veja-se bem, que esse personagem meio lobatiano desconheça totalmente o mundo tal como os adultos e parentes o retratam: ele não vinga é botar fé nele, conformar-se com ele a partir de seu coraçãozinho [...]. O ato mágico transformador posto em prática ritualiza a visão: ela pisca os olhos ou tapa-os com os dedos (cujas unhas estão pintadas de mentirinhas brancas), toda vez que a vida se prova como uma laranja azeda — o que, ao cabo de contas, denuncia que a contrariedade do estragoso mundo foi ao menos intuída como tal. [...] Maria Euzinha psiquepisca: busca (re)centrar-se, fecha-se e interioriza-se; coloca-se a si mesma e ao mundo nas trevas para voltar a ver, “rever”, com outra luz: a da sua ideiazinha interior. (BUENO, 2012, p. 31-2)

Para além desses fatores, Bueno destaca também a importância da religiosidade e a diferenciação do olhar infantil na construção da personagem:

O olhar, já, em si, atuante, não se confunde com a recepção passiva do que está lá fora. A realidade é, para ela, antes coisa que se reza do que coisa que, simplesmente, se vê. É daí, enfim, que nasce toda a sua renitente negação... infantil? Sim, há algo disto, certa e explicitamente; mas não é este o aroma da estória. Descartado o enfoque de um realismo puro e ingênuo, fica difícil para o leitor demarcar um cenário verdadeiro: o dela ou o dos pais? A pilantrinha, pelo menos, parece ter um bom pressentimento da porção de fantasia que há em suas representações. (BUENO, 2012, p. 32)

Já de acordo com a leitura de Sandra Regina Paro, *Tresaventura* é uma narrativa que aponta para uma “interpretação do mundo infantil, artístico, mágico, o mundo ideal pensado, ao devaneio poético do leitor” (PARO, 2008, p. 799). Embora Paro identifique a sensibilidade de Guimarães Rosa ao retratar o universo infantil através de Djaiaí, por meio de “vários símbolos da vida e do amor suscitados nesse conto de Rosa: o arroz, a água, a reza, o sapo, a cobra; todos eles convergindo para um mesmo ponto, o da vida, da criação, da transcendência, do mundo superior, o infantil, o artístico” (PARO, 2008, p. 800), de todos esses símbolos apontados pela pesquisadora, talvez o mais interessante seja mesmo o arroz, visto ela mesma explicar que

A simbologia trazida pelo grão é antiga, é da pré-idade e traduz através dos “vestígios” deixados pelo narrador de que se trata de uma terra além, da recordação [...] ao arroz, um grão, uma ‘ninharia’ associada em sua história à existência humana. O arrozal, simbolizado pelo alimento da vida e da imortalidade, da felicidade e da fertilidade. Localizado o espaço, diga-se de passagem, absolutamente impreciso, a não ser pela referência ao cultivo, o que nos leva a inferir o ambiente rural, temos a apresentação da protagonista, “Só a tratavam de Dja ou Iaí, menininha de babar em travesseiro. Sua presença não dominava 1/1000 do ambiente”. Uma criança, pequena, um milésimo de presença, ou seja, “ninharia”, “quase nada”, praticamente imperceptível. (PARO, 2008, p. 801-2)

O relevante a se destacar nessa leitura é a importância dada ao arroz, afinal, a partir dele, em um grão tão pequenino, podemos encontrar simbolizada uma referência concentrada a eras e idades da História humana, ao que nos indagamos: também seria assim com as crianças pequenas?

De maneira semelhante, na leitura de Darcília Simões, temos a explanação da ideia de que, em *Tresaventura*, Rosa tenta representar o mundo infantil. Na estória de Djaiaí,

O mundo pensado do tempo infantil confunde-se com a ficção. É um mundo quase sempre fantástico, maravilhoso. E as descrições captáveis em *Tresaventura* conduzem a esse tipo de mundo. Os neologismos arrolados, além de funcionarem como ícones da fala infantil – na qual o sistema linguístico se presta ao uso e ao ‘abuso’ – também servem de índices para a formulação de um mundo hipotético, possivelmente existente na mente infantil. Nesse mundo, as coisas se apresentam mais vivas, mais ricas que as percebidas pelos olhos adultos, quase sempre embaçados pelo desencanto. O mundo infantil, mágico, belamente possível, viabiliza as transformações, a criação do mundo ideal pensado. (SIMÕES, 2002, p. 28)

Claro que esse tipo de encenação não deve ser fácil de ser pensada por um adulto, ainda que seja por um artista da palavra como Guimarães Rosa. Para executá-la, ele aposta em algumas referências inegavelmente infantis:

um primeiro modelo de mundo se anuncia: a infância, o das coisas pequeninas e singelas. Das *ideiazinhas* virgens e férteis. A maestria de Guimarães Rosa empresta ao personagem narrador de *Tresaventura* a capacidade de relatar a estória por meio de uma seleção lexical muito particular. O léxico vernáculo é acrescido de formas novas (neologia), e unidades preexistentes são enriquecidas em seu espaço significativo em função do uso extravagante de que vêm a participar durante a aventura do então narrado. O mundo de Dja ou Iaí (a menininha) é construído com diminutivos, com neologismos típicos das experiências linguísticas infantis, na fase de aquisição da língua. (SIMÕES, 2002, p. 27)

Prosseguindo nessa toada, Darcília Simões identifica na estória de Rosa não apenas um conflito entre a lógica da criança Djaiaí e a do mundo adulto e trabalhoso do irmão e da mãe, mas também a existência de uma terceira instância, tal como ela nos explica no excerto a seguir:

Dois mundos se confrontam no cenário de *Tresaventura*. No entanto, o título provoca uma reflexão: o que quererá dizer tres+aventura? Será um ícone neológico de uma aventura a três ou em três tempos? Ou será uma aventura tão especial que precisa de vocabulário novo para representá-la? Terá o elemento três – valor do numeral três ou do prefixo tres – (=trans) que significa locomoção para além de? Por um lado ou por outro, uma aventura é uma aventura! Logo, convém nela entrarmos e seguir-lhe o percurso. A epígrafe do conto já traz à tona uma ideia de que a narrativa vai cuidar de lembranças, de tempos já vividos, seja na vida real, seja na imaginada. São tempos memoráveis. (SIMÕES, 2002, p. 26)

Essa descrição nos parece bastante interessante, uma vez que, se concordarmos com ela, estamos assumindo que esse mundo “relembável”, tão acessível às ideiazinhas

e às palavras das crianças pequenas, conteria em sua síntese tempos e tempos da humanidade, sendo que a aventura vivida pela menina, que atira a “pedra paleolítica” na cobra para salvar o sapo encantado, constituiria uma referência à longa aventura humana nos tempos ou, em outras palavras, uma aventura no limiar da História. Ou, ainda, como diz o texto da estória, na “pré-idade”. Outra personagem/menina de Rosa que toca nesse tipo de limiar temporal é a Nenha – da estória *Nenhum, nenhuma* do livro *Primeiras Estórias* –, aquela de quem já nem se contava mais a idade, já que, embora viva entre todos, ela mesma já estava do outro lado tempo, no qual se acaba de nascer – remetendo-se às crianças – e também no qual o tempo perece – remetendo aos idosos. Talvez por isso, Guimarães Rosa a caracteriza como sendo uma “menina ancianíssima” (ROSA, 1978, p. 47). Ao assumir direcionamentos do tempo assim transcendentais, Guimarães Rosa parece justificar seu incômodo em relação ao tempo proposto pela História linear.

Deixamos para o final a interpretação de Irene Gilberto Simões, destacando que tal leitura, como já apontamos na introdução do capítulo, foi a primeira a experimentar uma comparação entre as personagens femininas crianças nas estórias publicadas por Guimarães Rosa. Começamos com uma síntese de sua leitura da estória de Djaiaí: “*Tresaventura* retoma o mito da origem, a busca de um tempo paradisíaco, conforme se lê na epígrafe inicial “no não perdido tempo, no além passado”. Narra a estória de Dja ou Iaí, a menina que sonha com o arrozal que nunca viu, impedida pela proibição dos adultos” (SIMÕES, 1982, p. 76). Em seguida Irene Simões propõe uma sofisticada comparação dos conflitos estabelecidos entre a racionalidade infantil (a de Djaiaí) e a adulta (a de sua mãe e irmão), mesmo embate que já aparecia, só que de formas diferentes, em *A Menina de Lá* e em *Partida do Audaz Navegante* – permutadas pela expressão do narrador, que estrutura toda a estória a partir disso:

Narra-se (em *Tresaventura*) a estória da menina que “*ficava no mundo das ideiazinhas ainda*”. Diferentemente de Brejeirinha, que se ‘atropela’ nas palavras, mas busca uma coerência para a composição, refazendo a estória sempre que necessário, a menina Dja não consegue verbalizar aquilo que sente e expressa-se por termos indefiníveis, como “não sei que.” Neste caso, cabe ao narrador “traduzir” os desejos da menina, utilizando-se de uma linguagem que exprime o pensamento fragmentado. Mesmo os comentários, também presentes neste conto, surgem paralelos ao pensamento da menina, isto é, transmitem uma visão não automatizada das coisas. (SIMÕES, 1982, p. 78-9)

Ainda que a primeira tentativa de Irene G. Simões seja a de estabelecer uma análise da relação das personagens crianças com a linguagem, a intérprete não cogita uma hipótese importante, da qual procuramos não nos esquecer na presente tese: a de que essas quatro meninas não tenham todas a mesma idade, o que implicaria na pertinência de que Nhinhinha – menininha de menos de quatro anos, em plena primeira infância – se expresse verbalmente menos que Brejeirinha – que já vai à escola e lê algumas palavras. Nessa direção de leitura, talvez Djaiaí esteja entre ambas, mas muito mais próxima de Nhinhinha que de Brejeirinha. Voltando ao texto de Irene G. Simões, ao final de sua comparação entre as histórias protagonizadas por personagens meninas, a pesquisadora tece aquela que talvez seja a ideia mais interessante para nossa abordagem:

Esses três contos [*A Menina de Lá*, *Partida do Aldaz Navegante* e *Tresaventura*] representam facetas composicionais que, vistas no conjunto, marcam etapas evolutivas do processo narrativo de Guimarães Rosa. Se em *A Menina de Lá*, o narrador ainda está ‘de fora’ em relação a uma linguagem completamente nova que ele procura decodificar, em *Partida do Aldaz Navegante* deixa-se encantar pela palavra e entrega-se ao jogo da linguagem. A síntese desse processo pode ser encontrada no conto *Tresaventura*, pois o narrador persegue a fala não pronunciada da personagem e procura traduzir o intraduzível. Seu papel aqui é o de criador da mensagem, cujo código é representação de uma particular visão do mundo. (SIMÕES, 1982, p. 85-6)

Apresentada essa instigante e reveladora comparação, destacamos que nossa proposta aqui é fazer algo semelhante, havendo, entretanto, uma primeira diferenciação em nossas perspectivas: enquanto a crítica citada compara personagens levando em conta as obras publicadas em livro, para nós é mais interessante destacar o próprio processo de escritura e composição de Guimarães Rosa durante a década de 1960. Devido a tal diferença no enfoque, para nós é relevante abordar também a personagem Fita Verde – que só foi aparecer em livro póstumo de Rosa –, cuja história nem chega a ser cogitada na comparação entre as personagens crianças meninas proposta por Irene G. Simões.

4.4.2 Interpretação: A doença de crescer

“Os sonhos são ainda rabiscos de crianças desatordoadas.”

(Guimarães Rosa – *Tutaméia*, 1967)

Na narrativa da transcendente aventura de Iaí, Guimarães Rosa realiza aquela que talvez seja a mais interessante figuração da infância dentre as aqui apresentadas, isso porque, em alguma medida, o tema aparece desde a estruturação da personagem protagonista, até a eleição de símbolos significativos. Em resumo, temos contada a estória a partir de dois artefatos literários fundamentais: o cultivo de arroz e as vivências de uma menina pequena. Desde o primeiro parágrafo, constrói-se certo alinhamento entre essa dupla de elementos, visto que começamos sendo inseridos em uma “terra de arroz”, com a possibilidade de persistir existindo ali “vestígios de pré-idade”. Tais resquícios poderiam estar simbolicamente contidos não só no próprio cultivo do arroz – cultura cuja origem se perde na trajetória do Homem no tempo –, mas também na existência de uma menina cheia de primitivismo infantil, que também havia nascido naquele chão.

A Maria Euzinha, como ela mesma se apresenta, é chamada pelos outros através de locuções sonoramente breves “Dja” ou “Iaí”. Se até seu chamamento se apresentada de forma fragmentada, também ela era um serzinho ainda em formação: “menina, mão na boca, manhosos olhos de tinta clara, as pupilas pingadas” (DJA, p. 174), como se nem a coloração da íris tivesse ainda se concluído, sendo tão pequenina que “sua presença não dominava 1/1000 do ambiente”. Um fator importante dessa personagem é que sua “voz” era “menor que uma trova” (DJA, p. 174), ou seja, falamos aqui, propriamente, de uma infante – ente que (ainda) não fala. Se a infância é o período em que o ser humano ainda é pequeno e tenta construir sua própria fala a partir da criação de elementos composicionais como a própria voz, é preciso aqui novamente lembrar dos postulados de Paul Zumthor, que nos esclarece que esse processo começa antes de nascermos, quando ouvimos e “esboçamos os ritmos da palavra futura, uma comunicação feita de afetividade modulada, de uma música uterina” (ZUMTHOR, 2010, p. 16). Pensar acerca desses campos é regressarmos no tempo até chegarmos a épocas nas quais as formas culturais eram ainda mais primevas. Segundo o raciocínio de Nicolau Sevcenko, trazer tais domínios à reflexão sobre a História Cultural é interessante porque

as culturas das civilizações históricas, dentro das quais nós nos reconhecemos, aparecem já como planos acabados. Interessa-me sobretudo observar um momento anterior, que, obviamente, é o momento mais profundo dessa que hoje nos parece ser a história acabada dessas formas. (SEVCENKO, 1988, p. 120)

Isso pode ser notado na estória escrita por Guimarães Rosa, uma vez que, já no arranjo da personagem Maria Euzinha, um dos primeiros destaques levantados é que há uma forte característica minimalista: ela é pequenina, sua expressão vocal – ainda em construção – não chega a completar nem uma trova – composição lírica, quadrinha popular e ligeira, tal como uma anedota. Aqui, como constantemente flagramos em seus textos, Guimarães Rosa estaria alinhando sua estória à tradição de ouvir mitos cantados – legado não apenas herdado da Grécia antiga (SEVCENKO, 1998, p. XXIII; 1988, p. 126) –, mas também vivenciado por ele e seu tio Vicente Guimarães durante suas infâncias em Cordisburgo, nas duas primeiras décadas do século XX. Ao abordar execuções de cantatas expressas pela voz – trovas –, Rosa também nos coloca frente à própria expressão cultural da criança: a canção infantil, forma primeira do ser humano entrar em contato com a cultura, aspecto que interpretaremos nessa estória.

Para tentar tentar visualizar melhor como seria a voz de uma criancinha de voz pequeninha, como é o caso de Iaí, tomemos como exemplo uma trova bastante conhecida pelas crianças brasileiras, desde muitos séculos, que também fala de uma garotinha:

Sou/ pe/que/ni/ni/nha (5)
Do/ ta/ma/nho/ de um/ bo/tão/ (7)
Ca/rre/go/ pa/pai/ no/ bol/so (7)
E/ ma/mãe/ no/ co/ra/ção/ (7)

Nessa quadrinha, que constitui uma composição poética em quatro versos prosaicos e ligeiros ou, mais precisamente, uma cantiga composta de um verso em redondilha menor (com cinco sílabas poéticas), seguindo de três versos em redondilhas maiores (com sete sílabas poéticas), ainda que a composição seja das mais simples, talvez Dja ainda não conseguisse recitá-la plenamente, uma vez que era sua “voz **menor que** uma trova”. Se imaginarmos que Maria Euzinha pudesse exprimir também a voz **menor dessa** trova, sua expressão íntima – voz – seria apenas a redondilha menor, “Sou pequeninha”, e com isso se confirmaria a pequenez da garota, aquela que preenchia ínfima parte do ambiente¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Na busca de mais exemplos de “vozes menores que uma trova”, achamos na internet um vídeo público de uma criança recitando essa quadrinha. É muito interessante perceber que, como se trata de uma menina de pouca idade, ela não consegue ainda reproduzir plenamente a simples mensagem, levando-a a “traduzir” a quadrinha para uma língua própria, sendo que a original permanece apenas sugerida pelo ritmo e melodia (cf. <http://www.youtube.com/watch?v=9B1V5LEKg-g>).

Se, como dissemos, a infância é o período inicial no qual o ser humano começa a construir sua individualidade, começando quando ouve a “música uterina”, é relevante destacar que a subjetividade infantil continua se formando através de expressões musicais, afinal “o primeiro contato que o homem tem com a poesia vem do nascimento, através das cantigas de ninar. A iniciação à linguagem poética principia com o folclore infantil sob a forma de acalantos” (COUTINHO, 2001, p. 855). Para além das canções de ninar – que servem para levar o bebê ao sono –, outros tipos de cantatas feitas para crianças são importantes marcos de ingresso na cultura. Em 2009, a dupla de músicos Sandra Peres e Paulo Tatit, da *Palavra Cantada* – grupo que se dedica ao público infantil – lançou um CD e DVD intitulado *Canções do Brasil*, resultado de uma pesquisa na qual eles percorreram vinte e seis estados do país com um gravador durante dois anos, perguntando que músicas as crianças brasileiras mais gostavam de cantar. Explica Sandra Peres que

Nosso objetivo era poder gravar crianças que estão expostas à televisão, ou seja, que assistem televisão todo dia, que ouvem rádio, mas que mesmo assim procuram cantar músicas dos seus pais, dos seus avós, ou até mesmo músicas de domínio público.

É que quando a gente ia gravar a gente falava “qual a música que você mais gosta de cantar?” E por causa disso esta canção vinha impregnada de um outro sentimento, né, de um carinho especial, de uma espontaneidade generosa até. [...] Eu acho que a arte tem esse poder de colocar todo mundo numa sintonia onde não importa nada, o que importa é que cada um faça a sua parte no momento apropriado e eu acredito profundamente que isso ajuda muito as crianças a se desenvolverem, os adultos também, principalmente na relação humana, porque uma criança para tocar com outra ela tem que ouvir, ela tem que esperar a hora dela, ela tem que respeitar o colega e isso já é um exercício de cidadania maravilhoso. (PALAVRA CANTADA, 2009, “Extras”, 01’ 17” - 01’ 31”)

O resultado sonoro final é surpreendente e emocionante, visto ouvirmos as vozes de brasileirinhos entoando sons antigos e modernos, numa justaposição de tempos e sons da cultura brasileira que resiste à massificação, já que a incorpora e modifica. A dupla explica ainda que, como resultado do projeto, eles lograram fazer com que as crianças pudessem se ouvir cantando, experiência pela qual a maior parte delas nunca tinha passado, como explica Sandra Perez:

É interessante que inclusive no *Canções do Brasil*, nas fotografias que eu fiz, tem um plano de foto que a gente faz que é **das crianças se ouvindo** logo depois que elas acabam de gravar e noventa e cinco por cento das crianças nunca se ouviram, então quando elas – nas fotos antes do disco ficar pronto e **depois quando elas estão se ouvindo na**

casa delas quando a gente vai entregar – é muito bonito de ver, porque elas... é uma outra linguagem, pra elas é uma coisa muito interessante, muito engraçada, muitos deles começam a dar risada. (PALAVRA CANTADA, 2009, “Extras”, 05’ 58” - 06’ 30”, grifos nossos)

Nas fotos das crianças ouvindo o registro das suas próprias vozes pela primeira vez, podemos entrever a face da infância miscigenada do Brasil:

Figura 4.8 – Crianças ouvindo registros de seus cantos no projeto *Canções do Brasil* da dupla Palavra Cantada. Fonte – (PALAVRA CANTADA, 2009, Segunda Capa do CD+DVD)

A partir dos resultados desse projeto, podemos visualizar novas perspectivas para se encarar a criança, já que é possível que se pense nelas como atuantes na manutenção e divulgação da própria cultura. Segundo os mais recentes estudos da Antropologia, se entendermos a Cultura como um sistema simbólico que vai sendo produzido e colocado em circulação através de seus artefatos, visualizamos a criança não mais como alguém apenas produzido pela cultura, mas como alguém que formula outros sentidos e os fazem circular, ou seja, alguém que atua na produção da cultura de onde vive. Refletindo de tal forma, assumimos a postura da antropóloga Clarice Cohen, para quem a “criança não sabe menos, ela sabe outra coisa” (COHEN, 2009, p. 33). Nesse sentido, pode-se também propor a existência de um sistema simbólico que as crianças compartilham o tempo todo com os adultos, relação na qual elas possuem relativa autonomia cultural. Ainda sobre a canção infantil, nos esclarece Paul Zumthor:

a despeito das grandes diferenças que de cultura a cultura afetam o modo de inserção das crianças nos grupos humanos, não há sociedade no mundo sem canções funcionalmente apropriadas para essa idade [infância]. [...] Esta poesia representa entre nós uma das principais manifestações de oralidade infantil: modulação da linguagem, ritmada pelos sopros do corpo, pelos movimentos do sono e do despertar, pelo fluxo fantasmagórico do sono e das próprias palavras. (ZUMTHOR, 2010, p. 97)

Tal estruturação pensada para a canção infantil pode ser interessante também para refletir sobre *Tresaventura*, porque essa estória se manifesta ritmicamente pelos compassos do corpo de Djaiaí que “Via-se e vivia de desusado modo, inquieta como um nariz de coelhinho, feliz feito narina que hábil dedo esgravata”, estando sempre no limite do sono e da vigília, tanto que várias vezes interrogava: “‘*Dó de mim, meu sono?*’ - gostava, destriste, de recuar do acordado” (DJA, p. 174).

Acordada ou dormindo, Djaiaí era movida por um grande desejo: queria (re)ver o arrozal, que era-lhe um lugar maravilhoso. Ainda que a pequena tivesse nascido ali, não conhecia o local no qual se plantava arroz, visto que “lá não a levavam: longe de casa, terra baixa e molhada, do mato onde árvores se assombram - ralhavam-lhe; e perigos, o brejo em brenha – vento e nada, no ir a ver” (DJA, p. 174). O que os outros não sabiam era que aquele lugar ela “relembra” e desejava não conhecer, mas sim voltar a ver: “Antes e antes, queria o arrozal, o grande verde com luz, depois amarelo ondeante, o ar que lá. Um arrozal é sempre belo”, como se aquele sítio fizesse parte de alguma memória primitiva que a menina conservasse: “sonhava-o lembrado, de trazer admiração, de admirar amor” (DJA, p. 174).

Contrastando diretamente com essa percepção mítica de Djaiaí, temos o discurso do irmão, que se expressa como se ele tivesse algum contato mais real com o arrozal, talvez até adquirido pela via do trabalho ali executado e do qual, possivelmente, ele participava. O fato é que o rapaz tinha da arrozeira um julgamento oposto ao da garotinha, por isso passa o tempo todo tentando alertá-la para os perigos existentes ali: as cobras que picavam, os sapos do brejo e os passarinhos parasitários, que comiam toda a cultura do arroz sem se assustar com o espantalho. Mas, ao discurso do irmão, Iaí “não dava fé; não o coração”, porque ela tinha a chave da “caixeta de uma sabedoria” (infantil?) na qual o arrozal pairava “lindo, acima do mundo, miolo da luz” (DJA, p. 174), constituindo o lugar da reminiscência.

Nesse ponto da reflexão, cabe um parágrafo para sublinhar o substantivo que Guimarães Rosa criou para chamar essa memória de Dja: *relembramento*. De acordo com nossa hipótese, ele se remete ao tempo “não-perdido, além passado” da epígrafe da estória, que espacialmente se concretizaria na arrozeira. Nessa estória, o espaço-tempo do arrozal rememorado é, a um só tempo, o mítico local das origens da humanidade recordado pela criança e o campo do trabalho na cultura do alimento que sustenta as gentes e que é resguardado de forma tenaz pelo irmão de Djaiaí. Mas esses dois sítios opostos se interpenetram nas paragens do relembramento – como duração da

reminiscência –, no qual se opera a ficcionalização: a percepção e (re)invenção de novas realidades.

Se buscarmos interpretar a narrativa aos olhos da História Cultural e das ideias, o espaço (arrozal)/tempo (relembramento) seria o próprio lugar da utopia, uma vez que, como a define Gregory Claeys:

A utopia não é o domínio do impossível. No terreno dos mitos, quase tudo é possível, [...] **a utopia explora o espaço entre o possível e o impossível.** Embora admitidamente tingida com o desejo por finalidade, por absoluto e por perfeição, a utopia não é ‘impossível’, nem mesmo está ‘em lugar nenhum’. **Esteve ‘em algum lugar’ ao longo da história, mesmo antes de o próprio conceito existir. É um lugar onde estivemos e de onde às vezes saímos, assim como o local ainda desconhecido que almejamos visitar.** Sem ele a humanidade nunca teria se esforçado para melhorar. É uma estrela polar, um guia, um ponto de referência do mapa comum de uma eterna busca pela melhora da condição humana. (CLAYES, 2013, p. 15, grifo nosso)

Do ponto de vista da criança, porém, esse fluxo, que aproximamos à ideia de utopia, estaria no tempo-espaço do brincar, consistindo no próprio “espaço transacional” de Winnicott, aquele ambiente intermédio entre realidade e não realidade, no qual se edifica a subjetivação infantil (WINNICOTT, 1975). Passando pelo filtro da meninice, todo o discurso censor do irmão só serviria para ativar o processo incessante de (re)atribuição de sentidos na menina: para ela, os passarinhos eram “só dos céus, seus alicercinhos”, os sapos e cobras não picavam, eram “de enfeite”, a água não era “feia e choca”, pelo contrário, era “cor de doce de leite”, clara, era a “mãe d’água”... Todo o cenário do “*O ror*” montado pelo irmão com o objetivo de amedrontá-la, ela “renegava. Reza-e-rezava” (DJA, p. 175), criava outros significados culturais, já que, tal qual são os trazidos pela canção infantil, as quadrinhas e os acalantos, também as orações podem ser expressões da produção cultural infantil (cf. COHN, 2009, p. 43-4).

Através das rezas de Iaí, Rosa aborda em sua estória aquela relação expressa nas já citadas anedotas infantis que ele colecionava, que se caracterizam por uma intimidade muito profunda, pela pureza e espontaneidade típica dos infantes¹⁶⁹. Relembremos aqui que, na tradição popular brasileira, existe uma oração ensinada às crianças rezarem antes de dormir:

¹⁶⁹ Acerca da complexidade filosófica expressa pela espontaneidade infantil ao se comunicar com o mundo imaginário ou metafísico, remetemos nosso leitor ao estudo de Saliba (2008).

Santo anjo do Senhor
meu zeloso guardador.
Se a ti me confiou a piedade divina,
sempre me rege,
me guarde,
me governe,
me ilumine.
Amém.¹⁷⁰

Nessa oração, temos a figura de um anjo mensageiro do Senhor, a quem cabe a função de zelar pela criança, mesma imagem que volta a aparecer na narrativa da *Lenda do Arroz*, escrita por Vicente Guimarães, na qual a imagem mítica e fértil do arrozal, sonhada pela menina, possui longuíssima tradição no mundo das estórias orais e dos mitos. Como dissemos, o arroz – alimento importante para várias culturas no mundo, no Oriente é tido como símbolo sagrado, ligado à fecundidade (PARO, 2008, p. 801), sendo que seu cultivo é tão importante naquela região, desde muitos séculos, ao ponto de se ter uma deusa que o rege – chamada *Guanyin* na China e *Kuan Yin* no Japão –, gerando muitas narrativas e lendas, sendo uma delas escrita por Vicente Guimarães em um dos seus livros para crianças.

Na *Lenda do Arroz*, Vovô Felício conta a seus netinhos a estória de uma pequena aldeia chamada Ling-Sing, na China, que vivia da “cultura e exportação do chá” (GUIMARÃES, [1970?], p. 56) e que, certa vez, tendo passado por muitos dias de chuva, a água “arrasou as plantações de chá e a cidadezinha sofreu a maior enchente já vista ali [...] e os moradores, desesperados, procurando salvar a vida, fugiram, lastimando a sorte” (GUIMARÃES, [1970?], p. 57). Mas o velho Fu-Chu-Shen não quis abandonar o lugar onde viveram seus antepassados, assumindo-se merecedor de tal castigo e pedindo a Deus forças para retomar a lavoura. Contudo, mesmo dias depois de encerrada a tempestade, a terra continuava encharcada e era impossível voltar a plantar chá ali, ao que o fiel agricultor não se desesperou e continuou suplicando clemência ao Criador:

Ao terminar sua prece, um clarão surgiu na janela e um anjo do Senhor apareceu, entregando-lhe um punhado de sementes (de arroz) e dizendo-lhe:

- O Senhor está satisfeito com sua resignação e quer premiá-lo pela sua fé, que não morreu. Manda-lhe estas sementinhas que devem ser plantadas nos terrenos encharcados. Novo alimento e nova fonte de renda surgirão daí. Sua fé salvou-o. Reaproveitadas serão as terras de seus antepassados. (GUIMARÃES, [1970?], p. 58-9)

¹⁷⁰ Oração de domínio público.

Figura 4.9 – Ilustração de Joselito representando o Anjo mensageiro do Senhor, trazendo ao agricultor chinês as sementes de arroz.

Fonte – (GUIMARÃES, [1970?], p. 59).

Quando o velho chinês semeou na terra alagada de Ling-Sing as sementes divinas que havia recebido do anjo do Senhor, a produção foi bem sucedida e, a partir de então, a cultura do arroz “se estendeu por toda a China e se tornou o alimento básico do povo chinês, como até hoje é” (GUIMARÃES, [1970?], p. 62).

Ainda que essa constitua uma adaptação da narrativa oriental que tenta incorporar a visão cristã assumida pela religiosidade popular brasileira, tal lenda continua sendo uma versão escrita de uma estória oriunda da literatura oral, o que, possivelmente, a tornaria mais acessível para a compreensão das crianças, que são seres tão próximos a tal tipo de expressão narrativa. Além do tio Vicente, também o sobrinho João Guimarães Rosa mantinha grande interesse pela milenar cultura chinesa, o que poderia estar relacionado às suas maneiras de escrever, como ficou claro ao lermos uma carta que João escreveu a Vicente em 03 de junho de 1939, quando ambos ainda estavam em início de suas carreiras de escritores, na qual Rosa expõe uma comparação entre seus modos de escrever. De acordo com as palavras da carta de Rosa, enquanto Vicente, ao escrever, “extraí todo o seu material de si mesmo: concebe ou capta uma ideia sua (sempre original, às vezes luminosa, frequentemente corajosa, não raro ousada, mas infalivelmente apropriada) e desenvolve-a, com crença e entusiasmo, numa linha de lucro e de sucesso” (ROSA, FCRB, 03 jun 1939), o próprio Rosa, quando escreve, teria comportamento diverso:

à minha maneira, senti, desde muito cedo, instintivamente, quais as estradas em que meus pés caberiam; e adotei naturalmente o processo

de acumular material e afiar as ferramentas, à espera de momentos propícios e decisivos, quando a oportunidade passa perto e a gente tem de segurá-la com mão firme, doidamente, como um louco que se agarrasse ao rabo de um cavalo a galope. (ROSA, FCRB, 03 jun 1939)

Ao final da comparação, Rosa sintetiza a ideia em uma analogia interessantíssima: “não fosse demasiadamente pitoresca a comparação, eu classificaria: eu- typo abelha; você typo bicho da seda. Eu **sou mais asiático, quase chinês**, ao passo que você tem mais do norte americano” (ROSA, FCRB, 03 jun 1939, grifo nosso). Se Vicente escrevia como o bicho-da-seda que produz seda a partir de saberes acumulados em si mesmo, precisando apenas de uma crisálida para que nela a produção fosse completada, no caso de João era diferente, já que seu ‘método de escrita’ partia do acúmulo de enunciações de Outros: Rosa escreve como as abelhas produzem mel, em colônia. Vale salientar que tal ‘método’ de acumular elocuições, é o que viemos sublinhando em alguns materiais, selecionados pelo próprio autor, que abordam o tema infância e que constituiriam, para ele, uma espécie de substância bruta. Mas também é interessante destacar que o caminho escolhido por Rosa para construir sua escrita já se assemelharia ao modo das crianças aprenderem a se comunicar: para construir a sua voz, elas ouvem, misturam-se, apropriam-se das vozes de outros. Para além disso, essa carta ainda retoma o atestado interesse de Guimarães Rosa pela milenar cultura chinesa (cf. GALVÃO, 2000, 2008; CASTRO, 2009), por suas crenças místicas (UTÉZA, 1994, p. 41-6), suas tradições etc., o que poderia justificar o interesse em escrever uma estória tendo como protagonista uma criança que vivia em terra de arroz.

No enredo de *Tresaventura*, como apontamos, o acontecimento mais importante é a aventura superlativa vivida pela ensimesmada Maria Euzinha. Muito ao modo do enredo de *Fita Verde no cabelo*, em um dia infantilmente “nascido à lápis vermelho – pipocas de liberdade”, a menina sentiu que não podia mais conter sua “doença de crescer” e “virou para um lado, para o outro, para o outro - lépida, indecisa, decisa”, partindo a pé em direção ao tão sonhado arrozal, observando como as flores e os passarinhos “fingiam que não a abençoavam” (DJA, p. 175). Nesse caminho onírico, a criança começa a rabiscar seu sonho de, enfim, ver o arrozal e por isso não cessa de dar outros sentidos a tudo o que estava ao seu redor, sempre procurando alinhar o que via na natureza ao conteúdo da sua “caixeta de sabedoria” infantil.

Eis que em um momento “o caminho revira” e ela ouve um chamado “de ninguém, mas mais veloz que uma voz” que a fez olhar para trás: o “mal assombro! Uma cobra grande com um sapo na boca, estrebuchado...” (DJA, p. 176), e em sua

sensibilidade de criança ela ainda consegue reparar que ambos os animais estavam da cor da terra. Era preciso tomar uma atitude, e ela fez um movimento rápido, cuspiu na cobra e atirou-lhe uma “pedrada paleolítica”, salvando, então, a vida do sapo. A partir desse momento, a descrição da cena é feita de forma ainda primeva: “a cobra largara o sapo, e fugia-se assaz, às moitas folhucas, lefe-lefe-lherepte” (DJA, p. 176); e do outro lado o sapo se safando, “sobrevivo”. Ao atirar a pedrada de forma tão ancestral, a menina encenou, por um instante “ab-rupto” séculos e séculos da história humana e sentiu o coração bater violentamente.

Mas a mãe já gritava por ela e, embora ela não tenha chegado a ver o arrozal, timidamente a garota voltou “já de perninhas para casa”, afinal a grande aventura, a viagem transcendente através dos séculos, ela já vinha vivenciado, restando-lhe voltar a sonhar com a arrozeira: “neblinuvens – ‘A bela coisa’”. E, ao final, atentando que ela tivesse vivenciado um rito de passagem e emadurecido, a menina recebe uma insígnia, que é o seu nome completo, Djaiaí, completando assim a figuração inicial da personagem, que veio sendo construída durante toda a narrativa. Nesse nome, se encaixam, harmoniosamente, os fragmentos de locuções sonoramente breves pelas quais ela era chamada. E então, por mérito, a guerreirinha, que continuava dona da chave da alegria, “dali a pouco ia adormecer” (DJA, p. 176).

Acerca dessa estória ainda há um aspecto interessante a ser comentado, que aborda justamente o processo escritural de Guimarães Rosa. Em uma página xerocopiada de um dos *Cadernos de Anotações de Guimarães Rosa*, encontramos o seguinte recorte datilografado e colado na página:

Ali era bom para o arroz. Era preciso defender o arrozal, quando maduro, contra os pássaros, por mês e mais. Vigiar desde o dia clareando, o sol saindo, e até pelas nove horas, pelo menos; Depois, de duas da tarde até às cinco, quando não adiante, recomeçar a guarda. A menina irmã de Miguilim corria de lá para cá, um chapéu de palha na cabeça, e armada de bodoque, ou atirava pedras à mão. Os pássaros fugiam, mas logo voltavam, aos gritos – periquitos, passopre- (ROSA, IEB ACGR-CADERNO 2257, s.p.)

Nesse trecho, lemos um pedaço da narrativa centrada em uma menina que vive em terra de arroz, como em *Tresaventura*, e que também tem um irmão. O trecho manuscrito inicia-se: “ali era bom para o arroz”, sendo que a estória publicada em *Tutaméia* começa de forma bastante semelhante: “Terra de arroz”. A criança descrita no fragmento maneja pedras, passarinhos e cuida do arrozal, mas o faz de forma contrária a Djaiaí, pois ela é quem toma parte do ambiente de trabalho no cultivo do arroz,

vigiando e espantando os pássaros parasitas até de forma violenta – atirando pedras ou atirando com bodoque –, no mesmo anseio em conservar aquela produção que vemos no irmão de Dja. A fim de problematizar o recorte, selecionamos uma canção de domínio público, chamada *Essa Menina*:

Essa menina
não dorme na cama
dorme na limeira
debaixo na rama.
Xô, xô passarinho
não me coma esse arroz
esse arroz é de Iaiá
que me mandou apanhar¹⁷¹

No recorte do caderno e também na cantiga, encontramos crianças às voltas com o mundo do trabalho adulto. Em seu trabalho acerca da canção de ninar brasileira, Silvia Ambrosis Pinheiro Machado estabelece a seguinte análise dessa música:

O texto da canção expressa o dinamismo das relações femininas de trabalho e de poder, na sociedade brasileira dividida em camadas desiguais e distantes umas das outras desde o tempo da escravidão. A estruturação de classes, estabelecida pelo critério simples de quem manda (“me mandou”) e quem trabalha (apanhar arroz), fica evidenciada nesta canção, através das figuras femininas que apresenta: uma mulher, que trabalha na lavoura a mando de outra (Iaiá), protege a colheita do avanço do passarinho e, simultaneamente, acalenta uma menina que “não dorme na cama”, podendo ser sua própria filha em tratamento distanciado (“essa menina”) – que não tem o privilégio de trabalho no campo, sinalizando um acúmulo de tarefas. (MACHADO, 2012, p. 32)

Mas na literatura de Guimarães Rosa, com todo seu assumido desejo de questionar a História, cria-se a personagem Djaiaí, aquela que, usando sua criatividade e sabedoria infantil, “psiquepiscava”, expressão que sinaliza a internalização e transformação dentro de si própria dessas duras realidades da cultura do arroz, apresentadas pelo seu irmão. Também no fragmento, a tal personagem possui um irmão, já que ela é “menina, irmã de Miguilim”.

Com essa menção, cabe abrir um parêntese para falar um pouco da estória protagonizada por Miguilim (ROSA, 1972), um dos personagens infantis meninos mais conhecidos da literatura de Rosa. Em sua estória, aborda-se o cotidiano de uma família que mora no interior de Minas Gerais e vive sob o regime da sociedade patriarcal.

¹⁷¹ A canção é de domínio público, mas aqui estamos citando o arranjo gravado no disco *Brincadeira de viola* (FREIRE, 2003), disponível on-line (cf. <http://www.radio.uol.com.br/#/letras-e-musicas/paulo-freire/essa-menina/2425622>).

Embora um filho ainda mais velho, Liovaldo, seja citado no início da narrativa, ele não morava mais com a família no Mutum e “ninguém se lembrava mais de que ele fosse de feições” (ROSA, 1972, p. 09), ao que a narrativa se centra nos cinco irmãozinhos menores. Miguel Cessim Caz (Miguilim) é o segundo deles, tendo como irmã mais velha a Drelina e sendo seguido por uma escadinha de irmãozinhos: Dito, Chica e Thomezinho. Sobre a idade dessas personagens, o texto, narrado a partir da perspectiva de Miguilim, fornece-nos poucas informações. A respeito de Drelina não há pistas mais concretas, apenas é exposto que se trata de uma senhorita quase na puberdade, que é bonita e que de vez em quando ajuda a mãe a cuidar dos irmãozinhos¹⁷². Já acerca da idade de Miguilim e Dito, só sabemos algo através de uma informação extratextual, já que existe um pedido que Guimarães Rosa chegou a fazer para o ilustrador da estória quando ela ia ser editada pela José Olympio:

Figura 4.10 – Curioso recado que Guimarães Rosa envia ao ilustrador de *Campo Geral* para que ele desenhasse uma capa com: “Dois meninos, um deles de 7 e outro de 8 anos, e uma cachorra”. Depois ele desistiu e essa ilustração nunca chegou a figurar em capa de nenhuma edição dos livros do autor.

Fonte – (ROSA, 1972, p. 1)

A partir disso, podemos imaginar que Miguilim teria 8 e Dito 7 anos quando a estória aconteceu, sendo a idade de Chica, bem como a de Drelina, não divulgada. Apenas a de Tomezinho, que teria 4 anos, nos é revelada e, com isso, podemos supor que Maria Francisca (Chica) – personagem que parece ser a mais alinhada às quatro figuras meninas que analisamos aqui – teria entre cinco e seis anos durante o enredo, consistindo em uma criança que, assim como todas as personagens meninas por nós

¹⁷² No texto rosiano: “Drelina era bonita: tinha cabelos compridos, louros” (ROSA, 1972, p. 09).

abordadas (e em especial Djaiaí), não participa do trabalho rural, só se ocupando de brincadeiras infantis¹⁷³.

Trazemos essas figurações das meninas da primeira fase da escrita de Rosa destacando que, nem em sua primeira fase de escritura ele representou aquelas crianças tendo sua força de trabalho sendo explorada na lida do campo, mas que, ainda assim, houve uma mudança significativa entre aquelas representações e as que aqui analisamos: aquelas meninas – que antes eram personagens coadjuvantes e cujas idades só ficamos sabendo a partir da identificação do número de anos que tinham vivido os meninos –, passaram depois a poder protagonizar as estórias. Ainda sobre o processo de criação de *Campo Geral*, o próprio Rosa explica, no prefácio *Sobre a escova e a dúvida*, que

Campo Geral (Manuelzão e Miguilim) foi caindo já feita no papel, quando eu brincava com a máquina, por preguiça e receio de começar de fato um conto, para o qual só soubesse um menino morador à borda da mata e duas ou três caçadas de tamanduás e tatus; entretanto, logo me moveu e apertou, e, chegada ao fim, espantou-me a simetria e ligação de suas partes. (ROSA, 1967, p. 157-8, grifo nosso)

Ora, se a estória de Miguilim começou a se formar a partir de uma síntese de elementos – “um menino morador da borda da mata” –, será que a menina cuidadora da lavoura de arroz chegou a fazer parte dela? Seria o trecho recortado que encontramos um resultado dessas brincadeiras com a máquina naquele momento escritural anterior, tendo sido literalmente recortado e colado de uma outra página de um dos Cadernos, como se ele fosse um elemento retirado de um primeiro momento de escritura e recolocado naquele espaço escritural das estórias? Tal como levanta Verónica Galíndez-Jorge,

os espaços escriturais, em suma, são uma tentativa teórica de observação de constantes em uma atividade caracterizada pelo movimento, mas não hierarquizável. Ao pensarmos na escritura não só como odisséia, mas incluindo outras faces aqui delineadas, como a permeabilidade, a retroalimentação, a polifonia, essa não cessa de se escrever, de se reinventar, de explodir em mil peças. (GALÍNDEZ-JORGE, 2009, p. 84).

¹⁷³ No texto rosiano: “Chica vinha passando, com a boneca – nem era boneca, era uma mandioquinha enrolada nos trapos, dizia que era filhinha dela, dava de mamar” (ROSA, 1972, p. 14). Ela também era bem infantil: “Chica era tão engraçadinha, clara, mariolinha, muito menor do que Drelina, mas era a que sabia mais brinquedos, botava todos a rodar de roda, ela cantava tirando completas cantigas, dançava mocinha” (ROSA, 1972, p. 15).

Resumindo, o processo de escritura, especialmente no caso de Guimarães Rosa, funcionaria como um caleidoscópio, no qual as imagens começam a se formar a partir da projeção de diversos elementos. Passeando por essas quatro histórias protagonizadas por meninas crianças das histórias de Guimarães Rosa, vimos que cada uma delas tem seu nome próprio, diferentemente das crianças do sexo masculino dessa fase do autor, que são chamadas de “menino” ou “Menino”, como se fossem mito ou arquétipo. As meninas relacionam-se de forma peculiar com o lugar onde vivem, tal contexto nos autorizando a pensar que cada uma dessas as narrativas existe porque cada uma daquelas personagens existe e vice-versa, afinal são as meninas que sustentam as histórias, construindo outros significados para toda a narrativa. Lembramos também que, diferentemente do tom de encantamento e melancolia dos meninos de Rosa, suas meninas parecem ser mais irreverentes, sendo quase personagens anedóticas, desenhando nova face da infância.

Capítulo 5: Os periódicos e a escritura rosiana: Laboratório e recepção

Para investigar a escritura de Guimarães Rosa e suas possíveis conexões com a História e a infância, consultamos seus Cadernos manuscritos, nos quais destacamos alguns registros de como teria ocorrido aquele ato de escrita, em formulações e ritmos assumidos por aquela coleção de fragmentos dispostos de maneira aleatória, indicando, em alguma medida, a gênese do projeto literário daquilo que Guimarães Rosa chamou de estória, ao colocá-la como o próprio contraponto da História. Em outro momento da investigação, sublinhamos algumas personagens crianças das estórias já publicadas, nas quais a representação da infância – que constituiria um ícone de inconstância e indeterminação e atuaria em oposição à linearidade historiográfica – aparece de forma mais significativa. Entretanto, a escritura não é apenas uma complementação entre o próprio ato de escrever e o texto concluído, ela contempla também expressões mais amplas, como toda a preparação anterior – com pesquisas, levantamentos, exercícios e discussões – e aquilo que advém à obra, isto é, a posterior recepção daquela escrita.

Com essa ampliação do conceito de escritura e pensando especificamente nas estórias rosianas, além dos *Cadernos*, destacamos um outro espaço que se mostrou bastante significativo para aquele processo escritural: os periódicos. A relação que Guimarães Rosa manteve com os jornais e revistas na década de 1960 foi bastante intensa, visto que neles é possível flagrar momentos fugazes dessas fases anteriores e posteriores ao efetivo fazer literário, como, por exemplo, quando o autor escreve e publica seus próprios textos pela primeira vez ou quando coleciona textos críticos acerca de seus livros. É sobre essa interação entre um escritor de textos para livros, como foi Guimarães Rosa, e os jornais da década de 1960 que tratará este capítulo.

Mesmo publicando seu primeiro livro de prosa em 1946, já desde a década de 1930 o escritor iniciante João Guimarães Rosa tinha escrito e assinado um livro de poemas chamado *Magma*, no qual flagramos uma destacada preocupação com o questionamento dos fluxos e percepções temporais lineares. Quando Rosa, em sua obra literária, discute as direções temporais, ele acaba levando seu leitor a sentir-se como se fosse uma criança pequena, que ainda não está totalmente consciente ou atenta às direções do tempo cronológico, fato que pode ser observado nesse poema escrito para o referido livro:

Para Almanagues

No meu relógio, de uma para outra hora,
quando o ponteiro menor sai a levar lembranças,
passa-lhe à frente o grande, transportando intrigas... (ROSA, 1997, p. 74)

Embora pouco conhecido atualmente, o volume de poesias de Rosa foi inscrito no *Concurso de Poesia da Academia Brasileira de Letras* em 1936, tendo obtido o primeiro lugar. Em 22 de novembro daquele ano, saiu publicado na *Revista da ABL* o parecer que a obra recebeu, escrito pelo poeta Guilherme de Almeida, então relator do concurso, que justifica a opção por aquele livro, pois nele teríamos acesso a uma

Pura, esplêndida poesia. Descobre-se aí um verdadeiro poeta: poeta, talvez, de que nosso instante precisava. Nativa, espontânea, legítima, saída da terra com uma naturalidade livre de vegetal em ascensão, *Magma* é poesia centrífuga, universalizadora, capaz de dar ao resto do mundo uma síntese perfeita do que somos. Há aí, vivo de beleza, todo o Brasil: a sua terra, a sua gente, a sua alma, o seu bem e o seu mal. (ALMEIDA, 1936, p. 234-236)

Mesmo com tão elevada apreciação, o autor mantinha certa resistência em assumir-se como poeta tradicional, já que nunca manifestou desejo de publicar em livros tais poemas, o que acabou acontecendo somente mais de sessenta anos depois, quando em 1997 a editora Nova Fronteira os publicou, juntamente com desenhos de Poty. Tal hesitação na divulgação de seus iniciais passeios pela poesia tradicional teria um sentido definido, já que o próprio autor assim declarou, em 1965:

Escrevi um livro não muito pequeno de poemas, que até foi elogiado. Mas logo, e eu quase diria que por sorte, minha carreira profissional começou a ocupar meu tempo. Viajei pelo mundo, conheci muita coisa, aprendi idiomas, recebi tudo isso em mim; mas de escrever simplesmente não me ocupava mais. Assim se passaram quase dez anos, até eu poder me dedicar novamente à literatura. E revisando meus exercícios líricos, não os achei totalmente maus, mas tampouco muito convincentes. Principalmente, descobri que a poesia profissional, tal como se deve manejá-la na elaboração de poemas, pode ser a morte da poesia verdadeira. Por isso, retornei à “saga”, à lenda, ao conto simples, pois quem escreve estes assuntos é a vida e não a lei das regras chamadas poéticas. Então comecei a escrever *Sagarana*. Nesse meio tempo haviam transcorrido dez anos, como já lhe disse; e desde então não me interessei pelas minhas poesias, e raramente pelas dos outros. Naturalmente digo isso, porque é um dado biográfico, pois **não aconteceu que, um belo dia, eu simplesmente decidisse me tornar escritor; isto só fazem certos políticos. Não, veio por si mesmo; cresceu em mim o sentimento, a necessidade de escrever e, tempos depois, convenci-me de que era possuidor de**

uma receita para fazer verdadeira poesia. (LORENZ, 1983, p. 70, grifo nosso)

Ao optar por retomar a poesia em seus consagrados textos em prosa, o autor assumiu sua livre busca por momentos em que as expressões mantivessem processos de significação constantes, sustentados pela expressão rítmica, constituindo, portanto, poemas, já que, mesmo longe da rigidez formal, seus textos executam o que Henri Meschonnic chamou de “Trabalho do poema” – processo constante de significação e ressignificação – e, assim, em vez de consistirem em letras a serem apenas lidas, passam a “inaugurar uma oralidade”, logrando construir uma crítica ferrenha da poesia tradicional (MESCHONNIC, 2006, p. 05-06).

Até atingir esse estágio, e mesmo depois disso, como um possível treinamento para a prática lírica, a escritura rosiana precisou executar vários desses exercícios com palavras que estamos considerando como poéticas. Por tantas vezes isso não foi feito apenas em esfera totalmente privada: lembramos-nos da carta profissional que escreveu ao diplomata Jorge Kirchhofer Cabral – seu colega de trabalho no Itamaraty – na qual Rosa exercita a prática poética, usando apenas palavras iniciadas com a letra C (cf. ARAÚJO, 1987, p. 160-2).

No que tange a essa questão, em um momento da entrevista a Günter Lorenz, em 1965, o entrevistador comentou com Rosa: “Você falou anteriormente do escritor como descobridor, e no seu caso isso vale também com relação à língua. [...] Acho que é como todos os descobrimentos: estão no ar, mas apenas um os encontra. **Não esqueçamos o aspecto da genialidade...**” (LORENZ, 1983, p. 82, grifo nosso), ao que o autor então responde taxativamente: “**Genialidade, sei... Eu diria: trabalho, trabalho e trabalho!**” (LORENZ, 1983, p. 82, grifo nosso). Por tudo que vimos até aqui, esse trabalho seria marcado por um constante exercício da prática poética que era executado em diversos lugares na vida do autor. Um desses espaços, entretanto, parecia ser privilegiado no sentido de que esses exercícios pudessem se desenvolver mais livremente: os periódicos.

5.1 Guimarães Rosa como autor de periódicos na década de 1960

No período entre 1957 e 1967, o retrato do autor João Guimarães Rosa figurou em páginas de jornais e revistas, ilustrando seja textos por ele escritos, seja resenhas de

alguma obra literária, como podemos conferir nessa seleção de flagras encontradas em seu Fundo no IEB/USP:

Figura 5.1 – Retratos de Guimarães Rosa, ilustrando textos sobre o autor e sua obra, publicados em jornais e revistas entre 1957 e 1967.

Fonte – Da esquerda para a direita: 1) JORNAL DO BRASIL, 1967, IEB JGR-R 12,03,063; 2) REVISTA INTIMIDADE, 1967, IEB JGR-R 07,032; 3) O GLOBO, 1957, IEB JGR-RT 02,004; 4) FOLHA DE SÃO PAULO, 1963, IEB JGR-R 07,031; 5) O GLOBO, 1967, IEB JGR-R 12,03,069.

5.1.1 “Guimarães Rosa conta”, em *O Globo* em 1961

Ainda que saibamos que “quase todas as narrativas que integram *Primeiras Estórias* foram publicadas antes em vários números de dois periódicos cariocas: no jornal *O Globo*, e na revista *Senhor*” (BOLLE, 1973, p. 84), segundo Walnice Nogueira Galvão, já desde 1929 Guimarães Rosa publicava textos em periódicos (GALVÃO, 1997-98, p. 20), a prática tendo sido apenas intensificada na década de 1960. Em seu acervo pessoal no IEB/USP, encontramos alguns textos dele, publicados em periódicos avulsos, sendo que o grosso das produções de textos de periódico disponível foi publicado em *Pulso* – dando origem a *Tutaméia* – e em *O Globo*, mais especificamente no período entre 07/01/1961 e 21/08/1961, quando o autor chegou a contribuir semanalmente com textos que foram o berço das *Primeiras Estórias*:

Figura 5.2 – Manchete da coluna “Guimarães Rosa conta”, publicada em *O Globo*, em 1961.

Fonte – ROSA, 1961, IEB JGR-R 19.02,33.q.IEB/USP/ JGR/ Séries Literatura/ Produção do autor publicada em periódico/Publicações em *O Globo*/*Outras coisas de poesia*/ JGR-R 19,01, p.1. sem data.

Das quatro histórias protagonizadas por meninas sobre as quais nos debruçamos, três delas foram publicadas em periódicos¹⁷⁴, sendo que a primeira, *A Menina de lá*, saiu justamente nesse espaço rosiano do jornal *O Globo*, em 1961. No volume *Em Memória de Guimarães Rosa*, publicado pela Editora José Olympio em 1968 – poucos meses após a morte do autor ocorrida em novembro de 1967 –, foi traçado um levantamento dos poemas escritos por Guimarães Rosa e assinados por seus heterônimos, especialmente destacando-se a participação de Manuel Bandeira na divulgação dos poemas rosianos na década de 1960:

A descoberta dos poemas de Guimarães Rosa [...] merece ser aqui contada. Manuel Bandeira, na 2ª. Ed da Antologia de Poetas Brasileiros Bissexto Contemporâneos, organização Simões, s/d., incluiu seis poemas, com o pseudônimo de SOARES GUIAMAR informando ainda Bandeira que se tratava de um anagrama do escritor. Como o anagrama não estava perfeito, havia troca de *l* por *i*, voltamos à consulta de *O Globo* e constatamos que o anagrama é SOARES GUIAMAR, e que os poemas foram publicados em 25-2; 1-4 e 20-5 de 1961, entre outros incluídos nos mesmos artigos, *Outras Coisas de Poesia* e *Novas Coisas de Poesia*. Manuel Bandeira divulgou seis dos poemas. Soares Guiamar foi apresentado por G.R. no primeiro artigo como “personalíssimo amigo meu, não de infância, apenas, porque ele é meio mais velho”. (ROSA et al., p. 211)

Ainda que o primeiro grupo de poemas, *Coisas de poesia*, não tenha sido encontrado no Fundo IEB JGR, outros dois artigos escritos pelos heterônimos de Guimarães Rosa foram encontrados no seu fundo, comprovando que o jornal foi utilizado pelo autor como espaço para exercitar sua personalidade de *poeta bissexto* – como o teria chamado o poeta Manuel Bandeira (GALVÃO, 1997-98, p. 21) –, que apostava em práticas de heteronímia ao assinar seus poemas com os pseudônimos Soares Guiamar, Meuriss Aragão (ambos anagramas de Guimarães Rosa) e Sá Araújo Ségrim (anagrama de J. Guimarães Rosa) (GALVÃO, 1997-98, p. 21), nomes que apareceram nas seguintes matérias do autor: *Coisas de poesia* (25/02/1961), *Outras coisas de poesia* (01/04/1961), *Novas coisas de poesia* (20/05/1961) e *Sempre coisas de poesia* (22/07/1961).

Se a escritura de Rosa opera-se a partir da constante ficcionalização do mundo, tal processo de significação constante também vale para o próprio autor, que certa vez pediu: “não me busquem onde não estou, mas onde minha história de vida só apresenta

¹⁷⁴ Das quatro histórias selecionadas e analisadas no quarto capítulo desta tese, somente *Partida do Audaz navegante* não foi publicada em periódicos antes de sair em livro. Além de *A menina de lá*, que saiu em “Guimarães Rosa conta” no *Globo* de 06 de maio de 1961, *Fita Verde no cabelo* saiu em *O Estado de São Paulo* de 08 de fevereiro de 1964 e *Tresaventura* saiu em *Pulso* de 04 de maio de 1965.

algum valor pelo crivo da ficção” (ROSA, 2002 apud. FLORA, 2008, p. 13)¹⁷⁵. Por isso, ao depararmos com seus exercícios de heteronímia, estamos acessando outras invenções do autor, nas quais ele cria uma forma complexa de inserir a si próprio e também seu processo de criação no jogo entre o verdadeiro, o falso e o fictício, que constituiria uma das formas mais interessantes de se encarar as relações entre realidade e ficção ou, se quisermos, entre História e Literatura (cf. GINZBURG, 2007, p. 311-38).

No Fundo de Guimarães Rosa no arquivo do IEB/USP, foram encontradas duas dessas matérias, contendo poemas assinados por heterônimos. Na matéria *Outras coisas de poesia*, o autor “apresenta” seu próprio pseudônimo Soares Guiamar e comenta sua recepção em tom extremamente informal, como se estivesse mantendo uma conversa com os leitores: “Soares Guiamar vem com mais poemas. Alguns gostaram dele; e os outros nos culparão. Pensa-se, mesmo, que toda poesia é uma espécie de perdão pedido” (ROSA, 1961). Com essa declaração, Guimarães Rosa afirma a construção do personagem imaginário que inventa para assinar algumas de suas poesias, no sentido de operar a sua própria ficcionalização. Dentre os cinco poemas expostos ali, destacamos um que dialoga diretamente com esta pesquisa:

¹⁷⁵ Fabio Flora cita Souza, Maria Eneida de. *Rosa entre duas margens*. BH: Margens, 2002, p. 14.

Figura 5.3 – Poema *Motivo*, do pseudônimo Soares Guimarães: “O menino foi andando/ entrou num elevador/ a casa virou montanha/ o luar partiu-a em três/ o menino saiu de selvas/ montado no gurupês/ adormeceu sobre neve/ despertou noutra cantar/ mas deu-se que envelhecera/ bem antes de despertar/ então ele veio andando/ só podia regressar/ ao porquê, ao onde, ao quando/ – a causa, tempo e lugar.”

Fonte – (ROSA, 1961a, IEB JGR-R 19,01, p. 1)

Ao intitular seu poema *Motivo*, Rosa começa alertando que, a partir daquelas linhas, tomaremos contato com alguma causa ou razão de algo que é expresso em pequenos trechos, como se fossem fragmentos de alguma composição musical ou unidades de assunto em textos literários. Nos versos, nos deparamos com uma das imagens poéticas mais usadas por Rosa para se referir à infância: a figura do menino. Aqui, como toda criança, ele não está comprometido com nenhuma lógica ou direção, apresentando, então, extrema facilidade em acionar sua imaginação para (re)inventar o mundo a seu redor: ao adentrar o elevador, “a casa virou montanha” e “o luar partiu-a em três”, para que ele começasse sua aventura pelas selvas, de onde saiu “montado no gurupês” – objeto mais frequente em embarcações –, até que “adormeceu sobre neve” e, ainda “antes de despertar” – portanto imerso no plano onírico –, percebeu que podia “regressar ao porquê; ao onde; ao quando; a causa; tempo e lugar” das coisas. Como se questionando a própria ideia de duração dos acontecimentos, toda essa reflexão concernente à direção e à lógica das coisas acontece durante uma breve viagem de elevador durante a qual o menino visita vários momentos de sua vida. Ainda que de forma transversal, o menino, personagem desse poema, poderia ser relacionado a outro

Menino (que assim é denominado no texto) da ficção rosiana: o personagem principal da estória *Nenhum nenhuma*, do livro *Primeiras Estórias*, aquele cuja infância serve de busca para regressar à origem, que procura lembrar “ultramuito”¹⁷⁶ [...] o que há por aquela parte, até aonde o luar do meu mais - longe, o que certifico e sei”, numa travessia na qual ele queria “adivinhar o verdadeiro e real, já havido” (ROSA, 1978, p. 44).

Em outra matéria publicada em *O Globo*, *Novas coisas de poesia*, o autor volta a dialogar com os leitores no sentido de apresentar seus heterônimos poetas:

Perguntam-me por mais versos de Soares Guimar. Não são possíveis. Este agora para longe, certo à beira do Riachinho Sirimim, lugar de se querer bem. Tenho, porém, outro poeta de bolso: MEURISS ARAGÃO. Jovem, sem jeito, em sua primeira fase, provavelmente extinta. Vejam se serve. (ROSA, 1961)

Dos cinco poemas dessa matéria de autoria do “poeta de bolso” de Guimarães Rosa, o seguinte destaca-se:

¹⁷⁶ “Ultramuito: termo não dicionarizado que pode significar que “muito além” ou há muitíssimo tempo, determinando de forma enfática” (MARTINS, 2001, p. 512), podendo referir-se ao caráter impreciso do tempo infantil.

Figura 5.4 – Poema *A Espantada estória*, do pseudônimo Meuris Aragão: “O relógio o/ crustáceo/ de dentro de pólo-norte/ e escudos de vidro/ em dar remedido/ desfechos indivisos/ cirúrgicas mandíbulas/ desoras antenas;/
ele entranha e em torno e erra/ o milagre monótono/ intacto em colméias;/ nem e sempre outro adeus/ me não-usa, gasta o/ fim não fim:/ repete antecipadamente/ meu único momento?/ ...nê/ eternizo/ agonizo/ metálicamente/ maquinamente/ sobressaltada-mente/ ciente.”

Fonte – (ROSA, IEB JGR-R 19.01,13, s.p.)

Nesse poema, nos chama a atenção, novamente, o questionamento em torno do tempo cronológico e linear, dessa vez de forma mais clara, através da comparação do relógio a um crustáceo – como um determinador de direções –, em movimentos monótonos e mecânicos. Alguns anos depois, nas primeiras edições de seu livro *Tutaméia (Terceiras Estórias)* (1967), ao fim de algumas estórias contamos com a representação gráfica de um crustáceo, um caranguejo:

Figura 5.5 – Caranguejo – Desenho que ilustra algumas páginas do livro *Tutaméia (terceiras estórias)*, nas edições da José Olympio dos anos 1960.

Fonte – (ROSA, 1967, p. 20)

O desenho representa “o signo do Caranguejo, sob o qual nasceu Rosa”, sendo que ele foi um autor que acreditava na influência dos astros “de maneira poeticamente supersticiosa” (cf. ROSA et. al., p. 77), tanto que chegou até a comentar sobre o assunto em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras (ROSA, 1967 apud ROSA, 1999, p. 498). Para além de tal fato, é interessante destacar que, embora esse animal possa se locomover para os lados, isto é, de maneira não linear, ele é tradicionalmente conhecido, e até simbolicamente, como um animal que se locomove para trás. O caranguejo também aparece em uma das tiras cômicas protagonizadas pela personagem Mafalda, do cartunista argentino Quino, na qual a menina observa um caranguejo na praia:

Figura 5.6 – Mafalda e o caranguejo - A menina discute sobre direcionamento e tempo com um caranguejo na praia: “O futuro é para frente! Você não ouviu? O futuro é para frente! **Reacionário!** Que mania de andar para trás! Que bicho mais sem futuro! Você é um bicho estúpido, sem futuro! Ou será que o futuro é tão ruim que ele está voltando?”.

Fonte – (QUINO, 2010, p. 62-3)

As colocações de Mafalda acerca do deslocamento do caranguejo também remetem ao ideário sobre os deslocamentos do tempo proposto no poema do heterônimo de Guimarães Rosa, que também cita o caranguejo. Na tirinha, quando a menina percebe que o bicho está se deslocando para trás, logo o toma como reacionário. Também Guimarães Rosa, em sua entrevista de 1965 é questionado sobre os limites da “revolução literária” que teria promovido, ao que responde:

Não sou um revolucionário da língua. Quem afirme isto não tem qualquer sentido da língua, pois julga segundo as aparências. Se tem de haver uma frase feita, eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem. Veja como se tornam insensatas as frases feitas, tais como “revolucionário” ou “reacionário” quando as

examinamos em função de sua utilidade, quando a gente as toma *beim Wort nimmt*¹⁷⁷, como dizem os alemães. (LORENZ, 1983, p. 84)

Com essa afirmação de Rosa acerca de seus modos de aplicar a linguagem em sua literatura, também o flagramos postular uma das bases de seu projeto literário, que propunha, através da recolocação de expressões de linguagem, representar aquele questionamento a respeito da concepção de tempo e da história europeias advindas do século XIX, que já não cabiam nas concepções temporais do novo século. Na literatura rosiana, essas questões eram postas em discussão através da própria linguagem utilizada, visto nela o autor procurar sempre “desenvolver a sensação para a língua, como algo que está ainda se construindo, algo que não está pronto” (BOLLE, 2010, 18’ 35”) e, com isso, alvitrava a ideia de um tempo descompassado e não cronológico que veio a ser a marca fundamental do projeto histórico do século XX, marca que, no Brasil do século de Rosa, se afirmou especialmente em sua obra – que sempre repensou os limites de uma modernidade que não deu certo no país (cf. RODRIGUES, 2009).

Esse tipo de ideia, como vimos, também é proposto pelo poema *A Espantada Estória*, do heterônimo de Rosa, no qual a perspectiva linear fecha as possibilidades de futuro, aparecendo sempre como aquela direção que “gasta o/ fim não fim:/ repete antecipadamente/ meu único momento”. A linearidade seria o grande questionamento de Rosa em relação à História compreendida como narrativa, já que ela acabaria tornando tudo tão previsível que até mesmo acontecimentos insólitos tais como os “milagres”, se existirem, se tornariam “monótonos”, como um “fósforo riscado” ou uma anedota explicada: “foi-se a serventia” (ROSA, 1967, p. 03), porque o que a “espantada” estória proporia seria a genuína surpresa, o inesperado.

Se, para discutir esses assuntos, partimos de uma tira cômica da personagem Mafalda, é preciso lembrar que ela constituiu uma das mais significativas representações infantis na década de 1960, especialmente no que respeita à representação das meninas. Como é sabido, foi em setembro de 1964 que o mais importante semanário argentino na época, o *Primeira Plana* publica a primeira tira cômica protagonizada pela menina Mafalda, do cartunista argentino Quino (QUINO, 2010, p. X). Mafalda é uma menina de seis anos de idade, que odeia sopa, gosta da música dos *Beatles* e do *Pica Pau*, mas sua característica mais marcante é que ela

¹⁷⁷ Na edição consultada, a expressão é assim traduzida: “‘Toma literalmente’, citado em alemão por Guimarães Rosa” (LORENZ, 1983, p. 84).

sempre exercita reflexões críticas acerca do mundo a seu redor. Segundo o prefácio de Umberto Eco para o livro *Mafalda La Contestaria*, de 1969,

Mafalda não é apenas um novo personagem das histórias em quadrinhos: é o personagem dos anos sessenta. Se para defini-la usamos o adjetivo ‘contestadora’ não foi para seguirmos a qualquer preço a moda do anticonformismo: Mafalda é realmente uma heroína ‘enraivecida’ que recusa o mundo tal como ele é. [...] Na verdade Mafalda tem ideias confusas em questão de política. Não consegue entender o que acontece no Vietnã, não sabe porque existem pobres, desconfia do Estado e tem receio dos chineses. De uma coisa ela tem certeza: não está satisfeita. [...] O universo de Mafalda não é apenas o de uma América Latina urbana e desenvolvida; é também, de modo geral e em muitos aspectos, um universo latino, o que a torna mais compreensível do que muitos personagens de quadrinhos norte americanos; enfim, Mafalda, em todas as situações, é um ‘herói do nosso tempo’, o que não parece uma qualificação exagerada para o pequeno personagem de papel e tinta que Quino propõe. Ninguém nega que as histórias em quadrinhos (quando atingem certo nível de qualidade) assumam a função de questionadoras de costumes – e Mafalda reflete as tendências de uma juventude inquieta, que assumem aqui a forma paradoxal de dissidência infantil, de esquemas psicológicos de reação aos veículos da comunicação de massa, de urticária moral provocada pela lógica dos blocos, de asma intelectual provocada pelo cogumelo atômico. Já que nossos filhos vão se tornar – por escolha nossa – outras tantas Mafaldas, será prudente tratarmos Mafalda com o respeito que merece um personagem real. (ECO, 2010, p. XVI)

Como a personagem Mafalda é ainda uma criança – e o mundo para ela constitui um grande estranhamento que ela vai tendo de significar constantemente –, mas como ela já está mais crescida que um bebê, tantas vezes os seus questionamentos oscilam entre a dúvida e a certeza, tornando-a salutar para o público adulto que, contudo, nem sempre pode se alinhar às preocupações de uma criança, mostrando que para abordar a infância é preciso manter as fronteiras frouxas, já que estamos tratando de um momento de indeterminação, no qual um *vir-a-ser* reage dialeticamente a um *já-sendo* (QUINO, 2010, p. 62)¹⁷⁸. De qualquer forma, é preciso lembrar que a representação do humor gráfico carrega na hipérbole de uma menina que provoca estranhamento cômico exatamente porque reage, surpreendentemente, como um adulto engajado. O cômico de Quino surge, pois, desse contraste.

Fechando esse parêntese, gostaríamos de retomar as questões concernentes à produção rosiana nos periódicos e, visando problematizar Guimarães Rosa como autor

¹⁷⁸ Uma excelente representação de como as crianças podem ver com estranhamento inicial a política e outras ideias do mundo adulto para, depois, terem dele nova compreensão está no filme de Julie Gavras, *A Culpa é do Fidel*, de 2006.

de textos para *O Globo*, lembramos que, em crônica de 22 de janeiro de 1961, o poeta Manuel Bandeira escreve o que Rosa respondeu quando ele perguntou sobre como se sentia escrevendo semanalmente para tal periódico:

A resposta veio pronta: Angústia. [...] Rosa nunca escreve senão caprichado. Por isso mal entrega a colaboração da semana, já começa a trabalhar na da semana seguinte. Ora, uma semana não dá para Rosa caprichar nas suas invenções verbais (há sempre invenções verbais em tudo o que Rosa escreve). Daí a angústia. Rosa confidenciou-me:

– Começo a escrever, um mundo de coisas, ideias, imagens, reminiscências, me acodem. Escrevo cinco, dez, quinze páginas. É preciso reduzir a três. Começo a cortar, começo a corrigir. Aí tomo gosto. Nunca se acaba de corrigir. O meu desejo é então continuar a corrigir até o fim da minha vida. Mas há que entregar os originais. E no dia seguinte recomençar coisa nova. (BANDEIRA, 1997, p. 278)

Bandeira ainda arremata: “Escrever para jornal é como escrever na areia. Rosa não escreve na areia: Rosa grava na pedra. Para a eternidade. Assim o que Rosa está fazendo em *O Globo* é, capítulo a capítulo, mais um livro...” (BANDEIRA, 1997, p. 279). Rosa estava mesmo interessado no eterno, no contínuo, mas para atingi-lo, também para ele, era necessária a prática de alguns rascunhos, *modus operandi* que pôde realizar nas páginas dos jornais.

Com a publicação de seu livro *Primeiras Estórias*, em 1962, a escrita rosiana abriu-se a novas configurações: a diminuição do tamanho dos textos, o foco narrativo reduzido, o enfraquecimento do teor regional etc. A essa nova forma o autor intitulou estória, que, para as formulações teóricas de sua época, estaria ligada apenas àquilo que a crítica literária chamou de *short story*, ou seja, uma modalidade de conto nascida no século XIX, no qual se investe na condensação extrema dos enredos em poucas páginas, mas sempre concluídos com um desfecho impensado. Essa aposta literária teria surgido para

Satisfazer às necessidades de uma literatura de consumo em constante crescimento, ligada à expansão de jornais, revistas e outros periódicos. Não é por mera coincidência que quase todas as narrativas que integram *Primeiras Estórias* foram publicadas antes, em vários números de periódicos cariocas: no jornal *O Globo* e na revista *Senhor*. (BOLLE, 1973, p. 84)

Retomando essas informações acerca do contexto editorial da escritura das estórias rosianas (FAGUNDES, 2010, p. 110-20), é preciso destacar que de forma alguma as necessidades do consumo e a presença de Guimarães Rosa nos periódicos o fizeram descuidar do intenso trabalho com a linguagem em sua literatura, visto que essa

parece ter sido a sua profissão de fé, como homem e como escritor: “considero a língua como meu elemento metafísico, o que sem dúvida tem suas consequências” (LORENZ, 1983, p. 80).

Seguindo o fluxo das publicações rosianas, em 1967, foi editado seu último livro de histórias, todas já publicadas anteriormente em um periódico para médicos, intitulado *Pulso*. Em seu texto de despedida daquelas publicações quinzenais, vindas à luz entre 1965 e 1967, Rosa escreveu em 29 de julho de 1967 o texto *Rogo e aceno* que constitui uma rara oportunidade de sabermos, pelas palavras do próprio autor, como foi sua relação com a publicação serial de textos em periódicos, envolvendo os motivos de ter aceitado o convite de *Pulso*, seus resultados e a maneira como essa produção se relacionava com sua vida de escritor de livros. Assim sendo, transcrevemos o texto quase que integralmente, numa longa mas importantíssima citação:

Faz dois anos, aqui venho contar histórias. De que com sério afincio e atencioso esforço, não duvidem. Tomo à honra escrever para PULSO, e não se brinque quando no serviço literário. Antes que tudo, porém, pareceu-me esta simpática, confraterna maneira de entrar em presença com os médicos, meus colegas, de todo o Brasil: remediada um pouco assim em íntimo a nostalgia da Medicina, que a vida me levou a na prática desertar. De coração, nunca se é ex-médico, comigo acho. Devo dizer, aliás, saldaram-se-me bem os resultados. Os leitores gostaram. Uns, muito. Outros, pouquinho, por enquanto. Outros, ainda, nada e não, vocês sabem; mas a isto estamos, os do ofício, acostumados. E, afinal, muitos médicos, tomados pelo fino árduo ministério de cada hora, demais próxima sempre da dor humana, precisam em geral é de qualquer breve leitura, pausa amena, recreio e distensão que de algum modo os distraia; do que me dou conta em tempo. [...]

Aos amigos comunico, principalmente, que os 24 meses de colaboração deram livro *Tutaméia/terceiras histórias*, em véspera de sair pela Livraria José Olympio Editora, compreendendo 40 contos – dos quais um apenas não estampado prévio nesta coluna – mais 4 *Prefácios* do autor. Sem desmodéstia, declaro-me com ele satisfeito. Gostaria que o lessem: os já favoráveis e os ainda contrários; seja porque são médicos, e, pois, de minha natural estima; não faço aqui anúncio comercial. Tenho é sincera a confiança em que, muitos, com a moda minha de linguagem toquem título de ‘facilitário’, já de si a coisa, em páginas, fica mais descomprimida e clara, menos travada. **Sempre é tempo para a boa vontade de se reexperimentar.**

Digo, **devo ao convite de PULSO, a realização da obra.** Para minha especial sorte: porquanto os temas de alguns dos contos andavam-me sem solução na cabeça, uns há cerca de vinte anos; até que, só nesta forma curta, forçada pela limitação do espaço, encontraram como compor-se.

Por outra, porém, sucede que a mesma válida razão impõe-me agora aqui interromper o comparecimento, até quando nem sei. Gravam-me compromissos excessivos, e **o tempo que me resta preciso de**

empregá-lo, sem mais adiamento possível, na terminação de um livro. Outro. Mas, este, de novelas ou contos longos. Do jeito, não conseguiria num saco fazer caber todos os proveitos.

Decerto, definitivamente de PULSO não desgarrar; provável e fácil é que retorne, como dito, mais tarde. Sendo, pois, por isto que bem **me agradaria poder em todo tempo receber – desde que objetivas – críticas, opiniões, comentários quaisquer a meus textos. Por menos que pareça, penso que a gente escreve é para entendimento e comunicação; e que, sem abdicar de si em frouxas concessões ilegítimas, deve o artista estimar palpites do povo e de seus desejáveis leitores, mais perto deles se pondo. Aos que assim se interessarem em ajudar-me, serei muito reconhecido.**

Fazendo outro pedido ainda: que é quanto ao título do livro, a palavra mesma TUTAMÉIA. Se bem os dicionários deem apenas ‘tuta-e-meia’, sempre e desde menino em Minas ouvi falar “tutaméia” – correndo por ninharia, nonada, um quase-nada, bagatela. Mas, como vale a pena conhecer a ocorrência e forma do termo, nas diversas áreas do país, e os colegas e assinantes de PULSO situam-se felizmente em todos os pontos do território nacional, pergunto se quer alguém cordialmente, a esse respeito informar-me.

E: vivos votos. Tolerem-me a meia palavra desta semi-despedida. Obrigado. Guimarães Rosa (ROSA, 1967a, grifos nossos)

Conforme assinalado em negrito, nesse texto, Rosa reforça a necessidade da releitura daquelas suas estórias, a fim de que elas possam ser compreendidas e assimiladas de forma mais plena, ou seja, para que voltem a tornar ativo o processo de significação. Em seguida, o autor pede repostas dos leitores, mostrando seu desejo de fortalecer aquele diálogo quinzenal que certamente alimentou a criação das estórias de *Tutaméia*. Lembrando-nos do que já foi dito em nosso terceiro capítulo, é em um dos prefácios desse mesmo livro que Rosa define o que ele está chamando de estória, colocando-a como antípoda direta da História, no texto *Aletria e Hermenêutica*, já aqui tantas vezes citado:

A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota. A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. (ROSA, 1967, p. 03)

Embora nessa definição possamos reconhecer algumas daquelas características da *short story*, elencadas acima, parece que o autor lhes atribui uma outra direção de sentido ainda mais complexa, uma vez que aponta para um deslocamento de percepção característico do anedótico, propondo questionamentos mais efetivos aos fluxos lineares da grande narrativa História. Ainda que as estórias de *Tutaméia* tenham saído antes no periódico *Pulso*, o prefácio que definia o gênero só foi publicado no livro, mostrando

que nos periódicos, apesar da imensa visibilidade, o autor poderia tanto realizar exercícios de composição, como quando foi *poeta bissexto*, como configurar um gênero narrativo próprio. Mas o espaço dos periódicos não foi usado por Guimarães Rosa apenas como local para a realização de treinamentos nos usos com a linguagem: eles também serviram de palco para grandes diálogos com seus leitores, como veremos a seguir.

5.2. Faces da recepção publicada em periódicos e selecionada por Guimarães Rosa

“Há três classes de leitores: o primeiro, o que goza sem julgamento, o terceiro, o que julga sem gozar, o intermediário, que julga gozando e goza julgando, é o que propriamente recria a obra de arte”

(H.D. Zimmermann – *Sobre a utilidade da literatura: observações preliminares para uma teoria da comunicação literária*)

Ainda acerca da relação de Rosa com os periódicos, compreendidos como o ambiente específico para certa fase de seu processo de escritura, nos defrontamos com um material curioso: os recortes que o próprio autor selecionou dos periódicos, cujos excertos continham as primeiras recepções críticas de suas estórias, logo após o lançamento dos livros *Primeiras Estórias* em 1962 e *Tutaméia (Terceiras Estórias)* em 1967.

5.2.1 Faces da recepção de *Primeiras Estórias* (1962), selecionadas por Rosa

“[...] são as *Primeiras Estórias* de um Brasil novo no começo do surgir. [...] Agora, Guimarães Rosa nota que seus Geraís estão em mudança e, longe de tremer pela novidade, porfia por incorporá-la ao seu universo”.
(Luiz Costa Lima – *Mundo em perspectiva: Guimarães Rosa*)

O volume *Primeiras Estórias* (1962) apresenta vinte e uma estórias mais curtas que as novelas de *Corpo de Baile* e o romance *Grande Sertão: Veredas*, ambos publicados em 1956, e nele vemos surgir diversas personagens crianças, meninos e meninas pipocando no livro todo. No arquivo de Guimarães Rosa do IEB/USP, os textos de recepção crítica do livro *Primeiras Estórias*, todos selecionados e encadernados pelo autor, somam 136 entradas.

Na encadernação não encontramos apenas artigos de periódico, mas também cartões, telegramas, cartas e outros tipos de material que, em princípio, parecem não possuir uma ligação muito evidente com os textos de recepção, mas que também são importantes se pensarmos que eles tecem uma espécie de comentário acerca da vida do autor, em seus diversos aspectos, durante o período em que as histórias foram recebidas pelos leitores.

No que tange especificamente aos textos de periódicos encadernados no referido volume, cabe destacar que são, notadamente, anônimos, sendo que alguns aparecem várias vezes, republicados em diferentes periódicos por todo o país, todos tendo sido guardados por Rosa, movido por alguma motivação escusa. Por terem sido assim selecionados, supomos que eles constituem, inequivocamente, aqueles com os quais o autor escolheu dialogar, fato que ele efetivou em muitos momentos. A conversa fica marcada quando o autor expressa suas marcas de leitura nos textos: ora cola o escrito de cabeça para baixo em uma folha, ora rabisca ou traça um imenso X em lápis vermelho sobre ele, mostrando uma possível insatisfação com aquela opinião. Em seu livro *Relembraimentos*, Vilma Guimarães Rosa nos fala sobre um álbum de artigos do mesmo tipo, mas com textos concernentes a *Grande Sertão: Veredas* (1956), que seu pai havia montado, no qual o autor desafiava os ataques violentos recortando e colando-os no álbum, de cabeça para baixo. Acerca dos comentários negativos sobre suas obras, Rosa lhe teria dito:

Se um crítico gasta tempo lendo e depois comentando (ainda que atacando) uma obra, esta pode ser gigantesca em qualidade. De alguma forma, impressionou-o. Se fosse medíocre, ninguém perderia tempo e trabalho com ela. Quando criticarem seus livros, Vilminha, não perca a fé. Vá adiante, confiando na sua criatividade. Você deve temer apenas um crítico: você mesma. Se tiver achando tudo o que escreve ótimo, cuidado. Descanse o material numa gaveta e depois releia, com outro espírito. Sem pressa. Lembre-se, não se fabrica livros como se faz macarrão. Qualidade é sempre mais importante do que quantidade. E se você algum dia quiser destruir o que escreveu, achando tudo horrível, atenção! Você talvez já esteja atingindo a perfeição! (ROSA, 1999, p. 65)

Para um conjunto de notas de divulgação de lançamento, como aquele, com chamadas em sua maioria produzidas por jornalistas e não por estudiosos ou especialistas, não espanta que ali poucas vezes se exercitasse algum comentário crítico mais substancial, para além de resenhas, porém é de se destacar que, ainda assim, o

tema infância foi levantado várias vezes e das mais diferentes formas em tais textos, conforme discutiremos agora.

5.2.1.1 Tema infância na recepção das Primeiras Estórias

“Propriamente eu sou *Durango Kid*
Eu vim trazer, eu vim mostrar
Novo jornal, novo sorriso[...]
Propriamente dizer o só exato
Pois hoje eu sou o que eu fui
Não desmenti o meu passado
Esse jornal é o meu revólver
Esse jornal é o meu sorriso.”

(Toninho Horta & Fernando Brant – *Durango Kid*)

Atendendo ao tema proposto por esta investigação, destacamos que, no caso da recepção publicada em periódicos e selecionada pelo autor acerca das *Primeiras Estórias*, dentre os mais de 130 artigos, identificamos em 42 deles – dos quais 6 são duplicatas –, alguma indicação relacionada ao tema infância, conforme é possível visualizar na tabela a seguir¹⁷⁹:

5. TAB 1 - Artigos sobre infância em Primeiras Estórias							
No	CÓD.	TÍTULO	AUTOR	PERIÓDICO	LOCAL	DATA	OBS
01	IEB JGR R 7,01	João Guimarães Rosa “Primeiras Estórias”	J. C. O. T.	A Ordem	Rio de Janeiro, RJ, BRA	01/02/1963	
02	IEB JGR R 7,02	História (de bolso) de um prêmio literário	Valdemar Cavalcanti	Correio da Manhã	Rio de Janeiro, RJ, BRA	07/03/1964	
03	IEB JGR R 7,05	O Mundo em perspectiva: Guimarães Rosa	Luiz Costa Lima	Tempo Brasileiro Revista de Cultura	Rio de Janeiro, RJ, BRA	Dez. 1963	Publicado em (LIMA, 1983)
04	IEB JGR R 7,07	Substância de Guimarães Rosa	Sebastião Uchoa Leite	Correio da Manhã	Recife, PE, BR	06/07/1963	
05	IEB JGR R 7,17	Primeiras Estórias	Dirce Cortes Riedel	Cadernos brasileiros	Rio de Janeiro, RJ, BRA	05/1962 a 06/1962	
06	IEB JGR R 7,19	As Primeiras Estórias	Newton Belleza	Jornal do Comércio	Rio de Janeiro, RJ, BRA	05/05/1963	

¹⁷⁹ Os seis textos republicados em periódicos diferentes, mas que foram guardados por Guimarães Rosa (duplicatas) estão marcados pelas linhas em destaque cinza na tabela.

07	IEB JGR R 7,20	Primeiras Estórias	Manuel Machado dos Santos	Vozes	Petrópolis, RJ, BRA	Maio 1963	
08	IEB JGR R 7,25	Receita de nostalgia	Dinah Silveira de Queiroz	Jornal do Comércio	Rio de Janeiro, RJ, BRA	18/04/1963	
09	IEB JGR R 7,28	Novas estórias?	Anônimo	Estado de Minas – Roda Gigante (comentários literários)	Belo Horizonte, MG, BRA	17/03/1963	
10	IEB JGR R 7,32	Primeiras Estórias de João Guimarães	Anônimo	Revista Intimidade	s.l.	Dez. 1962	
11	IEB JGR R 7,33	Primeiras Estórias	Anônimo	Jornal do Comércio	Rio de Janeiro, RJ, BRA	20/02/1963	
12	IEB JGR R 7,34	O Menino	Benedito Nunes	Suplemento Literário de O Estado de São Paulo	São Paulo, SP, BRA	02/02/1963	
13	IEB JGR R 7,35	Livros Novos	Anônimo	O Globo	Rio de Janeiro, RJ, BRA	29/01/1963	
14	IEB JGR R 7,37	Os caminhos da ficção II	Wilson Martins	O Estado de São Paulo	São Paulo, SP, BRA	26/01/1963	
15	IEB JGR R 7,40	Primeiras Estórias	João Camillo de Oliveira Torres	Jornal do Dia	RS, BRA	12/01/1963	Duplicata de IEB JGR R- 7,01
16	IEB JGR R 7,41	1962	Raquel de Queiroz	O Cruzeiro	Rio de Janeiro, RJ, BRA	19/01/1963	
17	IEB JGR R 7,43	Substância de Guimarães Rosa	Sebastião Uchoa Leite	Revista de Cultura da Universidade de Recife	Recife, PE, BRA	06/07/1963	Duplicata de IEB JGR R- 7,7
18	IEB JGR R 7,44	João Guimarães Rosa e as Primeiras Estórias	Eduardo Prado Vieira	Revista Leitura	Rio de Janeiro, RJ, BRA	Dez. 1962	
19	IEB JGR R 7,46	Painel Literário	Raul Lima	Revista Painel Brasileiro	s.l.	1962	
20	IEB JGR R 7,47	Guimarães Rosa em veredas da invenção	Valdemar Cavalcanti	O Jornal – Jornal literário	s.l.	23/12/ 1962	
21	IEB JGR R 7,48	Primeiras Estórias	João Camilo de Oliveira Torres	O Diário	Minas Gerais, BR	22/12/1962	Duplicata de IEB JGR R- 7,1
22	IEB JGR R 7,49	Primeiras Estórias / Apreciações literárias	Stella Leonardos	Diário de Notícias	Rio de Janeiro, RJ, BRA	9/12/1962	

23	IEB JGR R 7,50	Cartão de boas festas	Enciclopédia Infantil: Andorinha- da-casa- Flávia	-	s.l.	[1962]	
24	IEB JGR R 7,54	“Primeiras Estórias” de Guimarães Rosa	Christiano Fraga	Diário de Notícias	Espírito Santo, BRA	2/12/1962	
25	IEB JGR R 7,57	No Praia clube de Araruama (II)	Marcos André	O Globo	Rio de Janeiro, RJ, BRA	26/10/1962	
26	IEB JGR R 7,58	Best Sellers da quinzena	Marcos André	O Globo	Rio de Janeiro, RJ, BRA	26/10/1962	Duplicata de IEB JGR R- 7,57
27	IEB JGR R 7,59	O homem e a fábula: Algumas ideias confusas	José Carlos Oliveira	O Globo	Rio de Janeiro, RJ, BRA	22/11/1962	
28	IEB JGR R 7,62	O Mago Guimarães Rosa	Luiz M. Rodrigues Filho	Comércio de Franca-Diário Matutino	Franca, SP, BRA	20/11/1962	
29	IEB JGR R 7,64	Primeiras Estórias (Parte I)	Nogueira Moutinho	Folha de São Paulo	São Paulo, SP, BRA	25/11/1962	
30	IEB JGR R 7,65	Primeiras Estórias (Parte II)	Nogueira Moutinho	Folha de São Paulo	São Paulo, SP, BRA	25/11/1962	
31	IEB JGR R 7,66	Estórias	J. H. Pires	Diário da Noite	São Paulo, SP, BRA	14/11/1962	
32	IEB JGR R 7,68	Momento Cultural	Carlos Pontes	O Povo	Fortaleza, CE, BRA	10/11/1962	
33	IEB JGR R 7,70	Três lançamentos	Gilberto Cavalcanti	Gazeta de Alagoas	Alagoas, BRA	11/11/1962	
34	IEB JGR R 7,71	Três lançamentos	Carlos Pontes	Correio Paulistano	São Paulo, SP, BRA	25/11/1962	Duplicata de IEB JGR R- 7,68
35	IEB JGR R 7,72	Bilhete a Guimarães Rosa	Eneida	Diário de Notícias	Rio de Janeiro, RJ, BRA	01/11/1962	
36	IEB JGR R 7,85	A Semana e os livros	Rolmes Barbosa	O Estado de São Paulo	São Paulo, SP, BRA	13/10/1962	
37	IEB JGR R 7,88	Guimarães Rosa. O mesmo	Helle Alves	Diário de São Paulo	São Paulo, SP, BRA	07/10/1962	

38	IEB JGR R 7,100	Primeiras Estórias	Walmir Ayala	Jornal do Comércio	Rio de Janeiro, RJ, BRA	02/10/1962	
39	IEB JGR R 7,102	Primeiras Estórias: Novo livro de Guimarães Rosa	Anônimo	Tribuna de Petrópolis	Petrópolis RJ, BRA	02/10/1962	Duplicata de IEB JGR R-7, 33
40	IEB JGR R 7,103	Primeiras Estórias	Anônimo	Jornal de Letras	Rio de Janeiro, RJ, BRA	10/1962	
41	IEB JGR R 7,106	Guimarães Rosa conta suas Primeiras estórias	Carlos Osmar	Gazeta de notícias	Rio de Janeiro, RJ, BRA	30/9/1962	
42	IEB JGR R 7,111	Carta a Guimarães Rosa	Gilberto Amado	s.l.	s.l.	s.d.	

Na intenção de destacar o recorte inédito desse material, aspecto que, de certa forma, justifica a proposta desta investigação, optamos por comentar os textos um a um, seguindo a ordem pela qual Rosa os organizou, respeitada também na catalogação do arquivo IEB/USP, motivo pelo qual começamos indicando seu código no Fundo do autor, seguido das outras informações bibliográficas. Lembramos também que, anexos à tese, disponibilizamos 40 desses textos transcritos e reproduções fotográficas de alguns deles.¹⁸⁰

1. IEB JGR-R 7,01 – Título: João Guimarães Rosa “Primeiras Estórias” - Autor: J. C. O. T. – Periódico: A Ordem – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 01/02/1963¹⁸¹.

O texto começa apontando como um elemento fundamental para a escrita rosiana algo que também acontece com as crianças quando estão se inserindo na linguagem, a saber, o fato de que Rosa “faz sua própria língua”, para com ela compor narrativas. A partir disso, são elencados alguns limites dessa confecção complexa que se apresenta como uma “operação terrivelmente difícil, em virtude dos problemas por assim dizer linguísticos e filológicos, sem falar nos estilísticos, que a redação de suas novelas provocam”¹⁸². Em seguida, pergunta-se se o “*Primeiras*” do título do livro indicaria que aquelas teriam sido as primeiras narrativas escritas pelo autor, ao que o

¹⁸⁰ Todos os textos transcritos são inéditos.

¹⁸¹ Visto estarmos comentando individualmente cada texto selecionado por Rosa, convencionamos, neste capítulo, não referenciá-los segundo o sistema autor-data, mas de forma completa, no corpo do texto.

¹⁸² Nesse levantamento de textos de periódico, em todas as citações dos artigos que aparecerem destacadas, o grifo é nosso.

próprio articulista responde que não, argumentando que se apresentam de forma muito elaboradas para terem sido as primeiras, sendo que o importante não seria saber se são as “primeiras ou as segundas”, mas que não sejam as últimas, visto serem boas. Posteriormente, faz um comentário geral acerca do volume e termina destacando diretamente que “seriam ‘primeiras’ estas ‘estórias’, já que nelas as crianças atuam de maneira mais direta... Não em todas, mas em muitas. Principalmente no clima geral do livro, a refletir a visão geral do mundo infantil”. Por fim, sugere o motivo dessa escolha: talvez porque o autor não opte por usar a Língua que todos usam, mas sim a que ele mesmo cria em seu processo de escritura.

2. IEB JGR-R 7,02 – Título: História (de bolso) de um prêmio literário – Autor: Valdemar Cavalcanti – Periódico: Correio da Manhã – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 07/03/1964.

Aqui temos um comentário sobre o Prêmio *Pen Clube* de 1963, no qual *Primeiras Estórias* foi considerado o melhor na modalidade contos, destacando

Guimarães Rosa, sempre surpresa em tudo, inesperado sempre, igual e diferente a um tempo. Escritor que, mágico no compor sua renda, veio, além do mais, liquidar aquela falsa ideia de que nossa língua é pobre e rala; pode ser um túmulo – e até certo ponto o é –, mas um túmulo de luxo.

Quem aposta sempre em surpresas e desvenda a face mais pura da Língua não seriam as crianças que, como reiteradamente sublinhamos neste trabalho, sempre a enxergam como se fosse a primeira vez?

3. IEB JGR-R 7,05 – Título: O Mundo em perspectiva: Guimarães Rosa – Autor: Luiz Costa Lima – Periódico: Tempo Brasileiro Revista de Cultura – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, Dez. 1963¹⁸³.

Nesse texto, que já é referência nos estudos sobre *Primeiras Estórias*, Lima tenta uma interpretação do fluxo de mudanças da obra de Rosa, associando o período da escritura das estórias (década de 1960) a um momento de muita expectativa por renovação, sugerindo assim que o próprio país dos anos 1960 estivesse (re)nascendo na ficção de Rosa, afinal aquelas seriam as “Primeiras Estórias de um Brasil novo no começo do surgir. [...] Agora, Guimarães Rosa nota que os seus Gerais estão em

¹⁸³ Esse texto não foi transcrito por ser o único desse nosso recorte que já foi publicado (LIMA, 1983).

mudança e, longe de tremer pela novidade, porfia por incorporá-la ao seu universo”. Essa relação estabelecida entre as histórias rosianas e o início de um ‘Brasil novo’ proposta por Lima foi fortemente aceita pela fortuna crítica das *Primeiras Estórias*, mas, de acordo com nossa leitura, esse texto parece também constituir mais um destaque à infância, que é o período comumente considerado como aquele no qual tudo é novo.

4. IEB JGR-R 7,07 – Título: Substância de Guimarães Rosa – Autor: Sebastião Uchoa Leite – Periódico: Correio da Manhã – Local e data: Recife, PE, BR, 06/07/1963.

Nesse texto, o poeta Sebastião Uchoa Leite experimenta uma leitura crítica do livro, embora alertando que

quanto a Guimarães o certo é que se esbarra no óbvio: está vendo que o escritor é dono de uma linguagem inédita, aparentemente inóspita, e a única maneira de se comemorar o fato é a análise detalhada dos processos dessa linguagem. Alguns desses processos são dos mais evidentes e quase todo escritor que realmente pretende uma nova criação se utiliza deles: variações morfológicas, invenções sintáticas, extensões categoriais. Apesar disso permanece na prosa de Guimarães um sabor raro de inevidência que o distingue dos outros ficcionistas brasileiros: alguns chegamos a não suportar mais depois da leitura de Guimarães Rosa, principalmente os que enveredaram pela trilha da linguagem regional, sem reduzi-la suficientemente artístico (com exceção de Graciliano Ramos, mestre da prosa direta lúcida, embora limitada pelos seus fins).

Ao destacar essa busca pelo novo, Leite acaba propondo uma relação entre a escritura de Rosa e a infância, já que a criança, tantas vezes, se utiliza desses mesmos processos elencados por ele quando trabalha com a linguagem. Assim, tal qual a criança, Guimarães Rosa

torna-se dono da sua linguagem, isto significa que se afirma em uma liberdade superior: não há peias lógicas nem tradições estéticas que o impeçam de explorar dissonâncias possíveis dentro da linguagem. Guimarães Rosa é dos que forçam um aspecto novo de receptividade estética no leitor ou do contrário seu reino se fecha as portas aos acomodados.

Ora, então não são as crianças que partem dessa não filiação com estruturas de expressão exteriores? Nesse sentido, Leite continua a reflexão: “Em Guimarães Rosa a linguagem atinge um estado de tensão contínua: ele diz da forma mais inesperada o que esperamos dele. Isto é ser o mestre da inevidência”, aspecto que lhe permite “dar às suas

‘estórias’ um sabor durável. A linguagem parece ser utilizada nelas com o sentido de criar um tempo interno suficiente no espírito do leitor para afastar efemeridades do elemento anedótico. Esse é, portanto, transcendido pelo seu “dizer”. Dessa maneira, o ensaio todo aborda os processos de feitura da escritura das estórias e, mesmo que de forma indireta, sugere o estabelecimento de uma relação direta entre a escrita de Rosa e a comunicação da criança.

5. IEB JGR-R 7,17 – Título: Primeiras Estórias – Autor: Dirce Cortes Riedel – Periódico: Cadernos brasileiros – Local e Data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 05/1962 a 06/1962.

No artigo acerca das *Primeiras Estórias* escrito pela professora de literatura Dirce Cortes Riedel, a autora começa destacando a presença de muitas personagens infantis – especialmente em comparação com as obras anteriores de Rosa. A partir da estória *Nenhum, nenhuma*, ela ainda tece o seguinte comentário (com muitas citações diretas ao texto do Rosa, que mantemos entre aspas simples):

A busca do tempo perdido tem uma nova organização artística em ‘*Nenhum, nenhuma*’ – tentativa do narrador de religar-se, adivinhando ‘o verdadeiro e real, já havido’: o passado que vem como uma nuvem, vem para ser reconhecido, mas o protagonista não sabe decifrá-lo. A luta com a memória é configurada por uma forma estranhamente sugestiva: ‘reperdia a lembrança, a representação de tudo se desordena: é uma ponte, uma ponte, – mas que, a certa hora, se acabou, parece que. Luta-se com a memória.’ Neste conto (*Nenhum, nenhuma*), como em outros, aproveitam-se recursos gráficos, na impressão: caracteres mais fortes ressaltam o trabalho da memória, na tentativa da reconstituição do passado, destacando-o do presente, de onde ele emerge e do qual é parte integrante. **Mas esta angústia temporal não é típica do mundo da ficção rosiana. O que ela nos apresenta, em geral, é o tempo estático do sertão dos Gerais, o longo tempo da espera** (A gente se mexendo, tranquilos, e o tempo crescendo, parado). A visão do mundo da criança, como em ‘Campo geral’, de ‘Corpo de Baile’, tem um lirismo sem pieguice em ‘As margens da alegria’, ‘A menina de lá’, ‘Os cimos’ – contemplação desinteressada, visão das coisas puras, com pureza e poesia. A criança que, quando feliz, é ‘alegre de se rir para si’, ‘com um jeito de folha a cair’: o menino que, quando contemplou, extasiado, o peru de roda, ‘riu, com todo o coração e, quando, na véspera do ‘dia de anos do doutor’, só viu do animal umas penas, restos, no chão, sentiu que ‘tudo perdia a eternidade e a clareza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubaram’. A tristeza infantil, tristeza sem tragédia, tristeza que não conhece o ‘envelhecimento da esperança’ leva o Menino a não acreditar que estivesse perdido o ‘companheirinho Macaquinho’ ‘no sem-fundo escuro do mundo, sem nunca – De certo ele só passeava lá porventuroso e porvindouro, no outra-parte, aonde as pessoas e as coisas iam e voltam.’

Apesar de não concordarmos com Riedel quando ela defende que o tempo nas narrativas rosianas anteriores às *Primeiras Estórias* seria totalmente paralisado, também defendemos que, a partir desse livro de 1962, as perspectivas mudaram muito e, de repente, puderam ter se aproximado mais da visada desvairada da criança, carregada de alegria e frescor.

6. IEB JGR-R 7,19 – Título: As primeiras estórias – Autor: Newton Belleza – Periódico: Jornal do Comércio – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 05/05/1963.

Comentando *Primeiras Estórias*, livro que visualmente se apresenta mais alegre, com uma capa amarela cheia de desenhos a bico de pena feitos pelo ilustrador e autor de livros infantis Luís Jardim, Newton Belleza publica sua apreciação em 5 de maio de 1963 e assim postula:

Algumas das *Primeiras Estórias* de Guimarães Rosa (como se dá também no poema sinfônico dos cangaceiros – *Grande Sertão: Veredas*) incluem-se entre as poucas obras literárias que, pela grandeza de sua criação, me tem comunicado esta sensação de conforto absoluto, de reconciliação com tudo e com todos, de libertação de inconformados desejos. Em qualquer uma delas, aí está, como é do conhecimento de todos, um pujante e fértil criador de linguagens, **salvando-se sempre pelo delicioso agrado que esse brinquedo de criação nos transmite quando resultam em seriedade as realizações desse brinquedo.** E em muitas delas aceitamos, e enlevados, a plena adequação da linguagem à estória contada.

Contar uma estória que, por seus usos livres de linguagem, restaurasse uma “reconciliação com tudo e com todos” é também atividade comum às crianças, que não estão comprometidas com nenhuma categoria exterior, tal como tempo e direção, já que elas aprendem e consolidam suas percepções do mundo através da brincadeira que, segundo a sugestão de Belleza, poderia aproximar-se da realização do “brinquedo da criação” que é a escritura rosiana.

7. IEB JGR-R 7,20 – Título: Primeiras Estórias – Autor: Manuel Machado dos Santos – Periódico: Vozes – Local e data: Petrópolis, RJ, BRA, Maio de 1963.

Nesse texto, encontramos mais uma imagem excelente, aqui destacada em negrito, que propõe uma ligação entre o próprio estranhamento gerado pela leitura do

texto rosiano e os processos que ocorrem com os bebês ainda no parto, momento no qual o primeiro choro humano é também a primeira enunciação humana:

Em suma, o estilo de G.R. apropria-se aos temas. Com eles, se transforma. Por nosso gosto, desejaríamos que páginas intimistas, onde se atinge até o onírico, fossem menos densas e menos enigmáticas. Tendem a cansar o leitor, principalmente quando exige por longo tempo a tensão interpretativa. **Em outros passos, isto é, em outros contos, a narrativa torna-se límpida e fácil, não obstante os vocábulos em seu primeiro choro...**

8. IEB JGR-R 7,25 – Título: Receita para nostalgia – Autor: Dinah Silveira de Queiroz – Periódico: Jornal do Comércio – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 18/04/1963.

Dinah Silveira de Queiroz escreveu esse texto em Moscou, dizendo que a leitura de *Primeiras Estórias* pôde aliviar suas saudades do Brasil, visto que, com aquela leitura, era possível sentir novamente o país, mesmo estando tão longe, pois:

Convém que se **peça a algum amigo de boa voz para ir lendo. Então Guimarães Rosa se faz canto da Pátria.** Seus bandidos, suas santinhas, seus personagens cercados de mistérios – e vai ver tudo isto é encantamento simples – pertencem aos ‘causos’, isto é, às ‘Estórias’ contadas e não lidas. Tudo tem graça, tudo é apetitoso, **tudo faz nascer em mim a longínqua menina que ainda sem saber ler chupava a ficção por um canudo: ‘Conta mais!’ – e se tornava um monstrinho devorador de histórias.**

Nesse depoimento versando sobre um efeito da leitura das *Primeiras Estórias*, Queiroz nos conta que aquelas histórias a levaram a retomar a sensação que tinha quando, ainda sem saber ler, teve sua imaginação nutrida pelas histórias orais que alimentaram seu imaginário. Tal efeito só pode ter sido ocasionado porque o próprio Rosa e seu tio Vicente viveram intensamente o mesmo contato com a audição de mitos em suas infâncias passadas em Cordisburgo. Esse tipo de efeito que relaciona o leitor adulto a certa percepção infantil faz parte da construção da escritura, visto que:

a escrita não consiste numa simples retranscrição, pelo adulto, das lembranças da infância, nem que fosse pela necessidade de ‘organizá-las’ para serem utilizadas numa ficção, assim também a arte, relativamente à sensibilidade da infância, não consiste na sua ‘sublimação’. [...] a criação do gênio não é lembrança, mas ressurgência, emergência de um fundo comum, que a criança – ou a infância – anima com sua sensibilidade e que o artista consegue exprimir. Então, além de se servir de suas lembranças e de se deixar impelir por forças obscuras, ele é banhado – ao pintar, escrever ou compor – pela infância. Ele é, ou melhor, ‘torna-se’ criança. (SCHÉRER, 2009, p. 192)

A relação entre a escritura rosiana e certa percepção infantil colocada no depoimento de Queiroz justifica-se para além dessa revivência da infância do autor que é refletida na leitora, já que, se lembrarmos que as histórias exigem de seus leitores um constante trabalho mental de significação, tal qual acontece com a criança quando chega a um mundo que lhe é totalmente estranho, compreenderemos que elas acabam permitindo que seus leitores assumam, por um momento, um “estado de infância” – que é quando nós, leitores adultos, tocamos não só a criança que já fomos, mas a que ainda continua viva em nós –, instalando-nos na distância em relação às estruturas que sustentam o pensamento normativo do adulto. A hipótese de que as histórias rosianas recolocariam o leitor na perspectiva da infância se sustenta no depoimento de Queiroz, já que ela ainda propõe a necessidade de ouvi-las em voz alta, a fim de reforçar o intenso trabalho do autor com a Língua portuguesa falada no Brasil, resgatando uma sonoridade dessa nossa língua materna como uma nova forma de ouvir alguma voz do Brasil.

9. IEB JGR-R 7,28 – Título: Novas histórias? – Autor: Anônimo – Periódico: Estado de Minas – Local e Data: Belo Horizonte, MG, BRA, 17/03/1963.

Novamente temos mais um texto que relaciona o processo de escritura de Rosa à infância de maneira poética e sutil, aqui destacada em negrito:

‘Primeiras Histórias’, eis como ambigualmente o nomeou Guimarães Rosa. Donde inferir que se tratam de primeiras histórias mesmo, cronologicamente falando, escritas antes de quaisquer de seus livros já publicados. **Ou como entendem outros, primeiras porque puras, íntimas, antigas pelo perfume de infância que passeia nessas páginas. Primeiras, porque da fonte, da origem, vago tom de madrugada.** Notem-se inúmeros contos que tem por tema o menino, a criança: *‘As margens da alegria’*, *‘A menina de lá’*, *‘Pirlimpisquice’*, *‘Nenhum Nenhuma’*, etc. Contos de descoberta, em que uma abertura se faz para o mundo, sem aquele contexto barroco (no bom sentido) dos contos anteriores (?) De fato ficamos boiando num lirismo a que nem a estrutura formal dá uma pressão mais violenta.

10. IEB JGR-R 7,32 – Título: Primeiras Histórias de João Guimarães Rosa – Autor: Anônimo – Periódico: Revista Intimidade – Data: Dez. 1962.

narrativas que podemos reconhecer claramente no texto das estórias. Em estilo semelhante, mas de maneira mais sintética, temos no volume o sumário ilustrado, no qual cada uma das 21 estórias do volume é devidamente representada por desenhos e assim sintetizada:

Figura 5.8 – Sumário de *Primeiras Estórias*, ilustrado por Luís Jardim.
Fonte – (ROSA, 1978, p.V-VII)

Ao serem publicadas em um livro dedicado ao público adulto, como o são as *Primeiras Estórias*, as delicadas ilustrações de Jardim não poderiam deixar de remeter à presença de certo apelo ao mundo infantil.

11. IEB JGR-R 7,33 – Título: Primeiras Estórias – Autor: Anônimo – Periódico: Jornal do Comércio – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 20/02/1963.

Nesse texto anônimo, o autor sugere que a escrita de Rosa incentiva o leitor a reagir como se fosse uma criança, começando a ver tudo como se fosse a primeira vez, tentando alinhar as estórias à obra anteriormente publicada por Rosa, especialmente quando afirma que, naquelas 21 estórias, a temática seria mais ampla:

o que faz com que uma página como *Pirlimpisquice*, por exemplo, abra novas perspectivas ao leitor quando comparada a qualquer outra de *Sagarana* ou de *Corpo de Baile*, **oferecendo, umas e outras, entretanto, a mesma poderosa sensação do nunca visto mas entrevisto, nesse pélago da natureza humana rude, primitiva e secreta, que sentimos palpitar ao longe na obra desse autêntico criador, que é João Guimarães Rosa.**

12. IEB JGR-R 7,34 – Título: O Menino – Autor: Benedito Nunes – Periódico: Suplemento Literário OESP - Local e data: São Paulo, SP, BRA, 02/02/1963.

De acordo com a proposta de análise crítica que Nunes defende nesse texto, o Menino, personagem da primeira e da última estória do livro, constituiria a

Imagem poética e ancestralidade [...] e se damos a esse menino, uma dimensão simbólica – que é a infância da alma, a perene descoberta das harmonias ocultas da natureza e da simpatia entre os seres, é porque ele pode ser encontrado em outros momentos da obra de Guimarães Rosa.

Em *Primeiras Estórias*, o Menino como imagem, apareceria também

Em Nhinhinha (Personagem da estória *A menina de lá*), não importa o sexo. É criança, menino-menina, um arquétipo. A criança simboliza a renovação da vida, a altitude, a luminosidade, o eterno renascer, no seu significado mítico de Deus-solar, de Criança – divina. No seu significado psicológico profundo é um arquétipo da experiência comum da humanidade, que a linguagem de Guimarães Rosa pôde recriar com a potência evocativa dos símbolos poéticos, erguidos na sutil fronteira movediça que mal separa o profano do sagrado.

Ao enxergar menino/menina como arquétipos – que consistem em “representações das forças ou impulsos da alma humana” (COELHO, 2008, p. 98) –, Benedito Nunes está autorizando-nos a pensar que esses entes responderiam por qualquer coisa que estejamos denominando como infância. Porém, como estamos

falando de uma produção literária, embora desejasse resgatar certo teor mítico e entrar na esfera do atemporal, o que ali se expressa é uma produção ficcional das crianças, não se podendo desconsiderar que Rosa não constrói personagens meninos da mesma maneira que construiu as personagens meninas. Se ele mesmo diferencia as personagens crianças do sexo masculino das do sexo feminino, automaticamente as coloca em processos de significação diferentes, sendo então que não se pode mais deixar de tocar o histórico, tal como procuramos discutir no quarto capítulo. Ao contrário de Nunes, não defendemos que seja indiferente o fato de esse autor escolher o sexo das suas personagens crianças, até porque não era a mesma coisa “ser menino” ou “ser menina” no sertão das Minas Gerais¹⁸⁴ à época da escrita de Guimarães Rosa. Então, ao escolher o sexo das crianças, mesmo que não fosse seu desejo, Rosa está inserido suas personagens na História, determinando sua participação ou não participação nela.

13. IEB JGR-R 7,35 – Título: Livros Novos – Autor: Anônimo – Periódico: O Globo – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 29/01/1963.

Nesse texto, embora o autor se engane ao dizer que as *Primeiras Estórias* foram escritas antes dos contos de *Sagarana*, encontramos depois um comentário indireto acerca da referência à visada infantil, quando se indica que aquela narrativa suscita o mundo “mágico”, “onírico”, “maravilhoso”, “primitivo”, delineando um campo semântico facilmente correlacionado à infância:

Primeiras Estórias, o título, como já foi exaustivamente explicado, são as primeiras estórias do autor, na sua maneira (única, inconfundível, inimitável) nova de narrativa, pessoalíssima e, além de fascinante, participando do encantatório, do mágico, do onírico, do maravilhoso. Variedade temática. Criaturas singulares e vivas. Climas vários. Atmosferas perturbadoras. O civilizado e o primitivo, mitos, assombros, superstições – eis o que compõe, com muito mais de indefinível, de friável, de escorregadio, de inconsútil, de imponderável, o mundo de *Primeiras Estórias*.

14. IEB JGR-R 7,37 – Título: Os caminhos da ficção II – Autor: Wilson Martins – Periódico: OESP – Local e data: São Paulo, SP, BRA, 26/01/1963.

¹⁸⁴ Ser menino/homem ou menina/mulher são aspectos muito diferentes na cultura popular e na literatura de Rosa, sendo exemplo disso Diadorim, personagem que apresenta o grau máximo de tensão entre ser feminina ou masculina, já que ela é uma donzela guerreira – aquela que teve de deixar de ser menina/mulher e se tornar menino/homem para fazer parte da sociedade de jagunços (cf. GALVÃO, 1998).

Em determinado momento desse texto dedicado à ficção, Wilson Martins experimenta evocar o tema da infância para abordar as *Primeiras Estórias*, que apresentariam uma sistematização mais apurada da técnica do autor em relação às primeiras obras publicadas, aspecto que dá lugar a um longo comentário acerca de algumas personagens infantis de Rosa:

Estas *Primeiras Estórias* são preciosas não apenas por ser precioso (nos dois sentidos da palavra) tudo o que sai da pena de Guimarães Rosa, mas ainda, porque no-lo expõem num momento em que a sistematização da sua técnica ainda não havia alcançado o paroxismo de que *Grande Sertão: Veredas* é, até agora, o exemplo supremo. [...] Caso expressivo é o da menina que dizia: “Alturas de urubuir”, o que significa, segundo esclarece o Autor, “altura de urubu não ir”. A idade literária relativamente primitiva destes contos admite, ainda, não somente as glosas do Autor, como no caso, mas também, a inegável simplicidade das invenções: “Ela beladormeceu?” **Mais um passo, e alcançamos, para além da jogralidade puramente vocabular, que será uma das constantes mais salientes desse estilo, a jogralidade narrativa:** “O Aldaz navegante, que foi descobrir os outros lugares valetudinário. Ele foi num navio também, falcatruas. Foi de sozinho. Os lugares em um 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”. Se um dos personagens diz a outro: “você é uma analfabetinha aldaz”, o interlocutor responde: “Falsa a beatinha é tu”. Até aqui, são trechos de diálogos típicos do Sr. Guimarães Rosa.

15. IEB JGR-R 7,40 – Título: Primeiras estórias – Autor: João Camillo de Oliveira Torres – Periódico: Jornal do Dia – Local e data: Rio Grande do Sul, BRA, 12/01/1963.

É duplicata do texto IEB JGR-R 7,01, então publicado em outro periódico de outro Estado do país, apresentado no número 01 do presente levantamento.

16. IEB JGR-R 7,41 – Título: “1962” – Autor: Raquel de Queiroz – Periódico: O Cruzeiro – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 19/01/1963.

Comentando os lançamentos editoriais de 1962, Raquel de Queiroz aponta *Primeiras Estórias* como um dos melhores títulos do ano, destacando que:

João Guimarães Rosa – aquele João! – sempre estrela de primeira grandeza, ande por céu, terra ou água; mas no seu amarelinho (como Rosa chamava o *Primeiras Estórias*) não esquecer os bichos e bonecos de Luis Jardim, que fazem o livro tão bonito por dentro quanto por fora.

Com esse comentário, novamente, vemos salientado o trabalho de Luís Jardim naqueles desenhos que emanavam tanto a percepção infantil, visto que, conforme já foi dito, Jardim habitava facilmente o universo da infância trazido pela herança do imaginário das histórias orais, tornando com isso o livro mais bonito “por dentro e por fora”.

17. IEB JGR-R 7,43 – Título: Substância de Guimarães Rosa – Autor: Sebastião Uchoa Leite – Periódico: Revista de Cultura da Universidade de Recife – Local e data: Recife, PE, BRA, 06/07/1963.

É duplicata do texto IEB JGR-R 7,01, então publicado em outro periódico de outro Estado do país, apresentado no número 07 do presente levantamento.

18. IEB JGR-R 7,44 – Título: João Guimarães Rosa e as Primeiras Estórias – Autor: Eduardo Prado Vieira – Periódico Revista Leitura – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, Dez. 1962.

Nesse texto, Vieira faz uma interpretação interessante sobre a estória *Terceira Margem do Rio*, numa leitura que, se for ampliada ao livro todo, ainda que indiretamente, pode se referir à infância, especialmente nos trechos grifados:

A Terceira Margem do Rio: tentaremos interpretá-la, especialmente com a intenção de mostrar a seus leitores mais descuidados, alguma coisa que eles deixaram passar. **Antes de mais nada, devemos dizer que o título dado ao livro, quer significar os primeiros problemas da humanidade, suas angústias inatas.**

Pois bem, a terceira margem do rio é a margem ideal. O rio é a eternidade. Para alcançá-la, é preciso ‘uma canoa especial, de pau de vinhático, pequena, mal com a tabuinha da proa, como para caber justo o remador’: é preciso a oração, individual e solitária. Um homem – ‘nosso pai’ – depois de um longo quietismo, decide se afastar de tudo e de todos, indo para ‘aqueles espaços do rio’. Lá ele fica para o resto da vida, o ‘doido’ o ‘aloprado’. Que ‘desde amar, pode ir mais fundo, nunca voltar’. Permanece ‘dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais’ – não abandona mais a oração. Então, ‘aquilo que não havia, acontecia’: a revelação do Deus. Agora, ele ‘se desertava para outra sina de existir’: agora ele tinha a evidência, a salvação, pois consentia em morrer.

Em seguida, depois do espanto das pessoas, o cotidiano voltou para elas – ‘a gente teve de se acostumar com aquilo’. E aquilo, ‘jogava para trás meus pensamentos’ – dizia o filho, o narrador – **isto é, o limite da razão, a personalidade, foram ultrapassados.** Um dia, ‘minha irmã teve menino, ela mesma entestou que queria mostrar para ele o neto. Viemos todos, no barranco. A gente chamou, esperou. Nosso pai não apareceu. Minha irmã chorou, todos nós choramos, abraçados.’

Assim, a família se mudou e ‘eu fiquei aqui, de resto – continua o filho – e apontavam já em mim uns primeiros cabelos brancos; esta vida era só o desmoronamento’. E o filho resolveu ir lá. Da margem de cá, acenou, esperou. E ‘ele o escutou’, ‘ficou em pé’, remou. O filho fugiu, ‘num procedimento desatinado, porquanto que ele pareceu vir: da parte de além’ – o pai agora era o Pai.

É claro que todos os personagens desta estória são um só; que ‘sofre o grave frio dos medos, adoece’. Que ‘depois desse falecimento’ se pergunta: ‘sou homem? Que ‘é o que não foi, que vai ficar calado’. Que ‘teme abreviar com a vida’, e que pede que ‘no artigo da morte, o peguem, e o depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não pára, de longas beiras’. Um só personagem, que não é personagem, que não é nada, como na vez de Augusto Matraga. Um só personagem dizendo ‘e eu rio abaixo, rio a fora, rio adentro – o rio’. Algo que repressa à Unidade, que é retirado do tempo, algo que, como Plotino, diria ‘Estava te esperando, antes que o que há em mim de divino parta unir-se ao que há de divino no Universo.’

Ficamos por aqui, lembrando que **há interpretações e interpretações. Esta diversidade, nos parece, é que diferencia a Arte de tudo o que a circunda. Um poema, como disse um poeta francês, sempre casa com alguém, e é sempre um descongelamento do intelecto.**

Ao apresentar uma interpretação da estória, destacando nela as “primeiras angústias inatas da humanidade”, a delimitação das fronteiras da personalidade e do relevo dos processos poéticos de “descongelamento do intelecto”, podemos pensar que estamos também falando de infância, especialmente se concordarmos com Giorgio Agamben e a encarmos como o estabelecimento de certa relação com a linguagem (AGAMBEN, 2008, p. 64-5).

19. IEB JGR-R 7,46 – Título: Painel Literário – Autor: Raul Lima – Periódico: Revista Painel Brasileiro no. 42 – Local e data: s.l., 1962.

Nesse texto, o intelectual alagoano Raul Lima fez um balanço dos lançamentos editoriais do ano de 1962. O trecho sobre *Primeiras Estórias* foi destacado a lápis azul por Rosa, no qual Raul Lima sublinha:

É que Guimarães Rosa é um inovador. Inovador não somente em estilo, em concepções, mas sobretudo um inovador no emprego da linguagem autêntica do povo sertanejo, a qual ele apresenta elaborada, enriquecida, submetida a um processo que é seu, ao mesmo tempo de observador fiel e erudito.

Tendo ultimamente escrito uma série de contos, reuniu-a em novo livro sob o Título *Primeiras Estórias*. **O sumo, o denso leite humano, umedece-lhes as páginas.**

Dizer que as páginas do livro desse autor tão inovador estavam umedecidas pelo “leite humano” é destacar nelas certa evocação à primeira infância humana ou, se quisermos especificar, a seu primeiro alimento cultural que, segundo defendeu Afrânio Coutinho, consistia na cultura oral, por ele denominada de “o primeiro leite da cultura humana” (Apud SANDRONI, 2011) ¹⁸⁵, que desde os primórdios vem nos alimentando com mitos, lendas, arquétipos, epopeias, elementos que, inquestionavelmente, se encontram na escritura das estórias rosianas.

20. IEB JGR-R 7,47 – Título: Guimarães Rosa em veredas da invenção – Autor: Valdemar Cavalcanti – Periódico: O Jornal – Jornal literário – Local e data: s.l., 23/12/1962.

Nesse texto, o intelectual alagoano Valdemar Cavalcanti igualmente comenta os lançamentos do ano de 1962, destacando *Primeiras Estórias* como o livro no qual Rosa se apresenta

no melhor de sua forma, renovado e maduro na intenção e na execução, fixando fatos, episódios e figuras humanas com o máximo de beleza excepcional, com riqueza de cor e vida. Não é de se destacar uma ou algumas de suas histórias: todas são do mesmo timbre, o frescor de invenção é o mesmo em todas. Há um elemento mágico na prosa de GR: o seu encanto barroco personalíssimo – no melhor sentido que se possa empregar a expressão. Quando ele fala de gente, ou de bichos, ou de árvores, ou de coisas, fala sempre com uma paixão minuciosa e paciente, dizendo tudo o que é essencial, revelando a face autêntica com a sua arte inimitável.

Ao destacar as peculiaridades da escritura de Rosa nas estórias, o autor aponta que sua leitura invoca um “frescor de invenção”, abrindo o olhar do leitor para o “elemento mágico”, como se fosse também um portal para o mundo infantil.

21. IEB JGR-R 7,48 – Título: Primeiras Estórias – Autor: J. C. O. T. – Periódico: O Diário – Local e data: Belo Horizonte, MG, BRA, 22/12/1962.

É duplicata do texto IEB JGR-R 7,01, então publicado em outro periódico de outro Estado do país, apresentado no número 01 do presente levantamento. O fato de esse texto ter voltado a aparecer tantas vezes no inventário selecionado por Rosa pode

¹⁸⁵ Laura Sandroni cita (COUTINHO (dir), 2001, p. 855)

mostrar que ele gostou do seu conteúdo, sendo relevante que nesse artigo o autor destaca a presença da infância.

22. IEB JGR-R 7,49 – Título: Primeiras Estórias – Autor: Stella Leonardos – Periódico: Diário de Notícias – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 09/12/1962.

Stella Leonardo tece um comentário crítico dizendo sobretudo que a infância é o primeiro aspecto que se levanta no livro, tanto pelos desenhos de Luís Jardim como pela primeira estória sobre o menino, que reaparece algumas vezes depois, havendo também mais textos acerca da infância no livro, especialmente os protagonizados pelas personagens meninas Nhinhinha e Brejeirinha:

O livro, interessantíssima edição de José Olímpio nos desenhos de Luis Jardim, abre com *As margens da Alegria* perspectivas de olhos-meninos. De O Menino que vai passar “no lugar onde se construía a grande cidade”. Viagem produzida no pequeno, poeta inato, “em casa de sonho” (toda essa mescla de busca, êxtase, e aquele doer súbita “circuntristeza”, aquela alegria gratuita do belo revelado: o imponente, colorido peru no meio do terreiro; a luzinha verde do primeiro vagalume. Sempre que O Menino aparece (e torna a aparecer em *Nenhum, Nenhuma*, perguntando: ‘- Ela beladormeceu?’) é numa atmosfera de estranha beleza. E *Os Cimos* (Ei-lo, outra vez, o Menino bem-chegado à nossa simpatia, às voltas com um comovente macaquinho de brinquedo e um tucano ‘senhorzinho vermelho’ e madrugador fecha o livro: ‘sorriso fechado: sorrisos e enigmas, seus.’ Aliás, sobre crianças, há mais três contos, eminentemente psicológicos e dos melhores que conhecemos em nossa literatura: *A Menina de Lá* mais poesia, passarinho-verde pensamento; *Pirlimpsiquice* inesquecível, de ‘personagens personificantes, de morrer de rir; *Partida do audaz navegante* da Brejeirinha que ‘andorinhava’, da Pele ‘diligentil’, de Ciganinha e Zito da alguma outra coisa se agitando neles, confusa – ‘assim rosa-mor espinhos-saudade’. Linguagem tão de fabulável e de novo-supresa a de Guimarães Rosa como se ele ‘apanhasse com o olhar cada sílaba do horizonte’ expressão.

23. IEB JGR-R 7,50 – Cartão de boas festas de Flavia, da Enciclopédia Infantil: Andorinha-da-casa

Não se trata aqui de um texto crítico ou de divulgação do lançamento de *Primeiras Estórias*, mas sim de um cartão com votos de boas festas enviado em 1962, com uma enorme foto de andorinha-da-casa (nome popular da ave *Progne chalybea*), remetido por Flávia, da *Enciclopédia infantil Andorinha-da-casa*:

Figura 5.9 – Cartão de Boas Festas enviado pela *Enciclopédia Infantil Andorinha-da-Casa*, em dezembro de 1962.

Fonte – ENCICLOPÉDIA INFANTIL Andorinha-da-Casa, 1962, IEB JGR-R 07,050.

Além de ter sido enviado por uma *Enciclopédia infantil*, o que indica um possível interesse de Rosa pelo universo infantil na época da publicação das *Primeiras Estórias*, com a imagem da andorinha reforçamos o teor simbólico dessa colocação, afinal lembramos que se trata de uma ave migratória, que sempre chega na primavera – sendo nessa estação do ano de 1962 que o livro foi publicado – e está diretamente associada à luz, à fecundidade e à ressurreição. É também um símbolo de pureza, pois a andorinha nunca pousa no chão e assim ela não suja os seus pés, simbolicamente remetendo à infância. Diz o seguinte a mensagem do cartão:

Rosa:

Todo mundo fala na sua língua. Deixe que eu fale na tua ternura, no seu calor humano. Obrigadíssima pelas suas *Primeiras Estórias*. E pelas palavras generosas e amigas que a dedicatória trouxe para mim. Fiquei emocionada e muito grata.

Abraço afetuoso, para você e para a querida Aracy, da velha admiradora.

Flavia.

Encontrar esse enorme cartão encadernado junto aos recortes de periódicos despertou uma sensação estética bastante forte: era como se todo o simbolismo da andorinha, seus voos de renovação e alegria, tivessem se despregado da encadernação e sobrevoado os recortes, trazendo a sensação viva da infância naquela seleção de textos

de recepção, extrapolando-se, assim, os limites de um levantamento de recepção crítica para ganhar contornos de recepção de fruição estética.

24. IEB JGR-R 7,54 – Título: ‘Primeiras Estórias’ Guimarães Rosa – Autor: Christiano Fraga – Periódico: O diário – Local e data: Vitória, ES, BRA, 06/12/1962.

Nesse texto, o folclorista capixaba Christiano Fraga defende que Rosa dá voz aos personagens, como se, com as estórias, se abrissem veredas nas grandes narrativas, como o que ocorre no romance *Grande Sertão*:

São 21 contos breves, narrados no inimitável jeito rosiano, versando temas geralmente sertanejos, **onde tomam a palavra os respectivos personagens. Parece-nos por vezes que o próprio Riobaldo, saiu do Grande Sertão, para nos vir contar mais estas estórias.**

Adiante indica que os textos de Rosa seriam registros de instantes – como nos desenhos infantis? – que dariam conta não de reproduzir a verdade, mas uma interpretação dela visando a uma melhor compreensão do que se pode entender como verdade: “cada qual desses contos muito se teria a dizer, e sempre coisas diferentes, conforme a impressão ou a direção do estudo de cada leitor”.

E, enfim, ao interpretar uma das estórias, o autor estabelece uma relação direta entre aquela estória e a infância:

Nenhum nenhuma suavemente expressando o extraordinário esforço de arrancar aos longes do passado uma vivência da infância: sem a ‘tournure’ rosiana seria apenas um desfiar de reticências. E o ciúme infantil ali tão surpreendido e revelado, sem recorrer a qualquer mágica psicanalítica. [...]

25. IEB JGR-R 7,57 – Título: No Praia clube de Araruama (II) – Autor: Marcos André – Periódico: O Globo – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA. 2610/1962.

Marco André comenta o livro de Rosa destacando a força da presença do “menino sensível” na primeira e na última estória:

E me atiro às *Primeiras Estórias* de Guimarães Rosa, o grande escritor de *Grande Sertão : Veredas*. Esse notável ‘fazedor’ (quando se lê esse autor fica-se tentado a tomar liberdades com a língua portuguesa e com a pontuação, como faz ele de uma maneira tão fascinante e lógica), digo, ‘fazedor’ de obras primas para a literatura brasileira. Meu Deus! Que delícia de livro! É um cofre de pequenas joias (pequenas porque a história, perdão, estórias, são todas curtinhas)

preciosas que ficam para sempre brilhando intensamente na nossa imaginação. **Quem poderá esquecer o menino da primeira ‘estória’ no avião e no terreiro com o peru imperial [...]** até a última estória com o menino no avião, que devia ser o mesmo menino sensível da primeira estória. E fecho o livro comovido, com pena de tê-lo acabado assim com tanta sofreguidão, e fico pensando naqueles personagens todos que já amo, criados pelo talento...

26. IEBJGR-R 7,58 – Título: Best Sellers da quinzena – Autor: Marcos André – Periódico: O Globo – Local e Data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 26/10/1962.

É duplicata do texto IEB JGR-R 7,57, apresentado no número 25 do presente levantamento.

27. IEB JGR-R 7,59 – Título: O homem e a fábula: Algumas ideias confusas – Autor: José Carlos Oliveira – Periódico: O Globo – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 22/11/1962.

Oliveira começa lamentando a opção de Rosa pelo termo estória:

Quando reflito sobre literatura brasileira atual, considero irremediável a minha solidão; em consequência, o ressentimento é que me move. Tenho manias de perseguição curiosas: - considero, por exemplo, que foi para me amolar a vida que João Guimarães Rosa pôs em circulação essa detestável palavra estória que todos agora usam. E os demais?

A seguir continua falando acerca da “infância mutilada” (como imagem de uma realidade sofrida para a criança) como tema para escritores, mas não associa às *Primeiras estórias*, refletindo também sobre a questão política para os escritores:

é preciso escrever sobre aquela criança que morre de fome numa palhoça no Rio Grande do Norte – como se a queda da alma no território minado da dúvida, da raiva, das contradições que dilaceram e na própria degradação – **como se essa queda não fosse uma representação equivalente da mesma tragédia institucional e moral que destrói aquela criança.** Eu acuso todos aqueles que separam uma coisa da outra, e me preparo para demonstrar que o espírito consome a infância mutilada, que o espírito é antropófago e que a digestão sinistra produz sonhos capazes de aterrorizar o burguês tranquilo (incluindo, sem ironia, os nossos esquerdistas...). A indignação objetiva, bem como a ação prática, é o dever do político, enquanto o artista se compromete a representar existencialmente a farsa trágica do cotidiano, fazendo a apologia de todas as corrupções à disposição dos ricos e dos próprios intelectuais.

28. IEB JGR-R 7,62 – Título: O Mago Guimarães Rosa – Autor: Luiz M. Rodrigues Filho - Periódico: Comércio da Franca – Diário Matutino – Local e data: Franca, SP, BRA, 20/11/1962.

O articulista também não simpatiza com o uso do termo estória, defendendo que a experiência com a linguagem que procura resgatar a via oral e causar estranhamento – como as aglutinações e o reavivamento das palavras – resultam em uma originalidade que pode parecer forçada, mas que, no caso, ninguém fica imune ao sentimento poético. Para falar poeticamente, destacam-se os momentos em que se representa a infância (por meio de Nhinhinha e Brejeirinha), nos quais surgem as melhores caracterizações desse período de encanto com as palavras e com as perturbações da vida, de acordo com o ponto de vista do autor:

Mas onde o narrador excele em qualidades elevadas ao mais fino lirismo é quando trata de crianças. Vale a pena desbastar o cipoal da sintaxe rosiana para entrar em contacto com essas duas joias de intacta pureza que são ‘*A menina de lá*’ e ‘*Partida do audaz navegante*’. **Aí se encontra a infância em toda sua selvática autenticidade, em todo o seu ‘nonsense’ e todo o seu encanto.**

Não há dúvida: *Primeiras Estórias* é um dos maiores lançamentos do ano. Trata-se de **obra de seiva e do maravilhamento, de ficção e de poesia.** É o escritor deslumbrado pelas palavras, mas também é amoroso perscrutador do mistério da vida e do amor.

29. IEB JGR-R 7,64 – Título: Primeiras Estórias (Parte I) – Autor: Nogueira Moutinho – Periódico: Folha de São Paulo – Local e data: São Paulo, SP, BRA, 25/11/1962.

Nesse texto, o intelectual paulista Nogueira Moutinho aborda as diferenciadas posturas de Rosa em relação à linguagem, destacando que tais usos não transformam seu texto em um simples laboratório de pesquisa, mas em um veículo rigoroso através do qual surge uma literatura inventiva, em pleno processo de ficcionalização:

A linguagem não é para ele, como para tantos, campo de pesquisa, mas sim o veículo rigoroso através do qual seu gênio inventivo flui obrigatoriamente. Não lhe seria possível, por isso, abandonar por outros, os temas no tratamento dos quais se revelou o grande escritor que é, nem a linguagem extremamente pessoal que criou e utiliza. Duplo criador, poderíamos chamá-lo: **de ficções e de linguagem.**

Se Guimarães Rosa foi um dos poucos criadores que conseguiu “introduzir-nos, por meio de palavras, num clima mágico”, ele também cultivou tão bem sua “arte que suas criações estão inteiramente despidas da falsa e superficial aparência puramente ‘literária’, conferida a seus livros pelos autores que imaginam ser a grande literatura artifício e divórcio do cotidiano” ou das memórias da infância:

É a própria vida, às vezes a mais rude existência, os meios mais pobres, as circunstâncias mais antiliterárias, que sua sensibilidade transforma. Não lhe são necessárias realidades maiores que as da vida sertaneja ou das recordações da infância para criar o mundo transfigurado de *Primeiras Estórias*.

Assim Moutinho enfatiza, na composição do livro, a abertura de uma espécie de portal mágico que Rosa franqueia a uma nova fase, a uma primeiridade.

30. IEB JGR-R 7,65 – Título: Primeiras Estórias (Parte II) – Autor: Nogueira Moutinho – Periódico: Folha de São Paulo – Local e data: São Paulo, SP, BRA, 25/11/1962

Nessa continuação de seu texto, Moutinho começa revelando que, em sua opinião, os dois primeiros contos do livro (*As Margens da Alegria* e *Famigerado*) não revelariam a magnitude de Rosa. Entretanto, percebe a presença de alguma revelação de mistérios, de iniciação: fatos e ausência de fatos, que equivaleriam a um mistério, constituindo uma chave para começar a desvendar os mistérios do autor. O articulista termina destacando:

E, sobretudo, **ressalta neste livro de Guimarães Rosa a sua profunda ternura dos humildes, pelos pobres, pelas crianças, pelos animais.** Há um halo de grandeza envolvendo certas personagens das estórias, que revela o profundo respeito do autor pela pessoa humana. O agreste é seu campo de eleição. Mas o agreste sem monotonia, sem banalidade. Penetrando a fundo no drama do homem, Guimarães Rosa sabe discernir e demonstrar, até nas suas mais brucas personagens, a grandeza da criatura humana.

31. IEB JGR-R 7,66 – Título: Estórias – Autor: J. H. Pires – Periódico: Diário da noite – Local e data: São Paulo, SP, BRA, 14/11/1962.

A fim de pensarmos em infância e lembrarmos dos pequenos a partir desse artigo acerca das Primeiras Estórias, ressaltamos que Pires começa enfatizando que a obra é ilustrada com “desenhos à beça” de Luís Jardim”. Adiante, faz um comentário interessante sobre a forma do livro:

Ao contrário dos outros [livros de Guimarães Rosa anteriormente publicados], **este é um livro pequeno, em pequeno formato, com pouco mais de cento e setenta páginas.** As estórias, porém, são vinte e uma. O que mostra que **são, também, pequenas estórias. Mas pequenas somente na forma, que por dentro elas se alongam, se alargam e se afundam.** A magia de Guimarães Rosa está agora sendo aplicada neste sentido.

A infância então aparece na associação estabelecida entre o livro – na maneira como ele foi primeiro editado pela José Olympio em 1962 – e a própria imagem de uma criança: apesar da pequenez, “se alongam e se alargam”. O articulista assim prossegue:

Basta isso, aliás, para mostrar que não se pode falar por completo deste livro em apenas uma coluninha de comentário. Seja o que Deus quiser. A verdade é que não podemos deixar o leitor sem alguns toques informativos sobre mais esta inventiva do mago do São Francisco. **Há quem não goste dessas estórias, que são muita invenção. Mas isso acontece por não perceberem que a invenção não é mais que a arte literária de passar a realidade a limpo.**

Guimarães Rosa, neste pequeno livro, dá um passo de gigante em seu processo inventivo. Já tivemos ocasião de assinalar que há nele todo um desenrolar de fases, todo um desenvolvimento literário, que vai de *Sagarana* a *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*. **Pensávamos que o processo estava completo, e vem agora este livrinho, mostrar que nada disso. Há ainda muito o que esperar.**

Ao trazer a invenção como forma literária, se Rosa “passaria a realidade a limpo” porque criaria ficções? De qualquer forma, Pires também experimenta visualizar o lançamento no cenário das obras rosianas, contemplando o volume como a inauguração de uma nova fase na escritura do autor.

32. IEB JGR-R 7,68 – Título: Momento Cultural – Autor: Carlos Pontes – Periódico: O Povo – Local e data: Fortaleza, CE, 10/11/1962.

O crítico literário cearense Carlos Pontes retoma o texto de Paulo Rónai, publicado na *Revista Comentário*, no qual se afirma que as *Primeiras Estórias* do título não seriam textos escritos na mocidade de Rosa, como pode sugerir o título, mas apontam para o nascimento de uma nova fase naquela escritura, como se inaugurasse a infância dela:

Não se trata, como se poderia julgar pelo título, Primeiras Estórias, de escritos da mocidade ou de trabalhos anteriores aos volumes já publicados do escritor, mas sim da primeira leva dos produtos de sua fase mais nova. Nele encontramos o poderoso novelista de *Sagarana* e *Corpo de Baile*, o romancista audaz de *Grande Sertão: Veredas*, perfeitamente à vontade em mais um gênero, o da ‘short story’, a que soube dar, dentro de uma variedade surpreendente significações e perspectivas profundas. No momento em que para sua obra converge a atenção da mais categorizada crítica internacional e se anunciam traduções de seus livros em várias línguas, o volume novo há de confirmar sua posição única em nossa literatura moderna. De mostrar também quão errados andam os que veem no inventor um estilo pessoal: na verdade nele a expressão e o

conteúdo, inseparáveis e igualmente revolucionários, são modalidades de uma visão mítica, pela qual episódios miúdos e corriqueiros se transformam em acontecimentos de relevo, de sentido múltiplo.

33. IEB JGR-R 7,70 – Título: Três lançamentos (trecho) – Autor: Gilberto Cavalcanti – Periódico: Gazeta de Alagoas – Local e data: Alagoas, BR, 11/11/1962.

O texto aponta que o livro de Rosa apresenta contos mais fáceis de serem digeridos que o romance *Grande Sertão: Veredas*, destacando-se momentos nos quais a infância ali aparece, como na estória de Nhinhinha – da qual cita longo trecho –, começando pela referência aos desenhos de Luis Jardim:

Em *Primeiras Estórias*, **apresentando numa apreciável feição gráfica, com capa e desenhos de Luis Jardim**, Guimarães Rosa reuniu vinte e um contos. Todos da melhor qualidade, pequenos, fáceis portanto de serem ingeridos.

Eis o nome de alguns deles: *As margens da alegria*; *Sorôco sua mãe sua filha*; *A Menina de lá* (“chamava-se Nhinhinha, “nascera já para miúda, cabeçudota e com olhos enormes”. “Nada a intimidava. Ouvia o pai querendo que a mãe coasse um café forte, e comentava, se sorrindo: - ‘Menino pidão... Menino pidão.. .’ Costumava também dirigir-se à mãe desse jeito: - ‘Menina grande... Menina grande.. .’ Com isso pai e mãe davam de zangar-se. Em vão. Nhinhinha murmurava só: - ‘Deixa... Deixa.. .’ - suasibilíssima, inábil como uma flor.”).

34. IEB JGR-R 7,71 – Título: Guimarães Rosa e Paulo Rónai – Autor: Carlos Pontes – Periódico: Correio Paulistano – Local e data: São Paulo, SP, BRA, 25/11/1962.

É uma duplicata do texto IEB JGR-R 7,68, então publicado em outro periódico de outro Estado do país e com outro título, apresentado no número 32 do presente levantamento.

35. IEB JGR-R 7,72 – Título: Bilhete a Guimarães Rosa – Autor: Eneida – Periódico: Diário de Notícias – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 01/11/1962.

Em um texto em forma de bilhete endereçado a Guimarães Rosa, Eneida lembra que, quando da publicação de sua resenha do livro *Corpo de Baile* em 1956, recebera carta de uma leitora lamentando que a crítica não tinha escrito sobre Miguilim, personagem que a havia envolvido tanto. Eneida assume que poderia ter dado mais

atenção àquela personagem infantil na época, implicando em que, naquele momento em 1962, ela não iria mais desprezar as personagens infantis do livro *Primeiras Estórias*:

Te digo que *Primeiras Estórias* ficaram em mim. **Vou lá poder esquecer a personagem menina Brejeirinha quando ela olhou tudo de cor com olhos de passarinho? Posso esquecer Nhinhinha a menina de lá se ela me ensinou inclusive que ‘a gente não vê quando o vento se acaba?’ [...]** Aqui estou eu, Guimarães Rosa, eu o meu gato José encantados, comovidos com a dedicatória que puseste para nós dois, ambos lúcidos, principalmente quando saímos de um livro como o teu.

Adiante, no artigo/bilhete, destacam-se também os desenhos de Jardim, contando-se que, por causa deles, Eneida chegou a mostrar o volume a uma criança, ainda que o livro não fosse destinado ao público infantil:

Mostrei teu livro a um menininho que viajava comigo num avião. Ele olhou muito os desenhos de Jardim, olhou e perguntou: é de muitas estórias? Bonitas? Contei-lhe então pelo índice que tu é sem dúvida um contador de estórias para a gente se orgulhar de ser de tua época e de ser teu amigo. O menininho entendeu bem, mas era muito pequeno para que eu deixasse em suas mãos o livro. Vai um abraço; **lembranças para Brejeirinha** e nada para Duarte Dias: conheço muita gente igual a ele, pessoas tão ruins que em seus corações não caiu nunca uma chuvinha. No teu coração chove sempre. Outro abraço e mil abraços pelas *Primeiras Estórias*.

As ilustrações de Luis Jardim, tão comentadas neste levantamento de artigos, marcam claramente alguma ligação do livro com o universo infantil, afinal elas, especialmente por meio do sumário ilustrado do volume, podem chamar a atenção de crianças pequenas, até mesmo das que ainda não sabem ler, como no caso do episódio com o menino relatado por Eneida. Mas, à época de sua publicação, as *Primeiras Estórias* também chegaram a chamar a atenção de crianças, como vemos na anedota publicada por Pedro Bloch:

Selminha é uma pirralha que já lê muitíssimo bem.
No outro dia pegou uma edição muito antiga de Julio Verne e, depois de se formar com tanto phy e th e mil coisas da ortografia antiga, disse para a mãe:
– Este livro é muito velho para mim.
Logo a seguir, resolveu catar um outro livro na estante. Seus olhinhos inquietos e vivos depararam com um volume intitulado *Primeiras Estórias*. Ora, pela sua lógica infantil, nada mais infantil que um livro de primeiras estórias. É como se fôsse coisa de principiante, coisa de primeiro ano.
E se debruçou na leitura. De vez em quando perguntava uma palavra à mamãe. Mamãe explicava.

Ao fim de alguns minutos a menininha olhou o livro de Guimarães Rosa com respeito, fechou-o com a maior consideração e explicou:
– É bonito, mamãe. Mas êste livro é muito nôvo para mim. (BLOCH, 1970, p. 97)

Com essas anedotinhas ficamos sabendo de duas opiniões infantis sobre a obra de Guimarães Rosa na década de 1960. Conforme já dissemos, as opiniões tão espontâneas das crianças foram muito desejadas por Rosa¹⁸⁶. No caso dessas duas apreciações, destacamos sobretudo que elas expressam momentos mais originais, sem a presença de adaptações ou amoldamentos, o que permite o surgimento da plena possibilidade de instauração de um forte estranhamento entre as lógicas e as linguagens do adulto e da criança. No caso do menino abordado por Eneida, ele pareceu ter ficado mais ligado aos desenhos de Jardim, que devem ter florescido em sua imaginação, sendo que, no caso da leitora Selminha, observamos uma experiência inicial de recepção de literatura: a garota leu (ou tentou ler) as histórias escritas, conseguiu até compará-las a outros textos literários e a conclusão final à qual chegou sublinha ideias semelhantes a outros textos apontados neste levantamento, a saber, de que se trata de um texto complexo e inovador, muito “nôvo” até para ela, que ainda era uma criança.

36. IEB JGR-R 7,85 – Título: A Semana e os livros – Autor: Rolmes Barbosa – Periódico: O Estado de São Paulo – Local e data: São Paulo, SP, BRA, 13/10/1962.

Rolmes Barbosa comenta a importância incontestável da publicação de *Primeiras Estórias*, ressaltando o colorido das tradições nas páginas:

O volume enfeixa narrativas que constituem, em conjunto, um tour-de-force de malabarismo linguístico. Ao mesmo tempo, representam autênticas lições da arte de transposição literária de temas, tipos e modismos regionais brasileiros, expostos nos seus aspectos universais. Além disso, parece-nos desnecessário, também, realçar a riqueza do acervo de ‘causos’ aqui referidos, da galeria de tipos e o colorido das tradições reunidos nestas páginas com extraordinária segurança na escolha dos ângulos, no ‘corte’ das narrativas e na ironia das situações apresentadas. Com estas ‘estórias’ voltamos, de novo, ao fabuloso mundo das Gerais, ao mundo de *Grande Sertão: Veredas* e de *Corpo de Baile*, com sua variada fauna humana, seus sertanejos, vaqueiros, ‘iluminados’, cangaceiros, padres, fazendeiros, mulheres-damas, tropeiros mendigos de beira-caminho, cantadores de feira, moleques intrigantes, matadores profissionais, sinhás donas, etc, que se movimentam impelidos pelo virtuosismo do ficcionista. Por outro

¹⁸⁶ Relembramos o citado interesse de Rosa em receber apreciações de crianças sobre seus textos, que levaram ao livro *Última aventura do Sete-de Ouros* (GUIMARÃES, [196-?]).

lado, não é possível deixar de aludir, aqui, à arte de composição de ‘mestre João’. Como sempre, o ‘tratamento’ estilístico de cada uma das narrativas é de excepcional importância, fazendo parte integrante da própria concepção e da caracterização dos protagonistas. De fato, **a linguagem toma corpo e se desenvolve com a ação.**

Como observamos nesse trecho, Barbosa tece um substancial comentário sobre o livro, destacando as representações de crianças – meninos e meninas – como protagonistas do livro, além do extenso trabalho de coletor de expressões da cultura popular executado por Rosa, destacando, por fim, o que chamamos de “performance da linguagem” – ocorrida quando, nas palavras de Barbosa, o escrito “toma corpo e se desenvolve com a ação” –, sublinhando assim a atuação da própria escritura rosiana.

37. IEB JGR-R 7,88 – Título: Guimarães Rosa. O mesmo – Autor: Helle Alves – Periódico: Diário de São Paulo – Local e data: São Paulo, SP, BRA, 07/10/1962.

O recorte do texto da jornalista Helle Alves foi todo marcado por Rosa com grandes X’s em vermelho, mostrando que, provavelmente, nosso autor tenha discordado de alguma colocação expressa na crítica. No texto, Alves destaca que, apesar do próprio nome do livro, que assumiria uma intenção de renovação, não haveria renovação substancial na temática em relação às obras anteriores de Rosa:

É evidente a intenção do autor de *Sagarana* de renovar-se. O próprio nome do livro nos informa disto. Mas, embora continue ostentando todas as qualidades que fizeram dele um dos vultos mais altos da moderna literatura de ficção brasileira, o que *Primeiras Estórias* nos traz de novo é a dimensão e o apuramento da penetração psicológica de algumas de suas páginas. **A temática continua a mesma de seus romances e pequenas novelas**, pois Guimarães Rosa se mantém fiel aos sertões dos Gerais, fonte de inspiração também da quase totalidade dos contos de seu novo livro, quer pelo clima de suas histórias, quer pelos personagens e vivência.

Em seguida a articulista volta a destacar a falta de uma efetiva renovação, mas dessa vez em relação à linguagem, enfatizando o “ritmo tatibitate” que já caracterizaria o estilo do autor anteriormente. Mesmo assim, a autora ainda comenta três estórias de especial brilho no volume, sendo que duas delas tratam da temática da infância:

Também a linguagem segue o mesmo ritmo inconfundível, quase ‘tatibitate’ e o emprego de palavras e imagens inusitadas, adaptadas ou criadas, que caracterizam toda a obra do autor de *Corpo de Baile*. Isto não quer dizer, entretanto, que *Primeiras Estórias* não seria um livro digno de figurar entre as mais primorosas

coletâneas de contos publicadas ultimamente. **Algumas de suas páginas, como *As margens da Alegria*, *A Menina de lá*, *Substância e outras*, são de rara beleza, conseguindo o autor uma penetração ímpar, causando impacto e emoção com o retrato vivo de seus personagens.** Admiramos Guimarães Rosa, sua temática, seu estilo, sua capacidade criadora e a observação das coisas e das pessoas, embora sintamos que ele é mais capaz e transmitir emoções quando não exagera a sua natural tendência gongórica. E quando dizemos que em *Primeiras Estórias* ainda continua completamente Guimarães Rosa e apenas ampliou seu campo de ação, não queremos com isto afirmar que o autor se repetiu ou é desinteressante, mas apenas que está tão preso à sua temática –admiráveis, dissemos – que, mesmo tentando um novo gênero, não conseguiu renovar-se inteiramente.

Ainda que não possamos concordar plenamente com a articulista quando ela aponta que, nas estórias, Rosa “continuará o mesmo” das primeiras publicações, já que acreditamos que naquele novo momento sua escritura apresentava tantas especificidades e diferenciais, observamos que elas, por outro lado, também continuaram respondendo aos objetivos do mesmo projeto literário do autor, só que então se utilizando de diferentes formas. Uma dessas diferenças está, justamente, na mais larga e profunda consideração do tema infância. Nas estórias, essa proximidade fica explicitada na utilização de alguns artifícios de linguagem caros à comunicação infantil, como, por exemplo, o uso de onomatopeias – palavras cujo som reproduz os ruídos na forma que eles ocorrem na natureza –, os neologismos – palavras inventadas, complementemente novas – e o, já citado por Alves, falar tatibitate – expressões sonoras bastante elementares, que comunicam a palavra, não de forma acabada, mas como se não tivessem sido completamente assimiladas, fazendo com que as consoantes e sílabas nem sempre apareçam na forma adequada, abrindo um leque de possibilidades de novos sons e sentidos para os vocábulos. Esses tipos de expressão estão todos correlacionados às primeiras fonações infantis e, aos ouvidos mais elaborados dos adultos, podem soar estranhas e primárias ou então remeter a uma comunicação mais pura, com grande encantamento, visto que ali tudo está em pleno processo de começar a existir.

38. IEB JGR-R 7,100 – Título: *Primeiras Estórias* – Autor: Walmir Ayala – Periódico: *Jornal do Comércio* – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 02/10/1962.

Na bela resenha crítica escrita por Walmir Ayala – autor de livros infantis bastante vendidos e lidos até o século XXI –, somos levados a uma reflexão acerca da

difficuldade de ler o texto de Rosa, já que sua escrita considera constantemente a existência de uma tensão com a fala, quando o autor

cria um “falar” que nos comunica a entonação certa da região onde é falado; restitui-nos aquele viço popular da formação de palavras a partir de outras, fundindo duas numa só, e o faz de forma a passar logo para os dicionários, isto é, certo, científico, inegável. Palavras como: ‘diligentil’, ‘brumava’, se multiplicam, mas todas perdidas (ou achadas) num discurso de alta poesia em rigorosa prosa, num constante depoimento humano que nos conduz ao inevitável suspiro de concordância e pena. [...] Depois de tanto atravessar suas selvas, seguimos enfim, quase em totalidade, apreciar o frescor das águas que nos derrama. E é assim, como um verídico hausto de amor que nos chega. Saber contar uma história é assunto superado em Guimarães Rosa. Isto ainda advoga mais a seu favor, no terreno de lhe acusarem de complicado, porque a ‘estória’ sobrenada à experiência, ao laboratório, e nos fica o seu forte incenso humano, seu sangue e sua doçura de flor silvestre, impregnando nosso atribulado instante. [...] Seus personagens são sempre simples, os que nada leram, nada mais ouviram falar do que de sucedimento espontâneo e mágico da vida. Geralmente em sertões que são dissimuladas Bagdás. Delicia-se no entrosamento das onomatopeias para discriminar o instante ou o animal. Tem a permanente visão da paisagem, dando-lhe alma, comprometendo a gente com a verdura e o panorama. **Descreve com uma riqueza em que a imaginação vem servida de um caprichoso vocabulário, trançando verdadeiras filigramas plásticas [...].**

Em um momento mais especial para esta pesquisa, Ayala liga Rosa ao mundo infantil quando destaca que

O sentido de acesso de Guimarães Rosa ao mundo que o rodeia é de extremada inocência. Pega pelo sentido da criança, toda a matéria de que necessita. Fala preferencialmente de crianças e ao falar delas vai escorrendo um pensamento multifacetado e inventivo, de bom pueril. Faz sua sabedoria do arrepanhado de sensações de quem vê o mundo pela primeira vez, acrescenta a isto uma cultura que apenas sedimenta as impressões e as legaliza. Pesquisa a linguagem infantil (vide o conto “A menina de lá”) ressaltando a pureza poética dos seus vestígios, fazendo disso acertos para sempre.

39. IEB JGR-R 7,102 – Título: Primeiras Estórias: Novo livro de Guimarães Rosa – Autor: Anônimo – Periódico: Tribuna de Petrópolis – Local e data: Petrópolis, RJ, BRA, 02/10/1962.

É duplicata do texto IEB JGR-R 7,33, então publicado em outro periódico de outro município do Rio de Janeiro, apresentado no número 11 do presente levantamento.

40. IEB JGR-R 7,103 – Título: Primeiras estórias – Autor: Anônimo – Periódico: Jornal de Letras – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 02/10/1962.

Essa nota curtinha, que destaca os desenhos de Luís Jardim e aponta *A Partida do Audaz navegante* – estória cuja protagonista é a menina Brejeirinha – dentre as estórias “fadadas a ficar antológicas”, assim resenha o livro rosiano:

Primeiras Estórias, de João Guimarães Rosa – Novo livro do grande escritor de *Sagarana* e de *Corpo de Baile*. São vinte e um contos naquele estilo bem seu, saboroso, surpreendentes, vertiginosamente humanos. **Numerosas destas histórias estão fadadas a ficar antológicas**, como *Famigerado*, *Soroco sua mãe e sua filha* ou a *Partida do audaz navegante*. Neste, Guimarães Rosa tira inesperado efeito de uma letra, como o “famigerado” repousa numa palavra. O livro traz capa e desenhos de Luís Jardim.

Nesse fragmento, além de *Partida do audaz navegante*, o articulista chama a atenção para *Famigerado*, estória que, cerca de quarenta anos depois de sua publicação, também foi amplamente analisada pelo crítico José Miguel Wisnik, em cujo estudo destaca que nas narrativas curtas das *Primeiras Estórias* são apresentados questionamentos importantes no que concerne ao processo de modernização do país:

Guimarães Rosa quer mergulhar no coração intratável e miraculoso do Brasil e mergulhar nele, para **elaborar através da sua escritura, um trabalho simbólico de superação do carma, que não é um indivíduo que faz, ou uma geração: é um processo. Como se trabalhar esse conteúdo, transformado no objeto de uma escritura que significa, de algum modo, viajar por dentro dele.** (cf. WISNIK, 2011, 5º 49” - 5º 43”)

41. IEB JGR-R 7,106 – Título: Guimarães Rosa conta suas Primeiras estórias – Autor: Carlos Osmar – Periódico: Gazeta de notícias – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 30/09/1962.

Em outra nota curtíssima, Carlos Osmar destaca um panorama da leitura do livro, chamando a atenção para os aspectos sonoros da narrativa e para seus exercícios linguísticos que, da maneira como o autor os descreve, se assemelham bastante às primeiras experiências das crianças com a linguagem e a seus encantamentos iniciais, ouvindo o mundo como composições musicais:

Reedita o grande estilista e ficcionista, aquela mesma linguagem riquíssima de novos sons e de novas formas, com que compõe suas grandes sinfonias orquestrais ou suas suítes já conhecidas, através de

seus primeiros grandes livros. Ninguém se iluda, porém. A obra de Guimarães Rosa, com seu trabalho do mais fino labor artístico é, também, elemento fascinante para o exercício mental, graças à maneira inovadora com que constrói suas frases e, mais do que isso, o processo genial e revolucionário com que forma suas palavras, centenas, milhares, belas, sonoras, esquisitas, meio loucas, **na sua busca incessante de melodias verbais, busca que nenhum outro escritor brasileiro (ou de língua portuguesa), desde o surgimento do idioma nas castas romanas, jamais tentou.**

42. IEB JGR-R 7,111 – Título: Carta a Guimarães Rosa – Autor: Gilberto Amado – Periódico: Folha de São Paulo – Local e data – 12 de janeiro de 1963

Essa carta foi transcrita por Leonardo Arroyo na *Folha de São Paulo*, em 12 de janeiro de 1963:

A primeira observação que me cumpre registrar é que em nenhum instante ou em nenhuma instância a linguagem me separa da realidade do viver das figuras. **Obra literária grande – sei bem – é aquela que se relê, que se sente necessidade de ler de novo.** [...] No seu livro [*Primeiras Estórias*], **reler é avançar por novas estradas; é ser atraído por novos encantos.** A poesia das suas realizações da vida é imensa, e é toda baseada no concreto das coisas, poesia-fato, poesia polpa, poesia de dentro, célula, núcleo, protoplasma, genética, telúrica, anímica.

Em geral, nesses recortes de textos da recepção crítica das *Primeiras Estórias* (1962), que foram selecionados por Rosa e abordam de alguma forma a infância, é de se destacar que muitas das vezes tal tema aparece associado ao próprio processo escritural de Rosa e ao clima de ambivalente sentido no Brasil no começo daquela década. Percebe-se no livro, e nas leituras críticas a ele dedicadas, uma expectativa com relação às possibilidades de construção de uma nova realidade, que viria com a modernidade, tal como a nova capital Brasília, que surgiu avassaladoramente, em meio à realidade mais arcaica do país de então: o sertão central. Na formatação da obra rosiana, percebemos ainda que o autor não se poupava de propor um olhar crítico para esses fluxos (cf., entre outros, PACHECO, 2006, p. 15-21; RODRIGUES, 2009, p. 10-4 e 111-3).

Em 1967, ainda na mesma década de 60 do século XX, mas alguns anos decisivos depois, Guimarães Rosa publicou *Tutaméia*, também com capa e ilustrações de Luis Jardim. Será que toda a expectativa e crítica à modernidade percebida em *Primeiras Estórias* continuou sendo sentida? E o tema infância continuou aparecendo

como um aspecto ligado ao processo de criação da obra? Vejamos o que nos dizem os textos selecionados por Rosa acerca daquela obra.

5.2.2 Recepção selecionada de *Tutaméia (Terceiras Estórias)* (1967)

“Em Tutaméia o Brasil nasce e renasce. Começa e já está além.
É um mundo brasileiro nôvo. Mais: é mundologia. Tratado de resumo de, mapa.”
Antonio Olinto – *Tutaméia: Tutameemos*, O Globo, 26/08/1967

Os textos de recepção do livro *Tutaméia (Terceiras estórias)* que foram selecionados pelo autor somam 101 e, dessa vez, eles não chegaram a ser encadernados, mas Guimarães Rosa guardou avulsamente em seu acervo os comentários que lhe interessaram, igualmente fazendo sobre eles intervenções de leitura a lápis de cor. Como aquele foi o último livro publicado em vida por Rosa, é interessante destacar que, desde sua publicação, ele foi recebido como sendo uma espécie de síntese de toda a obra publicada anteriormente, até porque seu conteúdo se apresenta como um dos mais herméticos textos rosianos. O volume apresenta quatro prefácios e quarenta estórias curtíssimas, nas quais quase não vemos surgir personagens crianças. Entretanto, nos primeiros textos críticos também foram encontrados cinco autores que citam a infância, quase sempre associando-a diretamente ao processo escritural de Rosa, de forma bastante significativa.

5.2.2.1 Tema infância na recepção de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*

“Leio Guimarães Rosa como as crianças comem doce:
devagarinho, com medo de acabar, querendo sentir tudo.”
(Eneida, Diário de Notícias do Rio de Janeiro, 05/08/1967)

Ainda que a maior parte dos textos de recepção selecionados tenha sido transcrita durante nossa investigação, para comentá-los aqui recortamos os trechos que se referem à infância, que é nosso tema de interesse primordial.

Vejamos uma tabela com os cinco textos que abordam o aparecimento do tema infância no volume de estórias de Rosa:

5. TAB 2 - Artigos sobre infância em <i>Tutaméia</i>						
<u>No</u>	<u>CÓD</u>	<u>TÍTULO</u>	<u>AUTOR</u>	<u>PERIÓDICO</u>	<u>LOCAL</u>	<u>DATA</u>
01	IEB JGR R 12,3,39	Arte Pura	José Condé	Correio da manhã	Rio de Janeiro, RJ, BRA	01/08/1967
02	IEB JGR R 12,3,40	Tutaméia	Eneida	Diário de notícias	Rio de Janeiro, RJ, BRA	05/08/1967
03	IEB JGR R 12,3,041	Tutaméia, tutameemos	Antonio Olinto	O Globo	Rio de Janeiro, RJ, BRA	26/08/1967
04	IEB JGR R 12,3,063	Fabulógico Guimarães Rosa	Tristão de Athaide	Jornal do Brasil	Rio de Janeiro, RJ, BRA	19/08/1967
05	IEB JGR R 12,03,090	Tutaméia são as terceiras estórias de Guimarães	Rosa Maria de Lourdes Costa	Gazeta Comercial	s.l.	10/9/1967

Continuando na intenção de destacar o recorte inédito desse material recolhido por Rosa, comentaremos um a um os cinco textos.

1. IEB JGR-R 12,3,39 – Título: Arte pura – Autor: José Condé – Periódico: Correio da manhã – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 01/08/1967.

No intrigante texto escrito por Condé, o autor comenta o estranhamento da recepção em relação ao volume então lançado, afirmando que a “crítica miúda dos jornais anda espichando as canelas” para falar de *Tutaméia*. O ponto máximo ao qual se teria chegado foi destacar a importância da oralidade, mas “dia virá em que descobriremos o tutano”. José Condé arrisca uma interpretação, que conversa com a nossa proposta, visto ver uma ligação direta entre aquela escritura e a infância:

Se eu fosse professor de literatura, chamaria a atenção dos meus alunos para as traquinices de léxico do Autor, tão bem boladas, que até um cara erudito, lá um momento, ficará com a dúvida, tão natural brota o vocábulo, às vezes sem nenhuma alteração, sem exerto de prefixo ou sufixo, apenas destorcido, com uma imprevista e cabalzinha significação. Que eles reparassem na audácia graciosa e dinâmica de dois adjetivos antepostos ao substantivo. Arcaísmos. Dengues. Artimanhas. **Adorável feiticeiro e bruxo, João Guimarães Rosa. Com ele voltamos ao reino da palavra encantada. Sua obra tem que ser lida com muita pausa para ruminações. A cada leitura salta algo novo. Diria aos alunos que, além da riqueza visível a olho nu, há outra escondida, o processo de criação artística, uma ansiosa busca da voz da sua infância – que digo! – no momento mesmo de nascer.** A esta altura alguma aluna espetadinha, Clarice, por exemplo, lá no André Maurois, me espetaria a pergunta:

– Este seu Rosa é só proeza verbal? Suas estórias não têm história?

– Tem, constituem aliás a nossa saga. Mas a graça está em como o Autor nos conta. A sua visão. Estória por estória, você, menina, fique com o bom Valdomiro Silveira.

Terminaria sugerindo que João Guimarães Rosa amacia bolinhas de palavras na ponta dos dedos. De quando em quando, prova. O sabor resultou bom? Vão para o texto no lugar certo.

Dessa fala, além da ligação entre a escritura e o parto, delineada pela imagem do “momento mesmo de nascer”, em trecho destacado em negrito – o que constitui propriamente uma das hipóteses mais importantes desta investigação –, sobressaem-se na resenha belas imagens poéticas, como a de “pedacinhos macios de palavras” que o autor seguia provando para usar no melhor momento. Lembrando que foi na mesma década, especificamente em 1964, que o escritor britânico Roald Dahl publicou o seu livro *Charlie and the Chocolate Factory*, um verdadeiro sucesso entre as crianças, com suas personagens maravilhosas, dentre as quais, e em especial, Willy Wonka, o inventor de doces e dono da *Fantástica Fábrica de Chocolate*, na qual “tudo é de chocolate”, até mesmo o líquido movido pela cachoeira de chocolate cremoso. Tal cascata era

a parte mais importante de tudo! Ela mistura chocolate! Ela bate, amassa, mexe e remexe! Faz o chocolate ficar leve, espumoso! Nenhuma outra fábrica no mundo mistura o chocolate em cachoeira! Mas esse é o único jeito certo de fazer isso! O único! [...] [Nesta Fábrica de doces] Cada coisa é feita de algo diferente, delicioso! (DAHL, 1989, p. 72)

Se a escrita de Rosa desperta no leitor a certeza de que aquilo é fruto de um intenso trabalho de composição, palavra por palavra, até que se formasse o todo pleno, podemos afirmar que tal aspecto, inquestionavelmente, consistia em tarefa a ser executada pelo sentido do gosto, do paladar literário do autor, não se podendo esquecer que o desejo de deglutir o mundo, de experimentá-lo, também é caro aos infantes, conforme sugerimos em nossa leitura dos *Cadernos*, desenvolvida em nosso terceiro capítulo (cf. SCHERÉR, 2009, p. 110). Quando lembramos Roald Dahl e sua fábrica de doces, associando seu engenho à escritura de Guimarães Rosa, não estamos nos esquecendo de que essas leituras fazem parte do imaginário da década de 1960.

- 2. IEB JGR-R 12,3,40 – Título: Tutaméia – Autor: Eneida – Periódico: Diário de notícias – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 05/08/1967.**

No texto escrito por Eneida acerca de *Tutaméia*, no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, no dia 05 de agosto de 1967, a jornalista comenta:

Havia na minha terra um rapaz que usava muito essa palavra – tutaméia – em suas conversas, mas logo traduzia: ‘Vocês sabem, ninharia, bagatela’. Naturalmente que pronunciava como manda o Aulete ou o Aurélio: tuta-e-meia. Agora, sim, a palavra se vestiu com roupas dignas. É Tutaméia o título de livro desse fabuloso João Guimarães Rosa, que assim a explica, o termo, no quarto prefácio: “nonada, бага, ninhã, inânias, ossos de borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório. Chorumela, nica, quase-nada; meia omnia.” [...] **Leio Guimarães Rosa como as crianças comem doce: devagarinho, com medo de acabar, querendo sentir tudo.**

Ainda que *Tutaméia* apresente quatro prefácios, Eneida afirma que apenas *Aletria e Hermenêutica* assumiria realmente esse papel. Mas o que seria então um prefácio? Em geral, esse tipo de texto direcionaria a leitura dos livros, elencando temas abordados, seus objetivos e estrutura. Segundo Gérard Genette teorizou já nos anos 2000, tal elemento faz parte do grupo que ele denominou de *paratextos editoriais* – elementos limítrofes, mas que possuem força discursiva para dialogar com o texto central e complementá-lo. Como paratextos também podemos listar o título, subtítulo, epígrafes etc. (GENETTE, 2009, p. 10). O fato de Eneida apontar apenas o primeiro texto do volume como prefácio nos parece especialmente interessante, afinal, apesar de o livro contar com poucas personagens crianças, a maioria delas está citada nesse prefácio, visto serem figuras protagonistas de várias anedotas destacadas ali. Considerar *Aletria e Hermenêutica* como o grande prefácio do livro equivaleria a dizer que o volume consiste em uma coleção de anedotas, trata de irreverência e é permeado pela percepção cheia de estranhamentos que a criança vai tendo do mundo.

Contudo, o texto de Eneida segue lembrando a leitura de *Grande Sertão: Veredas* escrita por Cavalcante Proença, cujo estudo a permitiu concluir que a linguagem de Rosa conseguiu se constituir em uma fala capaz de refletir a “enorme carga afetiva de seu discurso”. Pensando na ideia da tentativa de um resgate de certo “sabor de infância”, despertado pelo trabalho poético de Rosa, como comentamos acima, ao fim do texto Eneida apresenta uma imagem sobre como seria a leitura daquele texto, referindo-se diretamente ao universo infantil, uma vez que aquele texto podia ter para o leitor o mesmo gosto de um doce para uma criança. Aqui, a associação entre escrever e ler os textos rosianos não está apenas sugerida, mas proposta de forma clara, surpreendente e inequívoca.

3. IEB JGR-R 12,03,041 – Título: Tutaméia, tutameemos – Autor: Antonio Olinto – Periódico: O Globo RJ – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 26/08/1967.

A belíssima e sonora leitura de Antonio Olinto destaca:

Tutaméia, tutameemos, que João Guimarães Rosa chega às terceiras sem passar pelas segundas e, para júbilo derramado, se explica em quatro prefácios. Prefácios? O primeiro? Hei que ele é. Os outros, mais entrefácios. Contudo, também prefácios do que vem depois. **E das palavras de invenção, nascendo do nada, de tudo. As vogais se abraçam a si mesmas, em murucututu do Amazonas, nos sons que se repetem repetidos e se fazem coisas através da repetição. Tutaméia, tutameemos, que as coisas também se fazem palavras e nelas se ganham completitude, voltando ao estado de coisas assim que as palavras se sentem dominadas.** Nessa interação, a mais forte novidade de João Guimarães Rosa, cujas palavras saltam. Como peixes?

Aqui, além da retomada da importância do primeiro prefácio como sendo o único definitivo, temos definidas as próprias leituras das histórias que já apontamos antes ao comentar esse levantamento: a renovação daquela linguagem encontra-se, também, na atitude libertária que o autor assume em relação às palavras, já que sua escritura se mostra muito atenta ao som que elas exprimem, primando pela repetição para determinar o ritmo das locuções e, a partir daí, exprimir seus múltiplos significados possíveis, exatamente como elas são para as crianças pequenas, para as quais todas as palavras repetem uma evocação mágica, como já foi comentado largamente, especialmente em nosso segundo capítulo (cf. HUIZINGA, 2001, p. 133-4).

Olinto prossegue comentando os processos da escritura rosiana:

Vai se falar da vida das palavras, e ei-las vindo. Vem da distância, dos quandos, da penetração pelo Do Chico, Bahia adentro até os sertões dos Gerais. Dois séculos? Talvez bem mais, **ninharam os de lá as palavras. E de lá teriam elas ficado, mortas, sem saltos, não apanhasse João para sua grande aventura e tresaventura.**

Para Olinto, na escritura de Rosa, as palavras voltariam ao seu estado pleno de possibilidades de interação, como as que se pronunciavam em espaços primitivos tal como o Urucuia, lugar onde “ainda ninharam palavras, uma referência quase que direta ao método rosiano de fazer as palavras voltarem a ser como eram quando nasceram Esse empreendimento, derivado de uma atenção maior para o aspecto sonoro, poderia ter uma abrangência superior:

Fazendo em sons e sentidos, João Guimarães Rosa também faz o Brasil. Faz um Brasil que hoje é palavra e coisa. Faz uma língua, dá uma língua ao Brasil, uma língua estruturalmente João, estruturalmente Do Chico, síntese franciscana dos diversos Brasis. Estruturalisticamente, não compomos: decompomos, recompomos. João Guimarães Rosa decompõe, recompõe. Pega palavra, decompõe. Por necessitar, não por curiosidade. Decompõe e recompõe. Entre um e outro agir, a palavra sai não recomposta, mas composta, nova coisa, quiddidade, objeto, mea omnia, tutameia.

Tutaméia, tutameemos, que a expressividade da língua, agora brasileira, ganhou estacadas e estacatos. Não apenas para que os termos engenhados venham ‘tapar um vazio’, mas para que a língua toda venha esvaziar um cheio e tapar um vazio, substituindo o ido pelo vindo.

“Fazendo-se em sons e sentidos”, ou seja, em constante processo de significação, Rosa também fez o país em sua escritura, o que consistiria em demonstrar ações com palavras e também seus resultados. No movimento daqueles textos, o

Indo e vindo, não se repete repetindo, faz língua que não se precisa aprender, que ela está no estar-aí, no estar-no-mundo, no Do Chico, no Brasil resumido. Faz língua em poesia como toda língua que nasce. Sem brusqueza. Palavras de outras palavras, coisas de outras coisas, sons que continuam soando depois que tudo terminou. (cf. SALIBA, 2008)

Nessa passagem, Olinto conclui que os sons daquela escrita tentariam trazer à tona até mesmo o que já nem mais existe e, assim, reinventariam o Brasil em todos os seus tempos – ou, como teríamos dito, criando e (re)criando tudo como se fosse uma criança?

4. IEB JGR-R 12,3,63 - Título: Fabulógico Guimarães Rosa – Autor: Tristão de Athaide – Periódico: Jornal do Brasil – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 19/08/1967.

Assim como no texto de Antonio Olinto, comentado acima, Tristão de Athaide também destaca nas estórias a perceptível importância do material que se ouve para a escritura de Rosa, experimentando justificar tal aspecto pelo fato de ele ter sido um poliglota:

Tomou da matéria plástica Brasil em suas mãos de bruxo, tanto paisagem como gente e linguagem, e com ela está modelando uma imagem de nossa cultura absolutamente inédita. Não seguiu o modelo de ninguém, **olhou para dentro de si próprio e com a experiência**

de oitiva (especialmente de oitiva, pois os políglotas são principalmente meta-auditivos) absolutamente singular, vai nos dando uma imagem da nossa vivência, ao mesmo tempo oceânica e telúrica, tão diferente de tudo e ao mesmo tempo tão objetiva, que realmente o colocará em uma ilha cercada de vazio por todos os lados.

Com isso, poderíamos igualmente afirmar que Rosa destacaria suas heranças mais íntimas em sua escritura, inclusive as da infância, período da vida no qual a oitiva é mais fundamental para a linguagem?

5. IEB JGR-R 12,03,090 – Título: Tutaméia são as terceiras estórias de Guimarães – Autor: Rosa Maria de Lourdes Costa – Periódico: Gazeta Comercial – Data: 10/09/1967.

Rosa Maria de Lourdes Costa começa destacando a segunda epígrafe do livro. Cabe lembrar que, além dos quatro prefácios, em *Tutaméia* também encontramos dois sumários – o primeiro convidando à leitura das estórias –, e o segundo convidando à releitura delas (cf. RODRIGUES, 2009, p.34-5). Para cada sumário, Rosa selecionou uma epígrafe geral diferente, ambas citações de Schopenhauer:

daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra. (SCHOPENHAUER, apud ROSA, 1967, p. 1)¹⁸⁷

Insistindo na ideia da releitura, a segunda citação reafirma a colocação inicial:

Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem. (SCHOPENHAUER, apud ROSA, 1967, p. 193)¹⁸⁸

Costa destaca então que esses artifícios são empregados por Rosa para “conduzir o leitor ao sentido oculto de suas estórias onde a aparente simplicidade do fio condutor, ou o tema, não esconde a complexidade de pensamento vinculada ao caráter específico da prosa rosiana”.

Para nós, Costa expõe aqui uma colocação acertada, já que estamos de acordo em que essas estratégias são usadas por Rosa para tentar conduzir de alguma forma a

¹⁸⁷ Rosa usa as citações de A. Schopenhauer (ROSA, 1967, p. 1 e p. 193), mas não indica as referências exatas das publicações citadas, entretanto Ana Maria Bernardes de Andrade nos esclarece que se trata de uma menção ao prefácio da obra SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*. (cf. ANDRADE, 2004, p. 53).

¹⁸⁸ Idem.

leitura daquelas estórias, porém é de se notar que todo esse direcionamento espera levar o leitor a um novo processo de significação de suas mensagens, o que está expresso especialmente na citação destacada por Costa – o que chama a atenção é a possibilidade de que uma releitura venha trazer novo entendimento. Nesse momento de sua reflexão, a articulista comenta que essa condução do leitor pode levar a um processo de significação sem fim ou, como gostaria nosso autor, ao infinito processo da criação – . Perguntamo-nos se tudo isso não pode remeter igualmente à própria situação da criança e a sua necessidade de ler e reler para melhor absorver, compreender e (re)criar o mundo o tempo todo?

Dessa forma, de maneira abrangente, nos recortes selecionados por Rosa sobre seu livro *Tutaméia* (1967), um dos aspectos mais interessantes que se observa é a percepção de que a obra compunha uma espécie de síntese de toda a obra rosiana anteriormente publicada. Ainda nesses recortes, embora o então novo volume de Rosa também contasse com desenhos de Luís Jardim, eles não foram comentados nenhuma vez nos artigos.

Figura 5.10 – Capa de *Tutaméia - terceiras estórias* (1967), com desenhos de Luís Jardim em fundo vermelho.
Fonte – (ROSA, 1967, capa)

Há sutis diferenças entre os desenhos da capa de *Primeiras Estórias* e os da capa de Tutaméia: se aqueles eram muito mais numerosos e se referiam quase sempre a trechos de enredos das estórias, nos da capa do livro de 1967 eles se tornam mais minimalistas e “aparecem em quantidade menor, pois optam por focar figuras mais simbólicas – como dados, bois, vela acesa, entre outras –, como que tentando indicar o tom lúdico e hermético da narrativa” (RODRIGUES, 2009, p. 32).

Acreditamos que os belos desenhos de Jardim não foram mais comentados porque não eram mais novidade e também porque as estórias, e a percepção dos leitores, já não estavam mais tão declaradamente abertas à perspectiva infantil. Em relação aos recortes selecionados por Rosa, sobretudo aos que apontam uma ligação com o tema da infância, assim como nos textos acerca de *Primeiras Estórias*, percebemos que não é apenas o número de artigos que diminuiu bastante – de 42 artigos selecionados, para o volume de 1962, para apenas 05 relacionados ao de 67 –, sendo que a substancial mudança se fez perceber no tom da crítica: se no livro de 1962 comentou-se muito sobre os processos escriturais do autor, sendo cogitado diversas vezes que seu modo escritural se assemelhava aos modos das crianças se comunicarem, já sobre o livro de 1967 as associações baseavam-se mais nas peculiaridades sonoras das estórias e até mesmo em uma relação entre as leituras do texto de Rosa e a sensação da criança ao comer doces. Também o estranhamento causado por aquela linguagem foi associado ao choro de um bebê no momento em que nasce e começa a construir sua própria subjetividade.

5.3 A formação de um imaginário de escritura e de leitura das estórias que Guimarães Rosa publicou nos anos 1960

Lembrando a proposta de Wolfgang Iser quando o teórico atenta para a relação autor/texto/leitor como um jogo que termina de conceber o material textual a partir de uma “dupla operação de imaginar e interpretar”, vista como outra forma de conceber o processo de significação de um texto. Parece ser bastante claro o motivo pelo qual Rosa se interessava tanto pelas recepções críticas das suas estórias, uma vez que só a partir delas é que as palavras poderiam vir a expressar um outro mundo, *como se* então fossem a realidade. Essa intervenção definitiva do leitor – como agente da significação do texto – passou a tornar seu papel quase tão importante como o do autor no que tange à criação do texto (ISER, 2002, p. 07).

Nesse material de recepção, podemos perceber e destacar um diálogo constante estabelecido diretamente entre o autor e aquelas percepções de Outros. Cabe lembrar, entretanto, que essas não ficaram restritas apenas à percepção daqueles leitores, mas foram publicadas em periódicos – meio propício para a formação de opiniões e de imaginários –, ou seja, tais textos são parte legítima da construção de um imaginário coletivo de leitura de Rosa na década de 1960. Quando tantos articulistas apontaram ligações entre as histórias e a infância, é de se destacar que essa relação já fazia parte da construção daqueles textos e que tal aspecto estaria atuando como mais uma forma de questionar a grande narrativa da História.

Um último giro no caleidoscópio

“Eu vou te contar uma estória, agora atenção
Que começa aqui no meio da palma da tua mão
Bem no meio tem uma linha ligada ao coração
Que sabia desta estória antes mesmo da canção
Dá tua mão, dá tua mão, dá tua mão...”
(Paulo Tatit & Zé Tatit – *Uma estória*)

Desde a década de 1950, estimulado pelo convívio com os cinco filhos pequenos, Vinícius de Moraes, o Poetinha, esporadicamente escrevia poemas para crianças, que em sua maioria estavam centrados na história bíblica de Noé e na arca que abrigou os animais durante o dilúvio, garantindo a permanência da vida na Terra (cf. ARCA, 2013, 02’00” – 02’ 27”). Ainda que o poeta não tivesse a intenção inicial de publicar esses poemas em livro, eles foram ocasionalmente divulgados em jornais ou revistas, justamente por constituírem textos nos quais se destacavam “o humor, e a exploração lúdica das sonoridades do discurso poético, recurso que leva o pequeno leitor ou ouvinte a sentir os sons independentemente do que eles significam” (COELHO, 1995, p. 1124). Ainda que fossem escritos, eles já atendiam ao chamado do ritmo, antes de expressarem algum conteúdo lógico, e apresentavam alto potencial comunicativo, se comportando *como se* fossem canções, linguagem que atravessa a história da comunicação e da cultura humana (cf. DARTON, 2013, p. 2014, p. 71-83). Partindo desse contexto, não surpreende, portanto, que na medida em que foram sendo lançados ao conhecimento público, os poemas do Poetinha fossem sendo musicados, paulatinamente, como nos conta Paulo Soledade, um dos primeiros compositores a musicar aqueles textos:

A *Arca de Noé* já havia na cabeça do Vinícius, só que ela não tinha sido divulgada, e ele estava na esperança de que o *Ministério da Educação* financiasse as ilustrações do Manuel Bandeira¹⁸⁹, cearense, falecido há pouco tempo e quem viveu na Europa [...] que eram tão lindos [sic] e tal e coisa, mas o Vinícius não conseguiu que o *Ministério da Educação* financiasse, então não tendo financiado, ele ficou desencantado e entregou para o Rubem Braga e Fernando Sabino que tinham fundado a Editora *Sabiá*, estes poemas. Rubem Braga, de posse desses poemas, publicou numa página da ‘Revista Manchete’, aquela ‘Poesia é Necessária’, e eu li, gostei e musiquei. (SOLEDADE, 2013, 11’ 13” – 12’00”)

¹⁸⁹ Provavelmente, ao citar o nome do poeta pernambucano Manuel Bandeira, Paulo Soledade confundiu-se, estando, na verdade, referindo-se ao artista plástico cearense Antonio Bandeira, que havia feito sucesso em Paris na década de 1950 e 1960.

A partir desse depoimento, observamos inicialmente um elemento diretamente ligado a esta tese: envolvidos na história do livro *A Arca de Noé*, temos uma tríade de figuras de destaque no cenário editorial brasileiro da segunda metade do século XX, que também aparece unida em um dos *Cadernos* de Guimarães Rosa, no qual encontramos três crônicas anedóticas – escritas justamente por Vinícius de Moraes, Fernando Sabino e Rubem Braga – que, portanto, fizeram parte do processo escritural das estórias rosianas. Conforme comentamos no terceiro capítulo, os três textos convidam a ligeiros saltos de percepção, por isso os chamamos de anedotas, que abordam diferentes aspectos: a de Vinícius de Moraes versa sobre o lirismo do não-senso, a de Rubem Braga sobre a coleção de piadas e gracejos de Victor Hugo e a de Fernando Sabino sobre a seriedade da relação do homem (menino e adulto) com o jogo de bolinha de gude. No texto do Poetinha, encontramos uma definição interessante desses momentos de certa epifania emotiva da percepção, que nos tira do “tédio da lógica” e nos presenteia com um “instante de liberdade no seio de uma ordem sem nenhum dogma” (MORAES, apud ROSA, IEB ACGR-CADERNO 2257, s.p.). A busca desses instantes fugazes e libertadores, certamente, é uma das mais fortes procuras percebidas a partir da consulta aos registros da escritura das estórias.

Contudo, para além das crônicas, o diálogo estabelecido entre esses três escritores dizia igualmente respeito à produção e divulgação de um objeto de cultura envolvendo as crianças, objeto que primeiramente foi pensado para só depois ser escrito. No entanto, embora o Poetinha fosse prestigiado, talvez a poesia para crianças não fizesse parte da linha editorial da *Sabiá*, acarretando que os poemas só saíssem em livro no ano de 1970, dessa vez com belíssimas ilustrações de Marie Louise Nery, artista suíça radicada no Brasil e com larga experiência em trabalhar para o público infantil. Nas ilustrações que Nery fez para *A Arca de Noé*, vemos belíssimos desenhos em preto e branco, vazados, como se fossem destinados a um livro para colorir, convidando a criança a também interagir com aquele objeto cultural que foi pensado e executado para ela. Depois de 1968, quando a editora *Sabiá* foi vendida para a José Olympio, que era a então responsável pelas edições da obra de Guimarães Rosa, o livro *A Arca de Noé* continuou sendo editado com a mesma configuração e as mesmas

ilustrações. Consultamos um desses volumes¹⁹⁰ editados pela José Olympio em 1980, no qual vimos executado aquilo que os desenhos de Nery apenas sugeriam: eles foram coloridos a lápis de cor, como muito provavelmente teria sido a intenção da ilustradora:

Figura 6.1 – Ilustração colorida de **Marie Louise Nery**, para o livro *A Arca de Noé*.
Fonte – (MORAES, 1980, p. 75)

Não há como saber se quem coloriu esse desenho foi uma criança ou não, uma vez que, embora os traços sejam rabiscados e não tenham muita definição, as cores cumprem seu papel de preencher o desenho de forma tradicional. De qualquer forma, ao encontrarmos essa gravura colorida, percebemos estar diante de um registro cultural ligado ao universo infantil, visto que, segundo a visada crítico-teórica exposta na presente tese, a infância consiste em uma experiência cultural de interação vivida pela criança, pois “onde quer que esteja, ela interage ativamente com os adultos e as outras crianças, com o mundo” (COHN, 2009, p. 28). Esse tipo de convite, desenvolvido no sentido de que a criança interaja na efetiva produção do objeto cultural iniciado pelos poemas de Vinícius, reverberou mais tarde, quando “entre 1980 e 1982 esse trabalho transformou-se num dos maiores sucessos de disco infantil no Brasil. [...] tanto que foi

¹⁹⁰ O referido livro está disponível no acervo da Biblioteca Florestan Fernandes, da FFLCH/USP, no qual consta a informação de que o volume havia sido doado pela biblioteca do CELIJU (Centro de Estudos de Literatura Infantil e Juvenil).

repetido em 1981, com *A Arca de Noé* 2. Desde o seu lançamento, somados, os discos venderam mais de 3 milhões de cópias” (HOMEM; ROSA, 2013, p. 169). Naqueles discos, a capa do artista paulista Elifas Andreato trazia uma sugestão que impelia a criança a continuar criando o disco, já que o LP trazia duas capas, uma com animais feitos de recortes de papel colado e outra em branco, para que cada criança pudesse recortar, colar e criar sua própria capa, com a arca de animais que quisesse, permitindo que, com tanta interação, ajudasse a formar um imaginário musical sobre a infância, ultrapassando gerações, ainda que o próprio Vinícius de Moraes não tenha vivido para ver a notoriedade dessa empreitada, já que o autor morreu em 9 de julho de 1980 (HOMEM; ROSA, 2013, p. 179).

Ainda acerca do conteúdo desses poemas/canções, gostaríamos de destacar a história de um deles, retomando o que alguns comentadores falaram sobre o tão famoso poema intitulado *A Casa*:

Tudo começou durante o período em que Vinícius de Moraes trabalhou na embaixada brasileira em Montevidéu e tornou-se amigo do artista uruguaio Carlos Vilaró, que, em 1958, havia começado uma construção pouco convencional. Inicialmente era apenas uma casa de lata. Com o tempo foi acrescentando novas partes, todas com formas arredondas e pintadas de branco para contrastar com o azul do céu. O espaço, conhecido como *Casapueblo*, tornou-se um hotel com mais de setenta quartos, que levam os nomes de seus hóspedes mais ilustres. [...] Nas suas estadias na *Casapueblo*, Vinícius brincava com as filhas do anfitrião dizendo, “Era uma casa muito engraçada, não tinha teto não tinha nada” e terminava com os versos “Mas era feita com pororó [termo indígena que significa palavras ocas; lega-lega]/ Era a casa di Vilaró”. Os versos finais da letra foram substituídos na gravação por “Mas era feita com muito esmero/ na rua dos bobos, número zero”. (HOMEM; ROSA, 2013, p. 172-3)

Nesse poema, interpretado pela analogia da tal Casa, temos a exposição de uma síntese de muito do que estivemos falando sobre a infância e o ser criança: no caso do poema, a casa seria já alguma coisa, embora ainda não tivesse quase nada de concreto ou de completo, sendo esse algo marcado por uma imensidão de possibilidades, mesma abertura de possíveis encontrada no universo infantil.

Assim, contando, ainda que sumariamente, a história de *A Arca de Noé*, também estamos abordando, por dentro, o processo pelo qual o Poetinha é mais conhecido: o da migração assumida entre ser um poeta exclusivamente do livro, restrito à palavra escrita, e ser também um poeta da canção, linguagem mais ampla que é “totalidade de

sentido composta por melodia, letra e arranjo” (TATIT, 2007, p. 131-2), na qual a palavra é plena manifestação rítmica.

Ainda é incerto se *A Arca de Noé* foi mesmo um projeto pensado e desenvolvido por Vinícius de Moraes ou se foi um conjunto de manifestações livres, sempre ligadas à ideia da criança, que ao final resultou em um disco importante para a discografia brasileira. Contudo, é interessante tentar observar essa iniciativa no contexto histórico cultural da década de 1960, repleto de temporalidades distintas, tal como Wisnik nos apresenta:

A partir do momento em que Vinícius de Moraes, poeta lírico reconhecido desde a década de 30, migrou do livro para a canção, no final dos anos 1950 e início dos 1960, a fronteira entre poesia escrita e poesia cantada foi devassada por gerações de compositores letristas leitores dos grandes poetas modernos [...] em seus desdobramentos, a bossa nova deu elementos musicais e poéticos para a fermentação política e cultural dos anos 1960, em que a democracia e a ditadura militar, a modernização e o atraso, o desenvolvimentismo e a miséria, as bases arcaicas da cultura colonizada e o processo de industrialização, a cultura de massas internacional e as ‘raízes’ nativas não podiam ser compreendidas simplesmente como oposições dualistas mas como integrantes de uma lógica paradoxal ou completamente contraditória, que nos distinguia e ao mesmo tempo nos incluía no mundo. (WISNIK, 2001, p. 183-4)

Tal contexto parece-nos justificar a importância da produção de canções nesse país, elevando-se o grau de significação de *A Arca de Noé*, projeto cuja feitura ultrapassa a vida do próprio autor. Somados os primeiros momentos da escritura dos poemas nos anos 1950 ao apogeu dos discos póstumos em 1980, o tempo de produção dessa obra acabou durando longos trinta anos, período muito mais extenso que a ideia de qualquer infância, ao que nos indagamos: então por que alguém demoraria tanto na execução desse objeto? Ainda que Vinícius tivesse interesse no mundo infantil, tal aspecto chama menos a atenção que a duração que esse interesse levou até ser executado: nenhuma infância dura trinta anos. Parece-nos, na verdade, que todo esse tempo foi o necessário para que o Poetinha assumisse “a passagem do livro para a música popular” (HOMEM; ROSA, 2013, p. 16). Se *A Arca de Noé* pode funcionar como uma alegoria para esse longo e difícil processo, torna-se interessante destacar que o objeto final é destinado a crianças, seres que vivem na própria maleabilidade entre o letramento e o iletramento, o que, como vimos, também constitui uma característica da escrita de Guimarães Rosa.

Além disso, esse cancioneiro não encerrou sua produção de significados na década de 1960, mas entrou no século XXI reverberando-se como herança no projeto de música infantil da cantora Adriana Calcanhotto, que, entre 2004 e 2012, assumiu o heterônimo infantil Partimpim – que era como ela gostava de ser chamada na infância – e em três discos e shows revisitou suas possíveis perspectivas infantis, fazendo com que a criança que ela foi deixasse de existir apenas como lembrança, para ressurgir como um devir na orientação criadora, sobrevivendo então uma sonoridade renovada (SCHÉRER, 2009, p. 191-93). O repertório de Partimpim procura registrar momentos de delicada beleza na produção musical para crianças, sempre mesclados com belas sonoridades do cancioneiro brasileiro, em gravações nas quais se procuram inserir nos arranjos alguns sons característicos da paisagem sonora infantil, ainda que de forma discreta, fazendo com que, dessa forma, ela tenha conseguido agradar mais aquelas crianças que ainda vivem internamente nos adultos e um pouco menos as próprias crianças, trazendo, de qualquer forma, à tona novamente a importância de deixar soar a voz infantil. Em um dos melhores momentos do show do primeiro disco, cuja apresentação podemos ver no DVD, é apresentada uma versão musicada por Toquinho do poema *O Poeta aprendiz*, de Vinícius de Moraes, tal como citamos a seguir:

Boa tarde! Tem crianças na plateia? É um prazer muito grande estar cantando aqui mais uma vez, e vocês devem achar que eu digo isso em todos os lugares, em todas as tardes, e eu digo mesmo, mas aqui é verdade! A gente vai fazer uma canção que conta a história de um menino que sonhava em se tornar poeta e ele não só sonhou em se tornar um poeta, como de fato se tornou um grande, um imenso poeta, e ele não só se tornou um imenso poeta, como **modificou a maneira de se escrever poesia e de se escrever canções no Brasil**, entre muitas outras coisas que ele modificou no Brasil. **Só é possível que este espetáculo exista porque ele existiu. O nome dele era Vinícius, e a história dele é assim.** (PARTIMPIM, 2004, 11' 25'' até 16' 40'', grifo nosso)

Nesse excerto está assumida a herança cultural deixada por Vinícius de Moraes, resultante em outra série de discos que fez e ainda faz bastante sucesso entre as crianças, também acabando por render frutos, já que, em 2010, o grupo de música *pop* Pato Fu também enveredou por uma experiência de produção musical utilizando sonoridades retiradas diretamente da chamada *Paisagem Sonora* (SCHAFER, 2001) infantil, por meio de uma mudança realmente significativa, uma vez que o grupo não apenas usou sons infantis nos arranjos, mas os próprios instrumentos eram todos de brinquedo ou em miniaturas. O repertório do projeto *Música de brinquedo* consiste simplesmente naquele

advindo da música *pop*, que provavelmente constitui o que as crianças mais ouvem na vida, em conjunto com seus pais, sendo que o grande diferencial desse disco parece ser o fato de o grupo ter usado, quase sem filtro algum, o som mais característico da *Paisagem Sonora* infantil, a saber, o barulho das próprias crianças brincando, cantando, rindo, gritando, sendo entrevistadas e expressando opiniões. No DVD, vemos uma imagem significativa que sintetiza toda essa ideia de derrubar a hierarquia estabelecida entre adulto e criança: os músicos encurvando-se para tentar tocar mini-instrumentos ao vivo, *como se* estivessem brincando e fossem crianças novamente, tal como na crônica escrita por Fernando Sabino, guardada por Rosa em seu caderninho.

Contudo, tal resgate da inclusão da criança na produção cultural infantil não ficou sem um contraponto. Em 2011, a dupla de músicos gaúchos Kleiton e Kledir lançou o projeto *Par ou ímpar*, que objetiva retornar às composições de “músicas para crianças” – ou seja, músicas para que as crianças ouçam e consumam, sem participarem em nenhum grau mais elaborado da sua composição. Comparando-se com o projeto de Partimpim e com o *Música de Brinquedo*, que apresentaram novas faces de Adriana Calcanhotto e do grupo Pato Fu aos ouvidos de seus fãs, o disco de Kleiton e Kledir para crianças apresenta apenas uma seleção de músicas infantis de forma tradicional, sem o toque da criativa sonoridade infantil, fazendo parecer ser apenas mais um disco da dupla. Depois de experiências tão radicais, é interessante destacar que o disco de Kleiton e Kledir apresenta uma sonoridade que soa tão peculiar à dupla, que se nota que, ali, todo o potencial criativo trazido pela criatividade infantil não foi utilizado em sua melhor forma, fazendo com que a criança volte a ser percebida como uma eterna reprodutora de um sistema de símbolos existente anteriormente a ela (cf. COHN, 2009, p. 28).

Como vimos, em um último giro no caleidoscópio da tese, a imagem das crônicas nos cadernos de Rosa não nos levou a um caminho conclusivo, acenando, ao contrário, para uma continuidade na produção cultural compartilhada entre adultos e crianças, que, se foi sublinhada na década de 1960, continuou reverberando depois em nossa História Cultural no século XXI e pode ser assunto de interesse para próximos trabalhos na ainda não formulada área de História Cultural da criança. Assim sendo, no ritmo da escritura rosiana, a gente “ia até aonde ia aquela cantiga”(ROSA, 1978, p. 16).

Referências e listas

Listas DA TESE

TABELAS

No capítulo 2

- 2. TAB 1 Postais do vovô Joãozinho para Beatris Helena e Vera Tess p. 81
- 2. TAB 2 postais de Joãozinho para Betriz tess p. 94
- 2. TAB 3 mensagens do vovô Joãozinho sobre Vera Tess p. 96-7

No capítulo 3

- 3. TAB 1 Cadernos Fundo JGR IEB/USP p. 135-6
- 3. TAB 2 Cadernos FCRB p. 161
- 3. TAB 3 Cadernos FUNDO ACGR IEB/USP p. 168

No capítulo 5

- 5. TAB 1 Artigos sobre Infância em Primeiras histórias p. 276-9
- 5. TAB 2 Artigos sobre infância em Tutaméia p. 311

IMAGENS

No capítulo 1

- 1.1 Desenhos de escritura p.30

No capítulo 2

- 2.1 Desenhos do nome da rua p. 43
- 2.2 Estranhamento das letras p. 44
- 2.3 Sebastian Brant p.47
- 2.4 Carta Enigma p.55
- 2.5 Brinquedos de sabugo p.65
- 2.6 Dez palavras bonitas Vicente Guimarães p.69
- 2.7 Dez palavras bonitas Guimarães Rosa p. 71
- 2.8 Última aventura do Sete-de Ouros p. 75
- 2.9 Autorização para Vicente adaptar conto às crianças p.76
- 2.10 João Bolinha p. 77
- 2.11 Ooó do vovô p. 81
- 2.12 Cartão Verinha p. 85
- 2.13 Envelopes p. 87
- 2.14 Postal de Guadalajara p. 91
- 2.15 Postal Ditado Exato p. 92
- 2.16 Dia da mamãe p. 95
- 2.17 Teresinhas de Jesus p. 98
- 2.18 Atinho/ratinho p. 99
- 2.19 Rabiscos p. 100
- 2.20 Cartão inédito p. 103
- 2.21 Promessa de contar histórias p. 105
- 2.22 Apelidos de Vera Tess p.113
- 2.23 Michéu Bambéu p. 114
- 2.24 Pezinho p.115
- 2.25 Sempre neném no coração do Vovô p.117

No capítulo 3

- 3.1 Primeiro Caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade p.130
- 3.2 Crônica de Oswald de Andrade p.131
- 3.3 Exemplos de Capas das séries comerciais dos *Cadernos* de Rosa p.137

- 3.4 Caixinha de armazenamento dos *Cadernos* de Rosa p. 138
- 3.5 Capas infantis dos *Cadernos* de Rosa p. 139
- 3.6 Poema sobre alegria p.143
- 3.7 Símbolos místicos nos *Cadernos* de Rosa p.147
- 3.8 Símbolos místicos na capa das *Primeiras Estórias* p. 148
- 3.9 Pedido do autor para Luiz Jardim ilustrar *Primeiras Estórias* p. 149
- 3.10 Rosa dos ventos p.151
- 3.11 Teoria das cores nos *Cadernos* de Rosa p.153
- 3.12 Anedota da cruz que chamava DIA p.155
- 3.13 Verinha fala futebol p. 157
- 3.14 Verinha fala devagarinho p.157
- 3.15 Verinha fala guardanapo p. 157
- 3.16 Verinha fala pipoca p. 157
- 3.17 Verinha fala q'ingatidão p. 158
- 3.18 Universo infantil de Verinha p. 158
- 3.19 Tirinha de Marvin p. 159
- 3.20 Definição da palavra Infante p. 160
- 3.21 Cadernos junto ao material da Sra. Aracy Guimarães p.168
- 3.22 Piadas nos *Cadernos* de Rosa p. 170
- 3.23a *A poesia do não senso* de Vinicius de Moraes p.172
- 3.23b *A poesia do não senso* de Vinicius de Moraes continuação p.172
- 3.24 *Coisas de Victor Hugo* Rubem Braga p.174
- 3.25 Crônica de Fernando Sabino p. 176
- 3.26 Verinha canta *Teesinha de Jesus* p. 176
- 3.27 Verinha pede : vovô “contila” *Teesinha de Jesus* p. 176
- 3.28 Verinha ameaça tirar os “ócus” do Vovô p. 177
- 3.29 Verinha fala “sumi” querendo dizer “esqueci” p. 177
- 3.30 Capa do caderno das últimas horas de vida de Rosa p. 179
- 3.31 Último bilhete do vovô a Verinha p.180
- 3.32 Capa de *Caderno* com desenho de menina p. 182

No capítulo 4

- 4.1 Caracterização de Nhinhinha na capa das *Primeiras Estórias* p.193
- 4.2 *A Menina de lá* no Sumário das *Primeiras Estórias* p.194
- 4.3 *Partida do audaz navegante* na capa das *Primeiras Estórias* p. 213
- 4.4 *Partida do audaz navegante* no sumário das *Primeiras Estórias* p. 214
- 4.5 Detalhe da capa de Universo num caixa de fósforos de Alexandre Rampazo p. 222
- 4.6 Capa de *Fita Verde no cabelo* 229
- 4.7 Ilustração de *Fita Verde no cabelo* p. 229
- 4.8 Crianças se ouvindo cantar no disco *Canções do Brasil* p. 255
- 4.9 Anjo do Senhor na ilustração da *Lenda do Arroz* p. 259
- 4.10 Recomendação de Rosa para representação de Dito e Miguilim p. 263

No capítulo 5

- 5.1 Perfis de Rosa nos jornais na década de 1960 p. 269
- 5.2 Manchete : “Guimarães Rosa conta:” p. p. 269
- 5.3 Poema *Motivo*, de Guimarães Rosa em *o Globo* p.272
- 5.4 Poema *A Espantada Estória*, de Guimarães Rosa em *o Globo* p.274
- 5.5 Crustáceo nas páginas de *Tutaméia* p. 275
- 5.6 Tirinha da Mafalda e o caranguejo p. 276
- 5.7 Capas das *Primeiras Estórias* p.294
- 5.8 Sumário das *Primeiras Estórias* p. 296
- 5.9 Cartão com andorinha p. 304
- 5.10 Capa de *Tutaméia: Terceiras Estórias* p. 325

No Último giro do caleidoscópio

6.1 p. 330

REFERÊNCIAS de Guimarães Rosa

- Rosa, João Guimarães. **A Boiada 1**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011a
- _____. **A Boiada 2**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011b
- _____. **Antes das primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011c.
- _____. **Ave, palavra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006b.
- _____. **Campo Geral**. In: Manuelzão e Miguilim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972
- _____. **Carta a Vicente Guimarães**. Arq. FCRB – 72. BRFCRB –3 jun. 1939.
- _____. **Corpo de Baile**. Vol 1 e 2. edição comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- _____. **Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003a.
- _____. [et. al.] **Em Memória de Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- _____. **Estas estórias**. 5ª.ed. Rio de Janeiro : 2001.
- _____. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Cia Aguilar. V1 e V.2., 1994.
- _____. **Fita verde no cabelo: nova velha estória**. In: **Ave, palavra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1970, p. 72-3.
- _____. **Fita verde no cabelo: nova velha estória**. Ilustrações MELLO, Roger. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- _____. **Grande sertão: Veredas**. 13ª. Ed.: José Olympio, 1979.
- _____. Guimarães Rosa por ele mesmo. IN: **CADERNOS de Literatura brasileira do IMS. João Guimarães Rosa**, São Paulo: IMS. n. 20-21, dez., 2006c, p. 76-93.
- _____. **Magma**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- _____. **Novas Coisas de poesia**. O Globo: Rio de Janeiro, 21 de mai, 1961
- _____. **Ooó do vovô: correspondência de João Guimarães Rosa, o vovô Joãozinho, com Vera e Beatriz Helena Tess, de setembro de 1966 a novembro de 1967**. São Paulo Edusp; Imprensa oficial do Estado de São Paulo; Belo Horizonte: Ed. PUC/ Minas, 2003.
- _____. Outras coisas de poesia. **O Globo**: Rio de Janeiro, 25 fev e 01 abr, 1961a.
- _____. **Primeiras estórias**. 11ª. Ed Rio de Janeiro : José Olympio, 1978.
- _____. Rogo e aceno. **Pulso**. Rio de Janeiro, 29 de julho de 1967a.
- _____. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Record, 1984.
- _____. **Tutaméia: terceiras estórias**. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS sobre infância e Guimarães Rosa

- HENRIQUE, Rosalina Albuquerque & HOLANDA, Silvio A. de Oliveira. O menino enigmático de ‘As Margens da alegria’ e ‘os cimos’. In: HOLANDA, Silvio A [org]. **Imagens, arquivo de ficção de Guimarães Rosa**. Curitiba: CRV, 2011, P. 63-76.
- KUASNE, Selma Maria. **Um pequeno tratado de brinquedos para meninos quietos**. Ilustrações Anne Vidal. São Paulo: Peirópolis, 2009.
- LISBOA, Henriqueta. O Motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (org). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983, p. 170-8. (Coleção Fortuna Crítica, v. 6).
- MENESES, Adélia Bezerra de. Vermelho, Verde e Amarelo: tudo era uma vez. In: **Cores de Rosa – Ensaio sobre Guimarães Rosa**. Cotia: Ateliê Editorial, 2010, p. 211

-36. Disponível em

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142010000200017&script=sci_arttext

(Último acesso em 08/set/2014).

PACHECO, Ana Paula. Encenações da existência. In: **Lugar do mito – Narrativa e processo social nas Primeiras Estórias de Guimarães Rosa**, 2006, P. 25-63.

RESENDE, Vânia Maria. A Trajetória do menino nas Estórias de Guimarães Rosa. In. **O Menino na literatura brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 24-46.

SILVA, Ana Cláudia da. **A infância da palavra: um estudo comparado das personagens infantis em Mia Couto e Guimarães Rosa**. Dissertação mestrado em letras, USP, 2000.

VERUNSCHK, Micheline. Crianças de lá: Miguilim, Dito, Nhinhinha, Brejeirinha, Diadorim e o poder alegre, criativo e livre do Homo ludens na obra de Rosa. **Revista Discutindo Literatura- especial Guimarães Rosa**. Ano 1, no. 04, 2008 p. 41-3.

REFERÊNCIAS DAS FONTES DE MATERIAL DISPONÍVEIS EM ARQUIVOS

1.a Artigos de periódicos que tratam da infância nas estórias no Fundo JGR IEB

ALVES, Helle. Guimarães Rosa: o mesmo. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 07 out 1962, Arq. IEB JGR R 7,88.¹⁹¹

AMADO, Gilberto. Carta a Guimarães Rosa. s.l. s.d. Arq. IEB JGR R 7,111.

AYALA, Waldir. Primeiras Estórias. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 02 out 1962, Arq. IEB JGR R 7,100.

BARBOSA, Rolmes. A Semana e os livros. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 13 out 1962, Arq. IEB JGR R 7,85.

BELLEZA, Newton. As Primeiras Estórias. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 05 mai 1963, Arq. IEB JGR R 7,19.

CAVALCANTI, Gilberto. Três lançamentos. **Gazeta de Alagoas**, Alagoas, 11 nov 1962, Arq. IEB JGR R 7,70.

CAVALCANTI, Valdemar. Guimarães Rosa em veredas da invenção. **O Jornal – Jornal literário**, s.l., 23 dez 1962, Arq. IEB JGR R 7,47.

CAVALCANTI, Valdemar. História (de bolso) de um prêmio literário. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 07 mar 1964, Arq. IEB JGR R 7,02.

ENCICLOPÉDIA Infantil : Andorinha- da- casa por Flávia. Cartão de boas festas. S.l. [1962]

ENEIDA. Bilhete a Guimarães Rosa. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 01 nov. 1962, Arq. IEB JGR R 7,72.

FRAGA, Christiano. "Primeiras Estórias" de Guimarães Rosa. **Diário de Notícias**, Espírito Santo, 02 dez 1962, Arq. IEB JGR R 7,54.

J. C. O. T., João Guimarães Rosa "Primeiras Estórias". **A Ordem**, Rio de Janeiro, 01 fev. 1963, Arq. IEB JGR R 7,01.

LEITE, Sebastião Uchoa. Substância de Guimarães Rosa. **Correio da Manhã**, Recife, 06 jul 1963, Arq. IEB JGR R 7,07.

LEITE, Sebastião Uchoa. Substância de Guimarães Rosa. **Revista de Cultura da Universidade de Recife**, Recife, 06 jul 1963, Arq. IEB JGR R 7,43.

LEONARDOS, Stella. Primeiras Estórias / Apreciações literárias. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 09 dez 1962, Arq. IEB JGR R 7,49.

LIMA, Luiz Costa. O Mundo em perspectiva: Guimarães Rosa. **Tempo Brasileiro Revista de Cultura**, Rio de Janeiro, Dez. 1963, Arq. IEB JGR R 7,05.

LIMA, Raul. Painele Literário. **Revista Painele Brasileiro**, s.l., 1962, Arq. IEB JGR R 7,46.

LIVROS Novos. **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 jan 1963, Arq. IEB JGR R 7,35.

MARCOS-ANDRÉ. Best Sellers da quinzena. **O Globo**, Rio de Janeiro, 26 out 1962, Arq. IEB

¹⁹¹ Como estamos citando os recortes de jornal selecionados Guimarães Rosa e disponíveis em seu acervo, não dispomos dos números das páginas, então convencionamos substituir esta informação pelo código do texto no arquivo de Rosa IEB/USP.

- JGRR 7,58.
- MARCOS-ANDRÉ. No Praia clube de Araruama (II). **O Globo**, Rio de Janeiro, 26 out 1962, Arq.IEB JGR R 7,57.
- MARTINS, Wilson. Os caminhos da ficção II. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 26 jan 1963, Arq.IEBJGR R 7,37.
- MOUTINHO, Nogueira. Primeiras Estórias (Parte I). **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 nov 1962, Arq. IEB JGR R 7,64.
- MOUTINHO, Nogueira. Primeiras Estórias (Parte II). **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 nov 1962, Arq. IEB JGR R 7,65.
- NOVAS estórias? **Estado de Minas** – Roda Gigante (comentários literários), Belo Horizonte, 17 mar 1963, Arq.IEB JGR R 7,28.
- NUNES, Benedito. O Menino. **O Estado de São Paulo Suplemento Literário**, São Paulo, 02 fev 1963, Arq.IEB JGR R 7,34.
- OLIVEIRA, José Carlos. O homem e a fábula : Algumas ideias confusas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 nov 1962, Arq.IEB JGR R 7,5.
- OSMAR, Carlos. Guimarães Rosa contas suas Primeiras estórias. **Gazeta de notícias**, Rio de Janeiro 30 set 1962, Arq. IEB JGR R 7,106.
- PIRES, J. H. Estórias. **Diário da Noite**, São Paulo, 14 nov 1962, Arq. IEB JGR R 7,66.
- PONTES, Carlos. Momento Cultural. **O Povo**, Fortaleza, 10 nov. 1962, Arq. IEB JGR R 7,68.
- PONTES, Carlos. Três lançamentos. **Correio Paulistano**, , São Paulo, 25 nov. 1962, Arq. IEB JGR R 7,71.
- PRIMEIRAS Estórias de João Guimarães. **Revista Intimidade**, s.l., dez 1962, Arq.IEB JGR R 7,32a.
- PRIMEIRAS Estórias, **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 20 fev, 1963, Arq.IEB JGR R7,33b.
- PRIMEIRAS Estórias. **Jornal de Letras**, Rio de Janeiro, out 1962, Arq. IEB JGR R 7,103
- PRIMEIRAS Estórias: Novo livro de Guimarães Rosa. **Tribuna de Petrópolis**, Petrópolis, 02 out 1962, Arq. IEB JGR R 7,102 c.
- QUEIROZ, Dinah Silveira de. Receita de nostalgia . **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 18 abr, 1963, Arq.IEB JGR R 7,25.
- QUEIROZ, Raquel de. 1962. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 19 jan 1963, Arq.IEB JGR R 7,41.
- RIEDEL, Dirce Cortes. Primeiras Estórias. **Cadernos brasileiros**, Rio de Janeiro, 02 a 06 de Jun 1962, Arq.IEB JGR R 7,17.
- RODRIGUES –FILHO, Luiz M. O Mago Guimarães Rosa. **Comércio de Franca-Diário Matutino**, Franca, 20 nov 1962, Arq.IEB JGR R 7,62.
- SANTOS, Manuel Machado dos. Primeiras Estórias. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 18 abr 1963, Arq.IEB JGR R 7,20.
- TORRES, João Camillo de Oliveira. Primeiras Estórias. **O Diário**, Minas Gerais, 22 dez 1962, Arq.IEB JGR R 7,48.
- TORRES, João Camillo de Oliveira. Primeiras Estórias. **Jornal do Dia**, RS, 12 jan 1963, Arq.IEBJGR R7,40.
- VIEIRA, Eduardo Prado. João Guimarães Rosa e as Primeiras Estórias. **Revista Leitura**, Rio de Janeiro, dez 1962, Arq.IEB JGR R 7,44.

1.b Referências de documentos disponíveis no arquivo de Rosa na Fundação Casa Rui Barbosa (FCRB)

- ROSA, João Guimarães. **Cad. Reg 2300**. Arquivos Pessoais de Escritores Brasileiros – Guimarães Rosa [BR FCRB / AML Produção Intelectual - ROSA, João Guimarães] Código 1 *Cad. Reg 2300*; até **Cad. Reg 2304**.
- _____. **Carta a Lenice**. Arquivos Pessoais de Escritores Brasileiros – Guimarães Rosa [BR FCRB] /Doc. 24.

1c Na série de documentos de Guimarães Rosa no Fundo Aracy de Carvalho Guimarães Rosa (ACGR) no IEB/USP

ROSA, João Guimarães. **Caderno de anotações de João Guimarães Rosa (Igrejas).**

Arq. ACGR-IEB/USP- Série Vida Doméstica e Familiar > Subsérie Diários> Código ACGR-2258.

_____. **Caderno de anotações de João Guimarães Rosa. (últimas horas).** Arq. ACGR-IEB/USP- Série Vida Doméstica e Familiar > Subsérie Diários>Código ACGR-2256.

_____. **Cópia xerográfica de caderno de anotações de João Guimarães Rosa.** Arq. ACGR-IEB/USP- Série Vida Doméstica e Familiar > Subsérie Diários>Código ACGR-2257.

1d. Na série de documentos de Guimarães Rosa no Fundo Guimarães Rosa (JGR) no IEB/USP

BANDEIRA, Manuel. Plágio. **Jornal do Brasil.** Rio de Janeiro, 18 de jun de 1961. Arq. IEB/USP> série > Literatura > Subsérie Fortuna Crítica> código JGR-R06,102.

BORBA, José César. Histórias de Itaguara e Cordisburgo. **Correio da Manhã.** Rio de Janeiro, 19 de maio de 1946. Arq. IEB/USP> série > Literatura > Subsérie Fortuna Crítica> código JGR-R02,214.

COUTINHO, Maria da Graça de Faria. **Cópia xerográfica de entrevista feita por Maria da Graça de Faria Coutinho com João Guimarães Rosa para o 1o. ano Clássico do Colégio Brasileiro de Almeida.** Rio de Janeiro, 1966. Arq. IEB/USP> JGR> Literatura > Fortuna >JGR-IEB/USP R08,011.

LACERDA, Carlos. **Carta.** Arq. JGR-IEB/USP – Série Correspondência > Correspondência Pessoal. Carta manuscrita, 1967. JGR-CP-04,112

ROSA, João Guimarães. **M% A vaca aeromoça.** Arq. IEB/USP>JGR> série>Literatura>subsérie Manuscritos > Contos dos Vaqueiros(Boiada)>código JGR-M-18,10.

_____. **Caderno de estudos para a obra 01.** Arq. JGR-IEB/USP – Série Cadernos e Cadernetas. JGR-CADERNO-01; até **Caderno de estudos para a obra 27 .**

_____. **Seção (Contos).** Arq. JGR-IEB/USP – Literatura > Manuscritos > Seção> JGR-M-01,01.

REFERÊNCIAS GERAIS DA TESE

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história.** Trad. Henrique Burigo. 1ª. Ed. reimp. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

AGUILAR, Golzalo. Na selva branca: o diálogo velado entre Hélio Oiticica e Augusto e Haroldo de Campos. In: BRAGA, Paula (org.) **Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica.** São Paulo, Perspectiva, 2008.

ALBERGARIA, Consuelo. **Bruxo da linguagem no Grande Sertão – Leituras dos elementos esotéricos presentes na obra de Guimarães Rosa.** Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1976.

ALMEIDA, Guilherme de. Parecer da Comissão Julgadora – Concursos Literários de 1936 – I – Poesia, p. 234-236. In: ROSA, João Guimarães. **Magma**, p.06-7.

ALTMAN, Raquel Zumbano. Brincando na História. In: Del Priore, Mary. **História das crianças no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2007, p. 231-258.

ALVARENGA, Oneyda. Cantos de trabalho. In: **Música popular brasileira.** México Y Buenos Aires: Fundo de Cultura Economica, 1947.

ANDRADE, Ana Maria Bernardes de. **A velhacaria nos paratextos de Tutaméia : terceiras estórias.** Dissertação de mestrado. Campinas, UNICAMP, 2004.

ANDRADE, Mário de. A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos. In: **Aspectos da música brasileira.** São Paulo Livraria Martins Editôra [1965], 121-41.

- _____. Do desenho. In: **Aspectos das artes plásticas no Brasil**. 2ª. Ed, São Paulo: Martins, 1975. p. 69-77
- _____. Terapêutica musical. In: **Namoros com a medicina**. 4ª Ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980
- ANDRADE, Oswald de. **Primeiro Caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2006.
- ANTELO, Raul. Quadro e caderno. In: ANDRADE, Oswald de. **Primeiro Caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2006, p. 25-36.
- APROBATO FILHO, Nelson. **Kleidosfone – as novas camadas sonoras da cidade de São Paulo. Fins do século XIX – início do XX**. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 2008.
- ARAUJO, Heloísa Vilhena de. **Guimarães Rosa: diplomata**. Rio de Janeiro: Ministério das relações exteriores & Fundação Alexandre Gusmão, 1987.
- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural. 1999. (Série Os Pensadores).
- Arquivo Nacional (Brasil). **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. 1 CD-ROM.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. **Novos estudos CEBRAP**, No. 40. 1994. P.11-94
- ARROYO, Leonardo. **Literatura infantil brasileira** (1968). 3ª. Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- ASSUNÇÃO, Sandra Maria. **La représentation de l'enfance dans l'oeuvre de João Guimarães Rosa**. Tese de doutoramento em Literatura Brasileira. Paris. Université de la Sorbonne Nouvelle- Paris III, 2010.
- AULETE, Caldas. **iDicionário Aulete: O dicionário da língua portuguesa na internet**. Disponível em <http://aulete.uol.com.br/index.php>. (Último acesso em 22/set/2013).
- AUSTIN, John Lahgshaw. **Quando dizer é fazer**. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- AYALA, Waldir. Primeiras Estórias. Rio de Janeiro. **Jornal do Comércio**, 2/10/1962. Arq. IEB. Literatura > Fortuna Crítica > JGR-R07, 100.
- AZEVEDO, Sebastião Laércio de. **Dicionário de nomes de pessoas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- AZEVEDO, Sílvia Maria. Brincando de ser criança. **Revista Cultura Crítica**. São Paulo, v.7, p. 46-49, 2008.
- BAGGINI, Julin. O besouro na caixa. In: **O porco filósofo: 100 experiências de pensamento para a vida cotidiana**. Trad. Edmundo Barreiros. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2006, p. 74 – 77
- BALBUENA, Monique Rodrigues. **Poe e Rosa à luz da cabala**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994.
- BANDEIRA, Manuel. A Chave do poema, In : **Seleção de prosa**, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997, p. 207-208.
- _____. **Andorinha, andorinha**. Rio de Janeiro : J. Olympio, 1966.
- _____. **Estrela da vida inteira**. 20ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- _____. Plágio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 jun, 1961. Arq. IEB/USP /Fundo JGR. Série Fortuna, **Plágio**. JGR-R06, 102.
- _____. **Seleção de Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- BAO-RONG, Lu; DUNCAN, A. Vaughan e TOMOOKA, Norihiko. The evolving story of rice evolution. Plant Science. Shanghai, v. 174, abr, 2008 Disponível em <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0168945208000198>. (Último acesso em 30 de junho 2013)
- BARBOSA, João Alexandre. Os cadernos de Paul Valéry. In: **Alguma Crítica**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002, p. 233-9.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Entre a fala e a escrita: algumas reflexões sobre as posições intermediárias. In PRETI, Dino (org). **Fala e escrita em questão**. São

- Paulo: Humanitas, 2006. p. 57-78.
- BARTHES, Roland. O Grau Zero da escritura. IN: **Novos ensaios críticos seguidos de O Grau zero da escritura**. Trad. Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1993, p. 115-67.
- BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. In: **Obras escolhidas II**. 5ª. Ed. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p.239-40
- _____. Livros infantis velhos e esquecidos. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. In: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Editora 34, 2002. p.53-68.
- _____. O Narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras escolhidas I**. Trad. Sérgio Paulo Ruanet. 7ª. Ed., São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-22.
- _____. **Rua de mão única e Infância berlinense :1900**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. (Filô Benjamin)
- BLOCH, Pedro. **Criança é isso aí**. Rio de Janeiro: Bloch Ed. ,1980.
- _____. **Dicionário de anedotas de crianças para adultos**. Rio de Janeiro: Revinter, 2001.
- _____. **Essas crianças de hoje!** Rio de Janeiro: Bloch Ed., 1970.
- _____. **Estudos da voz humana**. Rio de Janeiro: Brasiluso Editora, 1958. (Coleção Fala).
- _____. **Pedro Bloch entrevista**. Rio de Janeiro: Bloch Ed., 1989.
- BOLLE, Willi. As siglas em cores no Trabalho das Passagens, de W. Benjamin. **Revista de estudos avançados**, São Paulo, v. 10, n. 27, 1996, p. 41-77.
- _____. Depoimento sobre Guimarães Rosa. In: **Guimarães Rosa: O mágico no reino das Palavras**, 2010. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jFumgOZIf2c>.
- _____. **Fisiognomia da metrópole moderna**. São Paulo: Edusp, 2000.
- _____. **Fórmula e fábula: Teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. **Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004. (Coleção Espírito Crítico)
- _____. Representação do povo e invenção da linguagem. In: **Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004a. (Coleção Espírito Crítico), p. 375-445.
- BORBA, Francisco J. **Dicionário de usos do português do Brasil**. São Paulo: Ática, 2002.
- BORDINI, Maria da Glória. Acervos literários e o descentramento da História. **O Eixo e a roda**. Belo Horizonte. Vol 11, 2005, p. 15-23. Disponível em http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_11/er11_mgb.pdf (Último acesso em 30 de set de 2013).
- BOSI, Alfredo. As Fronteiras da literatura. In: Aguiar, Flávio Wolf de; et alii (org.) **Gêneros de fronteira** : cruzamentos entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997, p.11-9.
- _____. **Dialética da colonização**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- _____. **Entre a Literatura e a História**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. O som no signo. IN: **O ser e o tempo da poesia**. 8ª. Ed. São Paulo: Cia das Letras, 2000, p. 48-76.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Travessias do grande sertão. **Revista Estudos Avançados IEA**. São Paulo. Vol 20.No. 58. Set/Dez, 2006, p. 29-46.
- BRANT, Sebastian. **A Nau dos insensatos** (1494). Trad. Karin Volobuef. Xilogravuras de Sebastian Brant. São Paulo: Octavo, 2010.
- BRITES, Olga. **Infância, trabalho e educação: a revista Sesinho (1947/1960)**. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2004.
- BUENO, Giselle Madureira. **Humor e alegria em Tutaméia (terceiras estórias), de Guimarães Rosa**. Tese de doutoramento em letras, Universidade de São Paulo, 2012

- CALLADO, Antonio. Depoimento de Antonio Callado sobre Guimarães Rosa e sua obra . In: ROSA, João Guimarães **A Boiada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 09-16.
- CALVINO, Ítalo. A palavra escrita e a não escrita. In: AMADO, Janaína, FERREIRA, MORAES Marieta de. (org.). **Usos e abusos da História Oral**. Trad. Luiz Alberto Monjardim, Maria Lucia Leão Velloso de Magalhães, Glória Rodriguez e Maria Carlota C. Gomes. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996. p.139-147.
- CAMPOS, Augusto de. Um lance de ‘des’ do *Grande Sertão*. **Revista do Livro**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 16, 1959, p. 09-37.
- CAMPOS, Haroldo de. Transblanco: Reflexões sobre a transcrição de Blanco, de Octavio Paz, com um excuro sobre a teoria da tradução do poeta mexicano. In: CAMPOS, Haroldo de; PAZ, Octavio. **Transblanco**. São Paulo: Siciliano. 2º edição. 1994, p. 63-69.
- CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. [1970]. In: **Vários escritos**. 4. ed. reorganizada pelo autor. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- _____. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo (org). **Guimarães Rosa**. 2ª. edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, (Série Fortuna Crítica), p. 294-309.
- _____. Prefácio. In: AGUIAR, Flávio. (org). **Com palmos medida: terra, trabalho e conflito na literatura brasileira**. São Paulo: Boitempo. 1999, p. 09.
- _____. [1946] Sagarana. In: In: COUTINHO, Eduardo (org). **Guimarães Rosa**. 2ª. edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, (Série Fortuna Crítica), 243-7.
- CANDIDO, Antonio & MINDLIN, José . Prefácio. In: ROSA, João Guimarães. **Ooó do vovô: correspondência de João de Guimarães Rosa, o vovô Joãozinho, com Vera e Beatriz Helena Tess, de setembro de 1966 a novembro de 1967**. São Paulo: Edusp; Imprensa oficial do Estado de São Paulo; Belo Horizonte : Editora PUC/ Minas. 2003. Pp.13-14.
- CARVALHO, Cleuza Martins de. O que revelam os manuscritos de Guimarães Rosa. In: **Rev. Inst. Est. Bras**, São Paulo, vol.41, no. 2, 1996.
- CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas : o imaginário da República no Brasil**. São Paulo : Cia das Letras, 2007.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984.
- _____. **História da Alimentação no Brasil (cozinha brasileira)**. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1968. 2 V.
- _____. **Locuções tradicionais no Brasil: Coisas que o povo diz**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP. 1986.
- CASTELLO, LUI A. & MÁRSICO, CLAUDIA T. **Oculto nas palavras: dicionário etmológico para ensinar e aprender**. Belo Horizonte : Autêntica, 2007.
- CASTRO, Antonio Carlos Drummond Monteiro de. **O Trem do sertão: As Primeiras Estórias e a sabedoria chinesa**. Dissertação na área de Letras. Campinas: UNICAMP, 2009.
- CAVALCANTE, Maria Neuma Barreto. Cadernetas de Viagem: os caminhos da poesia. **Revista Inst. Est. Bras.**, São Paulo, vol.41, p. 235-247, 1996. Disponível em : <http://143.107.31.231/Acervo_Imagens/Revista/REV041/Media/REV41-22.pdf> Acessado em 01 de out. de 2013.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos- mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Trad. Vera da Costa e Silva; Angela Melim e Lúcia Melim. 21ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- CLAYES, Gregory. **Utopia : a história de uma ideia**. Trad. Pedro Barros. São Paulo: SESC SP, 2013.
- COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil Brasileira: séculos XIX e XX**. São Paulo : Edusp, 1995.
- _____. **O Conto de Fadas – Símbolos – Mitos- Arquétipos**. São Paulo: Paulinas, 2008.
- COHN, Clarice. **Antropologia da criança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009 .
- CONDÉ, José. **Artefura. Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 08 ago 1967, s/p.

- Arq.IEB/USP/JGR>Literatura>Fortuna Crítica> JGR-R12,03,039.
- CONSELHO Nacional de Arquivos. **Norma Brasileira de Descrição Arquivística (NOBRADE)**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.
- CONTOS do Vampiro**. Trad. Luiz Claudio de Castro e Costa. São Paulo : Martins Fontes, 1986.
- COLLODI, Carlo. **As Aventuras de Pinóquio: A história de um boneco**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- CORNUT, Guy. **La Voix**. Paris: Presses Universitaires de France, 1983. (Collection Encyclopédique)
- COUTINHO, Afrânio & SOUSA, J. Galante. (Direção). Literatura Infanto-juvenil. In: **Enciclopédia de literatura brasileira**. São Paulo : Global/ Fundação Biblioteca Nacional/ Academia Brasileira de Letras, 2001.2v, p. 854-57.
- COUTINHO, Eduardo (org). **Guimarães Rosa**. 2ª. edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, (Série Fortuna Crítica)
- COUTO, Mia. Nas pegadas do Rosa. In: **Scripta (Edição especial do Seminário Internacional Guimarães Rosa)**, Belo Horizonte, v. 2, no. 3, p. 11-13, 2 sem. 1998.
- DAHL, Roald. **A Fantástica fábrica de chocolate**. Trad. Dulce Horta. 4ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- DANIEL, Mary L. **João Guimarães Rosa: travessia literária**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- DARNTON, Robert. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso. In: **O Grande massacre dos gatos**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- _____. **O Diabo na água benta ou a arte da calúnia e da difamação de Luis XIV a Napoleão**. Trad. Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Cia das Letras, 2012.
- _____. **Poesia e polícia: redes de comunicações na Paris do século XVIII**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia das Letras, 2014.
- DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves e. Lúcia Endlich Orth., Petrópolis: Vozes, 1996.
- DEL RÉ, Alessandra. **A criança e a magia da linguagem : um estudo sobre o discurso humorístico**. São Paulo. Tese de doutoramento em Letras. Universidade de São Paulo, 2003.
- DIAS, Maria Odila Silva. Hermenêutica do cotidiano na historiografia contemporânea. **Proj. História PUC**. São Paulo. No. 17. Nov. 1998, p. 223-58. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11148/8179>. Acessado em 05 de out de 2013.
- ECCO, Umberto. Mafalda ou a recusa. In: Quino. **Toda Mafalda**. Trad. Andrea Sthel M. da Silva, et al; 2ª.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. XVI.
- EDWARDS, Carolyn; FORMAN, George & GANDINI, Lella. **As Cem Linguagens da Criança - A abordagem de Reggio Emilia na Educação da Primeira Infância**. Trad. Dayse Batista, Porto Alegre: Artmed, 1999.
- ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- FAGUNDES, Bruno Flávio Lontra. **Entre arte e interpretação: Figurações do Brasil na literatura de João Guimarães Rosa**. Tese de doutoramento em História, Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.
- _____. O diálogo com as muitas artes da cidade . IN: **Entre arte e interpretação: Figurações do Brasil na literatura de João Guimarães Rosa**. Tese de doutoramento em História, Universidade Federal de Minas Gerais, 2010, p. 110-20.
- FARGE, Arlette. **O Sabor do arquivo**. Trad. Fátima Murad. São Paulo: EDUSP, 2009.
- FELICISSIMO, Rodrigo Passos. **Paisagem sonora do espaço migrante. A mobilidade e a percepção do processo migratório entre o sertão do Morro da Garça (MG) e a metrópole de São Paulo (SP)**. Dissertação de mestrado em geografia. Universidade de São Paulo, 2006.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Eletrônico Aurélio da Língua Portuguesa**. versão 7.0. 5ª. Ed. Curitiba: Positivo Informática, 2010.1CD-ROM.

- FERREIRA, Inês Catão Henriques. **A voz na constituição do sujeito e na clínica do autismo: o nascimento do outro e suas vicissitudes**. Coimbra. Tese de doutoramento em psicologia. Universidade de Coimbra, 2005.
- FERREIRO, Emília. **Reflexões sobre alfabetização**. Trad. Horácio Gonzáles. 24a. São Paulo: Cortez, 1995.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. **Nada em comum: comunidade e imunidade em Primeiras Estórias**. São Paulo, 10,out.2011. (informação verbal).
- FITZGERALD, F. Scott. **O curioso caso de Benjamin Button**. Trad. Enzo Fiúza. São Paulo: Ediouro, 2009.
- FLORA, Fábio. **Segundas estórias : uma leitura sobre Joãozito Guimarães Rosa**. Rio De Janeiro: Quartet, 2008.
- FRANÇOIS, Frédéric. **Crianças e narrativas: Maneiras de sentir, maneiras de dizer**. São Paulo: Humanitas, 2009.
- _____. O que nos indica a linguagem da criança: Algumas considerações sobre a linguagem. In: DEL RÉ, Alessandra.(org) **Aquisição da linguagem**. São Paulo: Contexto, 2006.
- FREIRE, Paulo. A importância do ato de ler. In: **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1988, p. 11-21.
- FREITAS, Marcos Cézar de & KUHLMANN, Moysés (org). **Os intelectuais e a história da infância**. São Paulo: Cortez Editora, 2002.
- FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios (1908). Trad. sob direção de Jayme Salomão In: **Obras Completas**. Trad. sob direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago.vol.IX., 1976.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narrativa em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- GALÍNDEZ-JORGE, Verônica. **Fogos de artifício: Flaubert e a escritura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- GALLAGHER, Catherine & GREENBLATT, Stephen. Contra-história e anedota. In: **A Prática do Novo Historicismo**. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. Bauru. Edusc. 20, p.59-88.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **A Donzela Guerreira: um estudo de gênero**. São Paulo: SENAC, 1998.
- _____. A Linguagem e a fala. In: **As Formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: Veredas**. [1972] 3ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1986 p.69-76. (col. Debates 51)
- _____. Chineses no sertão: Um conto de Guimarães Rosa «*Poussières d'Asie* » na literatura brasileira. In: **Lusotopie**, 2000, p. 283-293. Disponível em : <http://www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/galvao.pdf> (acessado 02.04.2014)
- _____. Heteronímia em Guimarães Rosa. **Revista USP**, São Paulo Dez/fev 1997-98, p.21.
- _____. Metáforas náuticas. In: **Mínima mímica – ensaios sobre Guimarães Rosa**. São Paulo: Cia das Letras, 2008. p. 119-130.
- _____. Relembraimentos e Léxico. In: **Mínima mímica : ensaios sobre Guimarães Rosa**. São Paulo: Cia das Letras, 2008a, p. 201-217.
- GAY, Peter. **Freud para historiadores**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1989.
- GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- GINZBURG, Carlo . Decifrar um espaço em branco. In: **Relações de Força: História, retórica, Prova**. Trad. Jonatas Batista Neto. São Paulo: Cia das Letras. 2002. Pp. 100-17.
- _____. **Medo, reverência, terror: Lendo Hobbes hoje**. São Paulo, 28 de agosto de 2007a. Palestra proferida aos professores e alunos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP).
- _____. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão, São Paulo: São Paulo : Cia das Letras, 2007b.

- _____. Provas e possibilidades. IN: **O fio e os rastros: Verdadeiro, falso, fictício**. Trad. Rosa Freire d'Aguilar e Eduardo Brandão. São Paulo: Cia das Letras, 2007c, p. 311-38.
- _____. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, emblemas, Sinais: Morfologia e História**. Trad. Federico Carotti. 2ª. Ed. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p. 143-180.
- _____. Tolerância e comércio: Auerbach lê Voltaire. In: **O fio e os rastros: Verdadeiro, falso, fictício**. São Paulo: Cia das Letras, 2007d, p. 112-38.
- GOMBRICH, E.H. Meditações sobre um cavaleiro de pau ou as raízes da forma artística. In: **Meditações sobre um cavaleiro de pau**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 1999., p. 1-11.
- GOMES, Angela Castro. Nas malhas do feitiço. In: **Estudos Históricos**, vol 11. No. 21, 1998, p. 121-27.
- GOODY, Jack. Os contos populares e a história cultural. In: **O mito, o ritual e o oral**. Trad. Vera Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 68-80. (Coleção Antropologia).
- GOODY, Jack & WATT, Ian. **As consequências do letramento**. Trad. Waldemar Ferreira Netto. São Paulo: Paulistana, 2006.
- GRIMM, Jacob & Wilhelm. **Contos maravilhosos, infantis e domésticos – (1812-1815)**. Trad. Christine Röhrig. [Tomo 1 e 2]. Ilustrações BORGES, J. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- GUIA IEB : o acervo do Instituto de Estudos Brasileiros**. Org. LANA, Ana Lúcia Duarte; produção editorial ROSSI, Fernanda da Silva Rodrigues. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 2010.
- GUIMARÃES, Vicente de Paulo (Vovô Felício). **Última aventura do Sete-de-ouros**. Ilustrações Rodolfo Marques de Sousa, Rio de Janeiro: Minerva. [196-?]
- _____. A lenda do arroz. In: **Estórias Alegres do Vovô Felício**. Belo Horizonte: Comunicação. [1970?]
- _____. **Estórias Divertidas do Vovô Felício**. São Paulo: Melhoramentos. [1945?]
- _____. **Joãozinho: a infância de João Guimarães Rosa. (1972)** 2. ed. São Paulo: Panda Books, 2006.
- _____. **Rui: Biografia de Rui Barbosa para a Infância e a Juventude**. [S.l.]/[s.n.] [1973?]
- HANSEN, João Adolfo. **O o: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Hedra, 2000.
- HANSEN, Patricia Santos. **O Brasil, um país novo: literatura cívico-pedagógica e a construção de um ideal de infância brasileira na Primeira República**. São Paulo. Tese de doutoramento em História. Universidade de São Paulo, 2007.
- HARRIS, David R. **The Origins and Spread of Agriculture and Pastoralism in Eurasia**. (S.l.), Psychology Press, 1996, p. 565.
- HAVELOCK, Erick. **A Musa aprende a escrever: Reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente**. Trad. Maria Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Gradiva, 1996.
- _____. **A Revolução da escrita na Grécia Antiga e suas consequências culturais**. Trad. Ordep José Serra. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996a.
- HAY, Louis. As nascentes da escritura. In : HAY, Louis (org). **Carnets d'écrivains**. Trad. Vera Theodósio. Paris : Édition du Centre National de Recherche Scientifique, 1990. p. 07-22
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback, 2ª. Ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2006.
- HOMEM, Wagner & ROSA, Bruno De La. **Histórias de canções: Vinicius de Moraes**. São Paulo: Leya, 2013.
- HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Ed.

- Objetiva, 2001.
- HOWARD, Caygill. **Dicionário Kant**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000, (Dicionários de filósofos).
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens – O jogo como elemento da cultura**. Trad. João Paulo Monteiro. 5ª. Edição. São Paulo: Perspectiva. 2001
- HUNT, Lynn (org). **A Nova História Cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- ISER, Wolfgang. O Jogo do texto. In: JAUSS, H.R. ...et al.; **A Literatura e o leitor – textos de estética da recepção**. Trad. Luiz Costa Lima. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 105-18.
- _____. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luis Costa. (org). **Teoria da literatura em suas fontes**. Trad. Luiz Costa Lima. 2ª. Ed. ver. e ampl. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983. p. 384-416.
- JANOVITCH, Paula Ester. **Preso por trocadilho : a imprensa de narrativa irreverente paulistana de 1900 a 1911**, São Paulo : Alameda, 2006.
- JARDIM, Claudia Santos. **Brincar: um campo de subjetivação na infância**. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.
- JAUSS, Hans Robert, et al. (org) **A Literatura e o leitor: textos de estética e recepção**. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 105-18.
- KAFKA, Frans. Cartas a Milena. In: **Parábolas e fragmentos e Cartas a Milena**. Trad. Geir Campos. Ilustrações Poty. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987. (Clássicos de Bolso), p. 69-214.
- KRAMER, Sonia. Prefácio In: LARROSA, Jorge, LOPES, José de Sousa Miguel e TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro. **A infância vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- KUASNE, Selma Maria. **Um pequeno tratado de brinquedos para meninos Quietos**. Ilustrações Ane Vidal, São Paulo: Peirópolis, 2009
- LANNA, Ana Lúcia Duarte; ROSSI, Fernanda da Silva Rodrigues ; RIBAS, Elisabete Marin (org.). **Guia do IEB: o acervo do Instituto de Estudos Brasileiros**. 2010. (Editoração/Catálogo).
- LATZ, Lia. **Aventura da escrita: a história do desenho que virou letra**. Ilus. Moal. 2ª. Ed. São Paulo: Moderna, 2002.
- LEAR, Edward. **The History of the Seven Families of the Lake Pipple-popple**, 1865. Disponível em : <http://www.nonsenselit.org/Lear/ns/pp.html>. (Último acesso em 14/jul/2013).
- LIMA, Luiz Costa. **A Ficção e o poema: Antonio Machado, W.H. Audren, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite**. São Paulo: Cia das Letras, 2012.
- _____. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo : Cia das Letras, 2006.
- _____. **Mimesis: Desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa. IN: COUTINHO, Eduardo (org). **Guimarães Rosa**. 2ª. edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, (Série Fortuna Crítica), p. 500-13.
- _____. Partamos do zero. In: **Conferência Internacional Ficção em contextos históricos e culturais**, 2013, São Paulo. (informação verbal).
- _____. Riobaldo: culpa e luto. **Revista USP**. São Paulo. No. 1. mar/mai. 2005.
- LIMA, Sônia van Dijk. **A Escritura de Sagarana**. São Paulo: Navegar, 2003.
- _____. (org). **Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa**. João Pessoa: Editora Universitária, 1997.
- LOBATO, José Bento Monteiro. **A Menina do narizinho arrebitado**. Ilustrações Voltolino. São Paulo : Revista do Brasil, 1982
- LOBO, Luiza. **Crítica sem juízo**. Rio de Janeiro, Francisco Alves. 1993.
- LOPES, Jader Janer Moreira. **Então somos Mudantes: Espaço, Lugar e identidade em crianças migrantes**. Niterói. Tese de doutoramento em Geografia. Universidade Federal Fluminense, 2003.
- _____. O ser e estar no mundo: a criança e sua experiência

- espacial, IN: LOPES, J J M & MELLO, Marisol Barenco de. **O jeito de que nós crianças pensamos sobre certas coisas : dialogando com lógicas infantis**. RJ: Rovellet, 2009, p. 119-32.
- LOPES, José e LOPES, Tania. Por dentro da cabeça dos bebês. **Revista Superinteressante**. São Paulo, out, 2007. Disponível em <http://super.abril.com.br/ciencia/dentro-cabeca-bebes-733818.shtml> (Acessado em 29 de mar de 2013).
- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (org). **Guimarães Rosa**. 2ª. edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, (Série Fortuna Crítica), p. 62-100.
- MACHADO, Ana Maria. **Era uma vez um tirano**. (Ilustrações Garbor Geszti). 14ª. Ed. Rio de Janeiro : Salamandra, 1982.
- MACHADO, Silvia Ambrosio Pinheiro. **A Canção de ninar brasileira: aproximações**. Tese de doutoramento em letras, Universidade de São Paulo, 2012.
- MARTINS, Nilce Sant' Anna. **O Léxico de Guimarães Rosa**. 2ª. Ed. São Paulo: Edusp, 2001.
- MARTOS, Cloder Rivas e MESQUITA, Roberto Melo. **Gramática pedagógica**. 18ª. Ed. São Paulo: Saraiva, 1991, p. 90.
- MASSI, Augusto. Orelha do livro Primeiro Caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade. IN: ANDRADE, Oswald de. **Primeiro Caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2006, texto de orelha orelha.
- MAZZARI, Marcus. O Bicentenário de um clássico: poesia do maravilhoso em versão Original. IN: GRIMM, Jacob & Wilhelm. **Contos maravilhosos, infantis e domésticos – (1812-1815)**. Trad. Christine Röhrig. [Tomo 1]. Ilustrações BORGES, J. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 9-23.
- MENESES, Adélia Bezerra de. **Cores de Rosa – Ensaio sobre Guimarães Rosa**. Cotia: Ateliê Editorial, 2010a.
- MÈREDIEU, Florence. **O Desenho infantil**. Trad. Álvaro Lorencini & Sandra M. Nitrini. 11aed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- MESCHONNIC, Henri. **Linguagem: Ritmo e vida**. Trad. Cristiano Florentino. Belo Horizonte:FALE/UFGM, 2006.
- MORAES, Vinicius de. **A arca de noé**. Ilustrações Marie Louise Nery. Rio de Janeiro: Sabiá, 1970.
- _____. **A arca de noé**. Ilustrações Marie Louise Nery. 5a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- _____. **Poesia e não senso**. Cópia xerográfica de caderno de anotações de João Guimarães Rosa. Arq. ACGR-IEB/USP. Séries: Vida Doméstica e Familiar > Diários. Código: ACGR-2257, s.d., s.p.
- NARANJO, Javier (org). **Casa das Estrelas: O Universo contado pelas crianças**. Trad. Carla Branco. Ilustração Carla Branco. Rio de Janeiro: Foz, 2013, p. 49.
- NASCIMENTO, Edna Maria F.S. O texto rosiano : documentação e criação. In: **Scripta**. Belo Horizonte, vol 2, no. 3 Edição especial do Seminário Internacional Guimarães Rosa. 2o. sem. 1998, p. 71-9.
- NOVAIS, Fernando & SILVA, Rogério Forestiere da. (org). **Nova história emperspetiva**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- NOVIS, Vera. **Tutaméia: engenho e arte**. São Paulo: Perspectiva, 1989. (Série Debates, v. 223)
- NUNES, Benedito. De Sagarana a Grande Sertão: Veredas. In: **Crivo de papel**. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. O Amor na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (org). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983, p.144-69. (Coleção Fortuna Crítica, v. 6).
- _____. O Menino. São Paulo: **Suplemento Literário de O Estado de São Paulo**, 2/2/1963. Arq. IEB. Literatura > Fortuna Crítica > JGR-R07,034.
- OBICI, Giuliano Lamberti. **Condições de escuta: mídias e territórios sonoros**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

- OLINTO, Antonio & GUIMARÃES, Vicente. Porta de Livraria: Dez palavras bonitas. **O Globo**. Rio de Janeiro, 10.set.1957.Arq.IEB, JGR-RT-02,109.
- OLINTO, Antonio & ROSA, João Guimarães. Porta de Livraria: Dez palavras bonitas. **O Globo**. Rio de Janeiro, 11.abr.1957. JGR-RT-02,004.
- OLIVEIRA, Franklin de. Revolução roriana. In: Eduardo COUTINHO (org). **Guimarães Rosa**. 2ª. edição. de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 179-86. (série Fortuna Crítica),1983 p. 179-86.
- OTTONI, Paulo Roberto. **Visão Performativa da linguagem**. São Paulo: Unicamp.1998.
- PACHECO, Ana Paula. **Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras Estórias de Guimarães Rosa**. São Paulo: Nankin, 2006.
- PALAVRA Cantada. [CD] **Mil pássaros : sete histórias de Ruth Rocha**. São Paulo:Salamandra, 1999.
- PARO, Sandra Regina. O Devaneio poético no conto Tresaventura, de Guimarães Rosa. **Fragmentos de Cultura**, Goiânia, v. 18, n. 9/10, p. 799-809, set./out. 2008.
- PASSOS, Cleuza Rios P. **Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias**.São Paulo:Hucitec; Fapesp,2000.
- PASTA JUNIOR, José Antonio. O romance de rosa – temas do Grande Sertão e do Brasil. **Novos estudos CEBRAP**. No. 55. São Paulo. 1999. Pp.61-70
- PERLOFF, Marjorie. **A escada de Wittgenstein: A linguagem poética e o estranhamento do Cotidiano**.Trad. Elisabeth Rocha Leite e Aurora Fornoni Bernardini.São Paulo: Edusp, 2008.
- PERRAULT, Charles. **Contos da Mamãe Gansa**. Trad. Ivone C. Benedeti. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- PIAGET, Jean. **Noção de Tempo na Criança**. São Paulo, Record, 2002.
- PINKER, Steven. **Do que é feito o pensamento: a língua como janela para natureza humana**.Trad. Fernanda Ravagnani. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- PINO, Claudia Amigo & ZULAR, Roberto.**Escrever sobre escrever – uma introdução à crítica genética**.São Paulo: MartinsFontes, 2007.
- PONDÉ, Glória. Texto da contracapa. In: ROSA, João Guimarães. **Fita Verde no cabelo : nova velha estória**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992,contracapa.
- PORTKAY, Adam. **A História da alegria: da Bíblia ao romantismo tardio**. Trad.Eduardo Herik Aubert. São Paulo: Globo,2010.
- PROUT, Alan. **The future of childhood**. New York/London: Routledge Falmer, 2005.
- QUINO. **Toda Mafalda**. 2ª.ed. São Paulo: Martins Fontes,2010
- RABATÉ , Jean-Michel O estranhamento de uma língua IN Moretti, Franco. **A Cultura do Romance**. (Trad. Denise Bottmann, S.P., Cosacnaify, 2012. Pp. 887-918).
- RAFFAINI, Patricia Tavares. **Pequenos poemas em prosa: Vestígios da leitura ficcional na infância brasileira nas décadas de 30 e 40**. São Paulo. Tese dedoutoramento na área de História.Universidade de São Paulo,2008.
- RAMOS, Jacqueline. **Risada e meia: Comicidade em Tutaméia**, São Paulo: Annablume,2009.
- RAMOS, Nuno..À espera de um sol interno. In: **Ensaio Geral**. Rio de Janeiro, Globo, 2007.
- RAMPAZO, Alexandre. **Um universo numa caixa de fósforos**. Ilustrações Cátia Chien. São Paulo: Panda Books, 2011.
- REINALDO, Gabriela. **Uma cantiga de se fechar os olhos... Mito e música em Guimarães Rosa**. São Paulo: Annablume,2005.
- REIS, Maria Fernanda de Moura. **O Dicionário para escolas primárias de Ludwig Wittgenstein e a virada linguística**. Dissertação de mestrado em Educação. Universidade de São Paulo, 2010.
- ROCHA, Ruth. **O Menino que aprendeu a ver**. Ilustrações de Elisabeth Teixeira. 2ª. Ed. São Paulo: Quinteto Editorial, 1998. (Coleção Hora dos Sonhos).
- RODRIGUES, Camila. A coleção de anedotas infantis de Guimarães Rosa. In: **XVIII Seminário Teses em Andamento SETA**. Campinas: UNICAMP, 2012 (informação verbal).
-
- _____.A voz das palavras-mágicas de Joãozito Guimarães Rosa. In: **III Congresso Internacional de Leitura e Literatura Infantil e Juvenil**. Porto Alegre :

- PUCRS, 2012a, p.1-11. Disponível em <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/IIICILLIJ/Trabalhos/Trabalhos/S3/camilarodrigues.pdf> (Último acesso em 19 de agosto 2013).
- _____. As inventadas realidades das 'fictâncias' de Guimarães Rosa. In: **Conferência Internacional Ficção em Contextos Históricos e Culturais**. São Paulo: USP, 2013 (informação verbal).
- _____. Crianças e escritura de Guimarães Rosa criam novos tempos para a História. In: **XVII Seminário Teses em Andamento SETA**. Campinas: UNICAMP, 2011, disponível em <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/seta/article/viewFile/2084/3317> (Último acesso em 12 de março 2014)
- _____. João Rosa: Um escrevinhador de narradores. In: **II Simpósio de Estudos sobre cultura: Linguagens e abordagens no campo da performance**. São Paulo: USP, 2010 (informação verbal).
- _____. **Mãos Vazias e pássaros voando: Memória, invenção e não-História em Tutaméia (terceiras estórias)**, de João Guimarães Rosa. São Paulo. Dissertação de Mestrado em História. Universidade de São Paulo, 2009.
- _____. Mãos Vazias e pássaros voando: O lugar da História. In: **II Encontro de Pós-Graduandos da FFLCH/ EPOGH**. USP, 2007.
- _____. O senso e não senso das meninas nas anedotas de Guimarães Rosa. In: **VII Encontro de Pós-Graduandos (EPOG)**. São Paulo: USP, 2012b (informação verbal).
- _____. Paisagem Sonora infantil: Inventar poemas e canções a partir do Silêncio. In: **III Simpósio de Estudos sobre cultura: História e suas paisagens sonoras**. São Paulo: USP, 2011a (informação verbal).
- _____. Poemas para ouvir: Uma interpretação dos Cadernos de estudos para a obra de Guimarães Rosa. In: **Revista Manuscrita**, 2013-4, no. 25, p. 95-105.
- _____. Prezada senhorinha: Correspondência de Guimarães Rosa com a netinha Vera Tess. In: **GTHIJ. São Paulo: ANPUH-SP**, 2014 (informação verbal).
- _____. Uma historiografia por nascer. In: **I Encontro de pesquisa em História da UFMG**, 2012c, Belo Horizonte. Anais do I Ephis, 2012. v. 2. p. 19-23, disponível em: <https://sites.google.com/site/ephisufmg/anais>.
- ROMERO, Sylvio. Como se deve escrever a história do Brasil. **Revista Sul-Americana**. Ano I; N.7. Rio de Janeiro. 01 de abr de 1889. p. 97/8.
- RÓNAI, Paulo. Especulações sobre Tutaméia. IN: **Pois, é**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1990. P.13-22.
- _____. Vastos Espaços. IN: ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. XX-Xliv.
- RONCARI, Luiz Dagobert de Aguirra. **O Brasil de Rosa: o amor e o poder**. São Paulo: Editora UNESP. 2004
- ROSA, Vilma Guimarães. **Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- ROSA, Zita de Paula. **O Tico Tico: Mito da formação sadia**. Bragança Paulista, SP : EDUSF, 2002.
- ROSEMBAUN, Yudith. Guimarães Rosa e o canto da desrazão. **Ângulo**. Lorena, 115, out/dez 2008, p. 150-8, disponível em <http://www.fatea.br/seer/index.php/angulo/article/viewFile/111/97> (acesso em 10 de maio 2013).
- SACKS, Oliver. **Vendo : uma viagem ao mundo dos surdos**. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- SALGADO, Sebastião. **Retrato de crianças do Êxodo**. São Paulo: Cia das Letras. 1999.
- _____. **Gênesis**. Colônia. Taschen, 2013.
- SALIBA, Elias Thomé. Prefácio. In: APROBATO FILHO, Nelson. **Kleidosfone – as novas camadas sonoras da cidade de São Paulo**. Fins do século XIX – início do XX. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 2008.

-
- _____. Quero seu autógrafo, eu faço coleção. **Caderno 2 de O Estado de S.Paulo.**, São Paulo, p. D-8, 24 dez. 2008
-
- _____. **Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio.** São Paulo : Cia das Letras, 2002.
- SALLES BRASIL. **A literatura infantil de Monteiro Lobato: o Comunismo para crianças.** Edições Paulinas, 1959.
- SANDRONI, Laura. **De Lobato a Bojunga: as reinações renovadas.** 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- SANTOS, Manuel Machado dos. Primeiras Estórias. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 18 abr 1963, Arq.IEB JGR R 7,20.
- SANTOS, Zeny Duarte de Miranda Magalhães dos. Conceitos básicos da arquivística e de arquivo privado. In: **Arranjo e descrição do espólio de Godofredo Filho: estudo arquivístico e catálogo informatizado.** Salvador. Tese de doutoramento em letras. Universidade Federal da Bahia, 1999, p. 32-42.
- SARAIVA, Arnaldo. [1966]. **Conversas com escritores brasileiros.** Porto: ECL., 2000.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. 3ª. Ed. São Paulo: Ática, 1999.
- SCHAFER, Murray. **Afinação do mundo.** Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.
- _____. **O ouvido pensante.** Trad. Marisa Trench Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Paschoal. 2ª. Ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.
- SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau . (Org.). **História da vida privada no Brasil v.3.** 10 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 423-512.
- SCHERÉR, René. **Infantis : Charles Fourier e a infância para além das crianças.** Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. (Educação: Experiência e sentido).
- SCLIAR, Moacir. Prefácio. In: GUIMARÃES, Vicente de Paulo. **Joãozito: a infância de João Guimarães Rosa.** 2. ed. São Paulo: Panda Books, 2006, p. 05-07.
- SESC. **Guia das aves do Pantanal.** - disponível em <http://www.avespantanal.com.br/paginas/273.htm> (Último acesso em 30 jun.2013).
- SEVCENKO, Nicolau. Com quantos mitos se faz a realidade? (Pref. IN: Prefácio à edição brasileira). IN: BRUNEL, Pierre (org). **Dicionário de mitos literários.** Trad. Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa e Vera Whately. 2ª.ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1998. Pp. XXI-XXV.
-
- _____. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República.** 2ª. Ed. São Paulo : Cia das Letras. São Paulo : Cia das Letras, 2003.
-
- _____. No princípio era o ritmo: as raízes xamânicas da narrativa. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (org.). **Narrativa: ficção e história.** Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 120-49.
-
- _____. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20.** São Paulo : Cia das Letras, 1992.
- SEVCENKO, Nicolau (org). **Historia da vida privada no Brasil república: da belle époque à era do rádio.** São Paulo: Cia das Letras. (Coleção História da vida privada no Brasil 3).
- SILVA, Amanda Teixeira da. **Cronos acorrentado: Cultura histórica, tempo e memória nos contos de João Guimarães Rosa.** Dissertação de mestrado. UFPB, 2011.
- SILVA, Ana Claudia da. **A infância da palavra: um estudo comparado das personagens infantis em Mia Couto e Guimarães Rosa.** Dissertação de mestrado em letras. USP, 2000.
- SIMÕES, Darcília Marindir Pinto. **Considerações sobre a fala e a escrita: Fonologia em nova chave.** São Paulo: Parábola. 2006.

- _____. De quando a escolha das palavras é novelo no labirinto do texto. **VI Seminário de Língua Portuguesa: Leituras e Leitores**. Rio de Janeiro, 2002.
- SIMÕES, Irene Gilberto. **Paragens mágicas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.
- SOARES, Macedo. Da critica brasileira. **Revista Popular**. São Paulo. 28 de dez de 1860, p. 272-77.
- SOBRINHO, João Batista Santiago. Marcas da Ooó. **Caligrama**, Belo Horizonte, no 9, p. 281-294, 2004.
- SOLEDADE, Paulo. Depoimento sobre A Arca de Noé. In: ARCA de noé, A. In: **Vinicius. Poesia, música e paixão**. São Paulo, Rádio Cultura BrasilAM, 03 . out. 2013. (reapresentação da série especial produzida em 1993). Disponível em <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/vinicius-poesia-musica-e-paixao/arquivo/a-arca-de-noe>, (11':13'-12')
- SPERBER, Susi Frankl. A Resistência Possível – ou, quem espera está vivendo. **Remate de Males**, Campinas, p. 75-84, 1987. Disponível também em <http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/remate/article/view/2960>. Acessado em 10/01/2013.
- _____. **Caos e Cosmos: leituras de Guimarães Rosa**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- STARLING, Heloisa. **Lembranças do Brasil: Teoria, política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Revan : UCAM, IUPERJ, 1999.
- STEINER, George. **Depois de babel: questões de linguagem e tradução**. Trad. Carlos Alberto Faraco, 3ª. Ed. (1998) Curitiba: Editora da URPR, 2005. (Clássicos, no. 8).
- STÖRIG, Hans Joachim. **A Aventura das línguas: uma história dos idiomas do mundo**. Trad. Glória Paschoal de Camargo. 3ª. Ed. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2005, p. 116-9.
- TATIT, LUIZ. **Todos entoam: ensaios, conversas e canções**. São Paulo: Publifolha, 2007.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. Dois narizes – um estudo. In: **Região**. São Paulo: Cia das Letras, 2012, p. 309-33.
- TEIXEIRA, Geraldo Magela. Posfácio. In: ROSA, João Guimarães. **Ooó do vovô: correspondência de João Guimarães Rosa, o vovô Joãozinho, com Vera e Beatriz Helena Tess, de setembro de 1966 a novembro de 1967**. São Paulo Edusp; Imprensa oficial do Estado de São Paulo; Belo Horizonte : editora PUC/ Minas, 2003.
- TESS, Beatriz. **Depoimento concedido a Camila Rodrigues**. São Paulo. 23 Set. 2011a. (informação verbal).
- TESS, Vera Lucia. **Depoimento concedido a Camila Rodrigues**. São Paulo. 23 Set. 2011a. São Paulo. 23 Set. 2011. (informação verbal).
- _____. Meu avô Joãozinho. In: **Ooó do vovô: correspondência de João Guimarães Rosa, o vovô Joãozinho, com Vera e Beatriz Helena Tess, de setembro de 1966 a novembro de 1967**. São Paulo Edusp; Imprensa oficial; Belo Horizonte : editora PUC/ Minas, 2003, p. 11-12.
- THEODOZIO, Vera Maria Pereira. **Autor & Edição: três sub-séries da Correspondência de João Guimarães Rosa (1957-1967)**. São Paulo. Tese de doutoramento em História. Universidade de São Paulo, 2011.
- _____. **Movimentos da história em Corpo de Baile**. Dissertação de mestrado em História. USP, 2005.
- TODOROV, Tzvetan. **Os Gêneros do discurso**. Trad. Elisa Angotti Rossovitch, São Paulo: Martins Fontes. 1980.
- TORRES, João Camillo de Oliveira. Primeiras Estórias. **O Diário**, Minas Gerais, 22 dez 1962, Arq. IEB JGR R 7,48.
- TUFIC, Jorge. Reinvenção de chapeuzinho. **O Jornal**, Manaus : Clube da Madrugada, 27.mar. 1966. s.p. Arq. IEB/USP> JGR>> Literatura > Fortuna > JGR-R09,123
- USP - Instituto de Estudos Brasileiros. **Guia do IEB: o acervo do Instituto de Estudos Brasileiros**. Org. LANA, Ana Lúcia Duarte; produção editorial

- ROSSI, Fernanda da Silva Rodrigues . São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 2010. Disponível em <http://www.ieb.usp.br/guia-ieb/detalhe/125> (Acessado em 25 de setembro de 2013).
- UTÉZA, Francis. **Metafísica do Grande Sertão**. Trad. José Carlos Garbuglio. São Paulo: EDUSP, 1994.
- VALLE, Bartolo. **Cultura e cotidiano: variações a partir de *Investigações filosóficas*, de Ludwig Wittgenstein**. In: DALL'AGEL, Darlei, FATTURI, Arturo e SATTLER, Janine. (org). **Wittgenstein em retrospectiva**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.
- VASCONCELOS, Sandra . Guardados da memória: as cadernetas de campo de Guimarães Rosa. In: DUARTE, Lélia Parreira, et al. (org). **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: PUC Minas. CESPUC, 2000.p. 629-34.
- VIEIRA, Eduardo Prado. João Guimarães Rosa e as Primeiras Estórias. **Revista Leitura**, Rio de Janeiro, dez 1962, Arq.IEB JGR R 7,44.
- VIVES, Jean-Michel. A Pulsão invocante e os destinos da voz. Trad. Francisco R. de Farias. **Psicanálise & Barroco em revista**. V.7, n.1: 186-202, jul,2009.
- WALL, Frans de. **A era da empatia : Lições da natureza para uma sociedade mais gentil**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- WEINRICH, Harald. Estruturas narrativas da escrita da história. In: JAUSS, H.R. ...et al.; al.; **A Literatura e o leitor – textos de estética da recepção**. Trad. Luiz Costa Lima. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 105-18.
- WILLEMART, Philippe. **Bastidores da criação literária**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- _____. **Crítica Genética e psicanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005
- WINNICOTT, D.W. **O Brincar e a realidade**. Trad. José Otávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- _____. O Destino do objeto transicional. In: WINNICOTT, Clare. **Explorações psicanalíticas : D.W. Winnicott/ Clare Winnicott, Ray Shpherd & Madaleine Davis**. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu, Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1994, p.44-8.
- WISNIK, José Miguel. A gaia ciência – Literatura e música popular no Brasil. In: MATOS, Claudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (org). **Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001, p. 183-99.
- _____. O Famigerado. In: Scripta, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 177-198, 1º sem. 2002, p. 177-98.
- _____. O Famigerado (parte 3). In: **Grandes Cursos Cultura Na TV**, Brasil, 2011. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IMfMF9zcAIg>.
- _____. **O som e o sentido - uma outra história das músicas**. São Paulo: Cia das Letras. 1999.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. **Cultura e valor**. Trad. Portuguesa 1980. Lisboa: Edições 70, 1980. (Biblioteca de Filosofia Contemporânea).
- _____. **Investigações filosóficas**. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.
- YATES, Frances Amélia. **El Iluminismo Rosacruz**. S.l. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- _____. **The occult philosophy in the Elizabethan age**. London : Routledge, 2001.
- ZULAR, Roberto. Cadernos de poesia do aluno Paul Valéry. In: Willimart, Philippe (org.). **Fronteiras da criação- VI Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito**. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2000, p. 256-9.
- _____. Crítica genética, história e sociedade. **Cienc. Cult.** vol.59 no.1 São Paulo Jan./Mar, 2007.
- _____. **No limite do país fértil: os escritos de Paul Valéry entre 1894 e 1896**. São Paulo. Tese de doutoramento em de Literatura Francesa. Universidade de São Paulo, 2001.
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a 'literatura' medieval**. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa

Pires Ferreira, São Paulo: Cia das Letras, 1993.

_____. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lucia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

REFERÊNCIAS DE PROGRAMA DE RÁDIO

ARCA de noé, A. In: **Vinicius. Poesia, música e paixão**. São Paulo, Rádio Cultura Brasil AM, 03 . out. 2013. (reapresentação da série esp. produzida em 1993).Disponível em <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/vinicius-poesia-musica-e-paixao/arquivo/a-arca-de-noe>

REFERÊNCIAS DE DISCOS E DVDS

CD ADRIANA Partimpim, Partimpim, Brasil, 2004.
CD ADRIANA Partimpim, Partimpim Dois, Brasil, 2009.
CD ADRIANA Partimpim, Partimpim Três, Brasil, 2012.
CD: BABY Einstein. Baby Bach, 1999/2004.
CD FREIRE, Paulo. Bricadeiras de viola, Brasil, 2003.
CD KLEITON e Kledir, Par ou Impar ao vivo, Brasil, 2012.
CD KLEITON e Kledir, Par ou Impar, Brasil, 2012 .
CD PALAVRA Cantada. Mil pássaros- sete histórias de Ruth Rocha, Brasil, 1999.
CD PATO FU, Música de brinquedo, Brasil, 2010.
CD TOQUINHO, Casa de brinquedos, Brasil, 1983.
CD VINICIUS DE MORAES, A Arca de Noé (DIGIPACK), Brasil, 2013.
CD VINICIUS DE MORAES, A Arca de Noé, Brasil, 1980.
DVD ADRIANA Partimpim, Partimpim, Dois é Show, Brasil, 2005.
DVD ADRIANA Partimpim, Partimpim, o Show, Brasil, 2005.
DVD BABY Einstein. Mozart: Festival de música, EUA, 1999.
DVD GAVRAS ,Julie. A Culpa é do Fidel, Itália/ França, 2006.
DVD MELLO, Selton. O Palhaço, Brasil, 2011.
DVD PALAVRA Cantada. Canções do Brasil, Brasil, 2009
DVD PATO FU Música de Brinquedo ao vivo, Brasil, 2011.

REFERÊNCIAS SÍTIOS VIRTUAIS E VÍDEOS

SÍTIO – BIBLIOTECA nacional. **O Tico tico**. Disponível em <http://memoria.bn.br>. (Último Acesso 09/05/2014)
SÍTIO - **ESSA menina**, Brasil, s.d. Disponível em :
<http://www.radio.uol.com.br/#/letras-e-musicas/paulo-freire/essa-menina/2425622>
(Último Acesso 09/05/2014)
SÍTIO – LEAR, Edward. **The History of the Seven Families of Seven Families of the Lake Pipple-popple**, S.l., 2000. Disponível em <http://www.nonsenselit.org/Lear/ns/pp.html>.
(Último Acesso 09/05/2014)
VÍDEO - **NARRADORES de Javé**, Brasil, 2003. Disponível em
<https://www.youtube.com/watch?v=Trm-CyihYs8> . (Último Acesso 09/05/2014).
VÍDEO - **CONSTRUÇÃO da escrita: primeiros passos**, Brasil, 2010. Disponível em
<http://www.youtube.com/watch?v=NCo5ybibn5Q;>
<<http://www.youtube.com/watch?v=icFIW3QjesE&feature=relmfu>>).(Último Acesso 09/05/2014)
VÍDEO – GAMA-KHALIL, Marisa. **Discurso Literário: 'A fita verde no cabelo'**, Brasil, 2009. Disponível em <http://vimeo.com/6414100> (Último Acesso 09/05/2014).
VÍDEO – SPNOSA, Rosa. **Eu sou pequenininha...**, Brasil, 2012. Disponível em
<http://www.youtube.com/watch?v=9B1V5LEkg-g> (Último Acesso 09/05/2014)
VÍDEO -**CONVERSA de gêmeos bebês**, Brasil, 2011. Disponível em
<https://www.youtube.com/watch?v=NboDEYBGvbA> (Último Acesso 09/05/2014)

VÍDEO -Guimarães Rosa: o mágico do reino das palavras.

<https://www.youtube.com/watch?v=jFumgOZIf2c> (Último Acesso 09/05/2014)

VÍDEO –WISNIK, José Miguel. **O Famigerado 3**.

<https://www.youtube.com/watch?v=5LHhtBf24Nk> (Último Acesso 09/05/2014)

ANEXOS¹⁹²

ANEXO A – ARTIGOS SOBRE INFÂNCIA EM *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*

1. IEB JGR-R 7,01 – Título: João Guimarães Rosa “Primeiras Estórias” - Autor: J. C. O. T. – Periódico: A Ordem – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 1962.

¹⁹² Os anexos seguem a ordem das listas de recorte de jonal analisadas no capítulo 5 e quando não havia imagem disponível o texto foi transcrito, excetuando as duplicatas e o texto já publicado.

2. IEB JGR-R 7,02 – Título: História (de bolso) de um prêmio literário – Autor: Valdemar Cavalcanti – Periódico: Correio da Manhã – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 07/03/1964.

1963 : NOVAS DIMENSÕES

No ano passado, o Pen Clube resolveu dar outra dimensão ao Prêmio: em vez de um só, para qualquer gêneros – era assim –, quatro, para quatro diferentes gêneros, que observarão um sistema de rodízio. E em vez de um de 30 mil cruzeiros, quatro de 50 mil. Feita a convocação dos críticos e colunistas especializados, 43 deles responderam prontamente à chamada. O balanço de opiniões foi devidamente organizado e deu certo, a meu ver: os melhores de 63 teriam sido, na poesia, 'Lição de coisas', de Carlos Drummond de Andrade, em matéria de contos; 'Primeiras Estórias', de João Guimarães Rosa; no campo da novela, 'Vento do amanhecer em Macambira', de José Condé, e na área da crônica, 'A mulher do vizinho, de Fernando Sabino.'

O resultado do plebiscito tradicional foi apreciado por uma comissão do Pen Clube, assim constituída: Ana Amélia Queiroz Carneiro de Mendonça, Elano Cardi, Homero Senna, Jaime Adour da Câmara, Marcos Almir Madeira, Paschoal Carlos Magno, Peregrino Junior, Reis Perdigão, Rodrigo Otávio Filho e, para sua qualidade de diretor de concursos do Pen Clube, este repórter.

Haverá o que discutir? É lícito que alguém discorde, neste ou naquele ponto, de tal julgamento, por pura questão de gosto – ou falta de gosto – pessoal. Da minha parte, julgo que Carlos Drummond de Andrade atingiu, em 'Lição de coisas' uma condição excepcional de maturidade ai está o poeta no melhor de sua forma, íntegro e perfeito, mas afoito em experimentações, com riqueza de invenção e de imagística que o faz privilegiado, sabendo lidar com as palavras como nenhum outro, soberano naquele reino – o das palavras – onde os poemas esperam ser escritos, paralisados, sem desespero, 'sós e musos, em estado de dicionário'. Maduro também – e como! –, no conto, Guimarães Rosa, sempre surpresa em tudo, inesperado sempre, igual e diferente a um tempo. Escritor que, mágico no compor sua renda, veio, além do mais, liquidar aquela falsa ideia de que nossa língua é pobre e rala; pode ser um túmulo – e até certo ponto o é –, mas um túmulo de luxo.

03. IEB JGR-R 7,05 – Título: O Mundo em perspectiva: Guimarães Rosa – Autor: Luiz Costa Lima – Periódico: Tempo Brasileiro Revista de Cultura – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, Dez. 1963.

Publicado em **O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa**. IN: COUTINHO, Eduardo (org).

Guimarães Rosa. 2ª. edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, (SérieFortuna Crítica), p. 500-13.

4. IEB JGR-R 7,07 – Título: Substância de Guimarães Rosa – Autor: Sebastião Uchoa Leite – Periódico: Correio da Manhã – Local e data: Recife, PE, BR, 06/07/1963.

João Guimarães Rosa, um dos monstros mitológicos da nossa literatura, sugere nas *Primeiras Estórias* o começo de uma nova viagem. Tem sido ele o pasto, por excelência, das dissecações estilísticas, isto é, o pretexto para uma superestrutura da crítica. Transforma-se a sua literatura numa espécie muito interessante de metaliteratura (e com ele Drummond, Cabral, Lispector), cujo sentido de unidade continua indefinido. Quanto a Guimarães principalmente, o certo é que se esbarra no óbvio: está vendo que o escritor é dono de uma linguagem inédita, aparentemente inóspita, e a única maneira de se comemorar o fato é a análise detalhada dos processos dessa linguagem.

Alguns desses processos são dos mais evidentes e quase todo escritor que realmente pretende uma nova criação se utiliza deles: variações morfológicas, invenções sintáticas, extensões categoriais. Apesar disso permanece na prosa de Guimarães um sabor raro de invidência que o distingue dos outros ficcionistas brasileiros: alguns chegamos a não suportar mais depois da leitura de Guimarães Rosa, principalmente os que enveredaram pela trilha da linguagem regional, sem reduzi-la suficientemente artístico (com exceção de Graciliano Ramos, mestre da prosa direta lúcida, embora limitada pelos seus fins). Encontramos em Mário de Andrade tentativas semelhantes, mas foram noutra direção. Guimarães é dono da sua linguagem, isto significa que se afirma em uma liberdade superior: não há peias lógicas nem tradições estéticas que o impeçam de explorar

dissonâncias possíveis dentro da linguagem. Guimarães Rosa é dos que forçam um aspecto novo de receptividade estética no leitor ou do contrário seu reino se fecha as portas aos acomodados.

Um dos contos deste livro, *Substância*, ao ser publicado numa revista, trouxe o subtítulo – dado pelos redatores, não pelo autor –, de ‘a linguagem é *The Thing*. Isto pode criar uma interpretação duvidosa. Não se pense que o narrado nesse conto seja algo etéreo, puro pretexto para criação verbal. É que não acreditamos nesta só como uma suprestrutura, sob a qual se coloca um ‘conteúdo’, uma ‘mensagem’ ou mesmo uma invenção predeterminada. Afastamos essa hipótese de gratuidade e nisso concordamos com Augusto de Campos sobre a linguagem de Guimarães: “As mais ousadas invenções estilísticas estão em relação isomórfica com o conteúdo.” Vimos que a linguagem em Guimarães é tão substancial, como indica mesmo o título do conto citado, ‘*Substância*’. Seria contudo ingenuidade crer que se entende por linguagem a pura especulação vocabular ou sintática. O seu sentido é mais amplo e podemos estudar (o que excede as nossas intenções) na obra de Guimarães, como fenômeno de linguagem, a própria estrutura lógica em que se constroem as narrações. Esse último livro é mesmo um bom exemplo disso, pois certamente não é à toa que foram incluídos nele vinte e um contos, número aparentemente não-fechado, mas que é o triplo de sete, número cabalístico. Essa curiosa especulação fica contudo para os entendidos. Não dizemos que a linguagem seja accidental nos outros escritores brasileiros, pois assim nenhum mereceria a nossa atenção. Mas em Guimarães Rosa ela atinge um estado de tensão contínua: ele diz da forma mais inesperada o que esperamos dele. Isto é ser o mestre da inevidência. Substancial, portanto, entendermos no sentido de que a linguagem funda a criação fictícia e o assunto desta só o é através dela. Se esta relação é mais evidente ou palpável em alguns contos do que noutros, isto não se deve a uma dose maior de invenção temática, mas a tipos diversos de estruturação a partir da intuição fundamental de cada peça.

Primeiras Estórias é uma obra mais acessível do que *Grande Sertão: Veredas*. Não se encontra no conto a mesma complexidade de relações que é possível no romance. Assim mesmo Guimarães Rosa consegue dar as suas ‘estórias’ um sabor durável. A linguagem parece ser utilizada nelas com o sentido de criar um tempo interno suficiente no espírito do leitor para afastar e efemeridades do elemento anedótico. Esse é, portanto, transcendido pelo seu “dizer”. E entendamos esse “dizer” no sentido daquele “fundar” holderliniano que era para ele o único elemento de permanência da realidade. Compreendeu Guimarães Rosa o que nunca tinha sido compreendido antes por autores preocupados em exprimir um mundo regional: a linguagem tomada como elemento de integração formal, única possibilidade de traduzir o significado interno de uma região. Ainda mais: aqui o termo se elastece em sua compreensão. Não se entende como relativo a uma dimensão espacial, mas como algo mais absoluto, uma província do espírito. Equivaleria quase dizer o mesmo da obra poética de João Cabral de Melo Neto, embora esta se coloque dentro de princípios racionais com os quais se choca a fluência verbal de Guimarães Rosa.

Notamos que há uma grande diversidade de elementos anedóticos integrando o conjunto desses contos. Dissemos que a unidade dessa criação não deve ser procurada nos elementos anedóticos e sim na linguagem que é a sua substância. Não significa que esses elementos sejam desprezíveis, algo eles significam. Dissemos que são accidentais porque não se encontra neles a unidade nem a natureza peculiar do escritor. Mas são eles que diversificam a obra, que lhe dão riqueza e variedade como as cores, que também são acidentes, dão variedade a objetos semelhantes. Nesse sentido de accidentalidade o último livro de Guimarães Rosa é o mais variado em matizes entre os que publicou, o mais susceptível de interessar aos leitores indiferentes a novidade criadora. Para dar uma ideia da diversidade desses elementos citemos os contos que vão desde a sensação mais inefável até o acontecimento mais equívoco. “As margens da alegria”, “Nenhum, nenhuma”, “*Substância*”, “Os Cimos”, estão no primeiro caso. “Famigerado”, “Os irmãos Dagobé”, “Pirlimpsiquice”, “Fatalidade”, “Luas de mel”, “Tarantão, meu patrão”, são exemplos do anedótico acontecimento, pendendo para o grotesco. “Sorôco, sua mãe e sua filha”, “Nada e a nossa condição”, “A Benfazeja”, são poucos exemplos do anedótico – trágico. O alegórico poderia ser representado por contos como “A menina de lá”, “A terceira margem do rio”, “Um moço muito branco” e “Darandina”. E assim por diante. Esta catalogação é claro, não se pretende exética do pensamento do autor, É puramente arbitrária, como é tudo susceptível de interpretação e não de constatação.

Talvez se possa especular sobre uma constante que se encontra nesses contos. Assim por exemplo a constante da fuga está presente em vários deles, embora se manifeste em maneiras diversas. Observa-se, por exemplo, os seguintes dados: no conto “Fatalidade” um homem foge de outro que corteja a sua mulher; em “Luas de mel”, um casal de noivos empreende uma fuga; em “A

terceira margem do rio”o personagem se exila de sua família; em “Darandina”, um homem é perseguido e se refugia no alto de uma palmeira; em “Partida do audaz navegante”, o próprio título expressa uma mitologia da fuga; e finalmente “O Espelho” é um estudo da fuga de si mesmo. Em compensação encontramos, também elementos que chamamos de antifuga: em “Os irmãos Dagobé”, um assassino resolve ir ao encontro dos irmãos do assassinado; em “Fatalidade”, o homem resolve ir ao encontro do conquistador; em “Tarantão, meu patrão”, um velho se decide a se libertar da tirania de sua velhice; em “Sequencia”, um jovem em plena gratuidade, se atira à perseguição de um animal em fuga; em “Sorôco, sua mãe e sua filha”, o personagem se solidariza com a loucura de seus parentes; etc. Esses dados podem ser gratuitos e nada indicarem, mas podem também constituir elementos de interpretação. Verdade que a fuga é uma constante encontrável em toda literatura moderna, consciente de sua posição sem equilíbrio dentro da situação humana atual (por exemplo, a insistência deste tema em Drummond e outros poetas de hoje. Portanto não é nada específico de Guimarães Rosa.

Mas temos de chamar a atenção para o que é básico nele: a linguagem em certa medida representa uma espécie de fuga, pois é um esforço inominável de integração em uma realidade que já não é totalmente sua. Melhor diríamos um esforço de reintegração que ele sente como sendo sua, verdadeira, apesar de perdida. Nesse caso a fuga já não seria tanto fuga e sim justamente antifuga como a dos seus personagens. E na consciência desse poder reintegrar-se talvez o escritor sinta que o Brasil possa adquirir consciência de suas verdades secretas. Pelo menos tenta redimi-lo na ficção, no mito, na invenção poética. A linguagem é assim fuga e antifuga ao mesmo tempo, com um poder dialético.

Estabelecida que seja a linguagem como poder na ficção de Guimarães Rosa, conclui-se que não é possível valorizá-lo apenas porque tal ou qual anedota seja mais interessante. Só podemos aceitá-lo ao negá-lo totalmente, com todas as suas monstruosidades. Terrivelmente crítico esse poder, cada obra de Guimarães Rosa, inclusive *Primeiras Estórias*, representa forçosamente um fator de consciência em nossa literatura.

5. IEB JGR-R 7,17 – Título: Primeiras Estórias – Autor: Dirce Cortes Riedel – Periódico: Cadernos brasileiros – Local e Data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 05/1962 a 06/1962.

Guimarães Rosa oferece-nos, nestes contos, vinte e um instantâneos, visão poetizada do mundo do sertão dos Gerais.

Quase sempre o personagem é apresentado logo no início da narrativa: o menino que viaja, ‘uma viagem inventada no feliz’, ‘alegre de se rir para si’; a menina de lá, ‘perpétua e imperturbada, que a tudo respondia ‘alongada, sorrida, moduladamente’; a vaca que viajava e ‘vinha pelo meio do caminho como uma criatura cristã; a mulher ‘malandragem’, suja de si, misericordiada, tão em velha e feia, feito tonta...’ Ou é a imagem condutora da narrativa que de início logo sugere a ‘carneação’ da heroína, e vai sustentar o clima da estória, como a do alvo polvilho, em ‘Substância’.

Prolonga-se o suspense, como em ‘Luas de mel’, ‘Pirlimpisquice’ ou ‘O cavalo que bebia cerveja’, e o clímax da narrativa quase se confunde com uma solução inesperada, geralmente esperançosa, como nas outras obras do autor, em que sentimos diluída uma temática existencial cristã. Solução dupla em ‘Sequencia’, em que a vaca que viajava chega ao pasto da fazenda, e para a moça da casa grande, que se “desescondia”, o rapaz que perseguia o animal era o ‘bem chegado’. Solução que, quando trazida pela morte do protagonista, é organizada numa sintaxe expressiva do vácuo deixado pelas grandes coisas que se acabam: “Ele cintilava ausente, aconteceu. Pois. E mais nada.’

A busca do tempo perdido tem uma nova organização artística em ‘Nenhum, nenhuma’ – tentativa do narrador de religar-se, adivinhando ‘o verdadeiro e real, já havido’: o passado que vem como uma nuvem, vem para ser reconhecido, mas o protagonista não sabe decifrá-lo. A luta com a memória é configurada por uma forma estranhamente sugestiva: ‘reperdia a lembrança, a representação de tudo se desordena: é uma ponte, uma ponte, – mas que, a certa hora, se acabou, parece que. Luta-se com a memória.’

Neste conto (Nenhum, nenhuma), como em outros, aproveitam-se recursos gráficos, na impressão : caracteres mais fortes ressaltam o trabalho da memória, na tentativa da reconstituição do passado, destacando-o do presente, de onde ele emerge e do qual é parte integrante.

Mas esta angústia temporal não é típica do mundo da ficção rosiana. O que ela nos apresenta, em geral, é o tempo estático do sertão dos Gerais, o longo tempo da espera (A gente se mexendo, tranquilos, e o tempo crescendo, parado).

A visão do mundo da criança, como em 'Campo geral', de 'Corpo de Baile', tem um lirismo sem pieguice em 'As margens da alegria', 'A menina de lá', 'Os cimos' – contemplação desinteressada, visão das coisas puras, com pureza e poesia. A criança que, quando feliz, é 'alegre de se rir para si', 'com um jeito de folha a cair': o menino que, quando contemplou, extasiado, o peru de roda, 'riu, com todo o coração e, quando, na véspera do 'dia de anos do doutor', só viu do animal umas penas, restos, no chão, sentiu que 'tudo perdia a eternidade e a clareza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubaram'. A tristeza infantil, tristeza sem tragédia, tristeza que não conhece o 'envelhecimento da esperança' leva o Menino a não acreditar que estivesse perdido o 'companheirinho Macaquinho' 'no sem-fundo escuro do mundo, sem nunca – De certo ele só passeava lá porventuroso e porvindouro, no outra-parte, aonde as pessoas e as coisas iam e voltam.'

Não é menos feliz a reorganização das perplexidades e afirmações da adolescência, em 'Pirlimpingue'.

Em 'Primeiras Estórias', Guimarães Rosa mostra-se fiel aos processos empregados em Sagarana, Corpo de Baile e Grande Sertão: Veredas. Nele se sente, como em geral no regionalismo moderno, o mundo despido: a fonte das imagens é muitas vezes a natureza 'olhos sacis'; uma iãzinha, moça feita em cachoeira', a 'imagem do 'polvilho, coisa sem fim', 'o refulgir, o todo branco', sugerindo o êxtase prolongado da felicidade: 'o não- fato, o não tempo, o viver em ponto sem parar, coraçãomente; pensamento, pensamor. Alvor.'

A mesma expressiva motivação fônica dos outros livros do autor: jogos verbais, riqueza da criação vocabular numa língua da qual se aproveitam todas as virtualidades ('vale o valível), das quais o autor parece às vezes abusar. Sugestão das metáforas fônicas ('fúfio fino borrifo'). Jogos fônicos com assonâncias em ritmo binário: 'reto, presto'; 'reclamava, clamava', 'mouxe-trouxe e 'trouxe-mouxe'; desintuído, desinfluído. Esquemas sintáticos e pontuação afetiva que servem às exigências do ritmo que organiza o pensamento.

Muito expressiva em Primeiras estórias, como nas outras obras do autor, os processos de condesação: pela fusão de duas ou mais palavras numa ('sussurruído', 'beladormeceu', 'urubuir', 'pesamor', 'cabismeditado') ou pela sintaxe embrionária ou arbitrária, com grande carga poética.

Como no restante de sua obra, o autor tem sempre uma visão dinâmica das coisas, que são apresentadas em movimento. Formas em movimento, que parece revelar-se em sua realização. No conto 'O Espelho', o narrador quer captar o 'movimento deceptivo constante do rosto. Em outros, o movimento dos animais: o peru de roda, 'todo em esferas e planos', o vagalume, 'um instante só, ato, distante, indo-se' a vaquinha cujo salto 'queria ser vô'; o tucano 'em vô e pouso e vô'. Ou são frases curtas que se precipitam configurando o movimento rápido, como no enterro de Damastor Dagobé ou na disparada louca da vaquinha e do rapaz de 'Sequência'.

6. IEB JGR-R 7,19 – Título: As primeiras estórias – Autor: Newton Belleza – Periódico: Jornal do Comércio – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 05/05/1963.

Quando observo as discussões sobre maneiras de apreciação da arte eu me pergunto que vantagens lhe advirão de ser o seu julgamento de preferência 'pensados' em vez de 'sentidos'. Será que a preponderância do racional pode encerrar maiores dimensões do que as do mundo afetivo? Em filosofia, ao contrário, a tendência é substituir, por exemplo, a ideia de substância pelo sentimento de substância, sob a suposição de que o 'sentido' está mais perto do absoluto do que o 'pensado'. Por que marcharia a estética em sentido oposto?

Sabemos que uma simples laranja escapa sempre à nossa apreensão em sua totalidade. Para vê-la, simplesmente vê-la, em seu suposto conjunto, temos de valer-nos da imaginação, da soma das experiências anteriores no exame das partes. E o que acaba nos ficando da laranja nunca será evidentemente aquela laranja com que nos defrontamos. A imagem que dela fazemos hoje não será a imagem de amanhã, proteiforme como é no funcionamento em constante ebulição de nossa consciência.

De outro lado, duas laranjas podem perfeitamente ser igualadas na caracterização de uma análise minuciosa sem que tenham o mesmo gosto, sem que nos despertem o mesmo agrado. Sem que as aceitemos em pé de igualdade para nosso paladar.

Como esmiuçar, definir portanto a multivalência dos contornos, da escritura, da matéria prima e, sobretudo, dos enchimentos humanos de uma criação artística? Como definir o indefinível que é um dos componentes maiores dessa criação? O indefinível está para além do infinito, para além do incomensurável.

As acrobacias da interpretação, sem regra, não passam no exame de superfície, não podendo traduzir uma obra cujas dimensões são inativeis. Não terão correspondência com a secreta aceitação de todos aqueles que poderão fazê-la sobreviver. Ninguém, com os caprichos de sua formação pessoal, dispõe da propriedade do bom gosto coletivo, que só a longo prazo se revela.

Uma obra vive, em última instância, de seu poder de repercussão, mas ou menos anônima.

A arte é experiência da vida transfigurada pela experiência estética. E, como produto da experiência, só pelos caminhos da própria experiência pode ser aferida. À base de verificações pessoais para um conjunto de valências, em que se destacam força de comunicação, durabilidade, cunho pessoal, tamanho do conteúdo e interesse do tema, – como acontece a muita gente, sem disso me aperceber, tenho seguido um critério empírico para o seu julgamento.

Para mim, já é alguma coisa, por exemplo, que um trabalho literário consiga prender a atenção até o fim. Agrada-me, diverte-me, satisfaz-me, correspondendo assim, de qualquer forma, às minhas necessidades daquele momento. Se não possui todas aquelas valências, traz alguma delas em quantidade suficiente para entreter-me. Quanto durará esse interesse?

Nas mesmas condições, cresce de importância a obra que, portadora de germes úteis, exerce uma ação fecundante. Após a sua leitura, não me sinto mais o mesmo. Acrescentou-me qualquer coisa, desenvolveu minhas faculdades, multiplicou o meu eu, descobriu-me novos rumos. E pode entretanto ser assim fecunda sem ter o acabamento desejado...

Ainda há aquelas que, além de fecundantes, nos trazem a sensibilidade de plenitude, a impressão de haverem esgotado os mananciais da criação pelas suas desconhecidas dimensões. Ficamos intranquilos, sobrevém-nos o desânimo e qualquer tentativa de elaboração semelhante. É de certa forma a satisfação, momentânea, ou a longo termo? Teremos impressões análogas todas as vezes que a elas voltarmos?

É que aquelas raríssimas que encerram o dom supremo do recolher-nos dos naufrágios no maremoto de nossas descrenças e desesperos. Quando em angustiada solidão para elas apelamos ou que com elas nos encontramos, encontramos refúgio certo, a reconciliação com a vida. Sobrevém-nos o prazer inefável da convalescença de nossos estados esplinéticos. Pela multivalência promissória da vida.

De certa forma, sob a graça do êxtase que nos despertam sentimo-nos donos das coisas do mundo, das coisas boas do mundo. De um mundo novo, palpitante, diferente, que surge por milagre aos nossos olhos.

Algumas das Primeiras Estórias de Guimarães Rosa (como se dá também no poema sinfônico dos cangaceiros – ‘Grande sertão: veredas’) incluem-se entre as poucas obras literárias que, pela grandeza de sua criação, me tem comunicado esta sensação de conforto absoluto, de reconciliação com tudo e com todos, de libertação de inconformados desejos.

Em qualquer uma delas, aí está, como é do conhecimento de todos, um pujante e fértil criador de linguagens, salvando-se sempre pelo delicioso agrado que esse brinquedo de criação nos transmite quando resultam em seriedade as realizações desse brinquedo. E em muitas delas aceitamos, surpreendidos e enlevados, a plena adequação da linguagem à estória contada.

Os irmãos Dagobé, A terceira margem do rio, Sequência, O Cavalo que bebia cerveja, um moço muito branco, Luas de Mel, Substância, com características invulgares do escritor Guimarães Rosa, têm todas as qualidades do conto, gênero em que, a meu ver, com este livro estreia. (Sempre senti restrições quanto ao gênero para Sagarana).

Na categoria especial dos melhores já escritos em da loucura, Nada e a nossa condição com a ...figura impressionante desse silencioso profeta Man'antonio, A Benfazeja – um drama brechitiano símbolo da própria humanidade (bem ou mal servida de seus guias de cego?), Tarantão, meu patrão num humor quixotesco em que o cavaleiro faz a sua boa figura na companhia de uma escolta crescente em vez de um solitário Sancho, Nenhum”

7. IEB JGR-R 7,20 – Título: Primeiras Estórias – Autor: Manuel Machado dos Santos – Periódico: Vozes – Local e data: Petrópolis, RJ, BRA, Maio de 1963.

mais houvesse de estratificado. Não está longe Camus ou Sartre, nem afastado o absurdo.

Teríamos, por demais, o que analisar. O próprio sentido de santidade em *A menina de lá*. Mas como, neste espaço e nesta horinha?

Diremos só que *Os Irmãos Dagobé* mostra uma jóia de psicologia e de técnica do conto. *Luas de Mel*, feliz caricatura do conceito moral no interior. O cangaceiro a proteger namorados fugidos. O abrigo, sustentado a metralha, que lhes dá o coronel. O rigor, com que, nessa fortaleza, o par espera a união no casamento. O padre, que vem para presidi-lo, pronto a colaborar na possível batalha — o livro sagrado ao lado do trabuco. A concórdia final, entre desconfianças, depois entre abraços, no código da franqueza cabocla. Tudo isto é fato, que temos de aprender e explicar conforme o ambiente, sem escândalo para o homem de outros horizontes. Essencialidades e acessórios que devem ser confrontados com essencialidades e acessórios de outras regiões. A perguntar-se quem resguardou a melhor parte...

Luís Jardim ilustra o volume de maneira singular. Acompanha o calcanhar do A.; junta o símbolo plástico ao símbolo escrito. E é curioso que, a cada gravura da estória, represente um signo do zodíaco — talvez a presença do destino... Pessimismo, ainda.

Em suma, o estilo de G. R. apropria-se aos temas. Com eles, se transforma. Por nosso gosto, desejaríamos que páginas intimistas, onde se atinge até o onírico, fossem menos densas e menos enigmáticas. Tendem a cansar o leitor, principalmente quando exige por longo tempo a tensão interpretativa. Em outros passos, isto é, em outros contos, a narrativa torna-se límpida e fácil, não obstante os vocábulos em seu primeiro choro...

G. R. é coisa séria. Imitem-no os que precisam aprender o tratamento da ficção. Não o copiem. Nenhum A. seria mais lamentavelmente decalcado. Repeti-lo deixaria manchas. E a verdade é que suas páginas são mais do que palavras e estória. Resultam de uma cultura e de um aparelhamento intelectual originais, que não estão ao dispor de mais ninguém.

M. M. S.

(Dr. Manoel Machado
das Neves)

8. IEB JGR-R 7,25 – Título: Receita para nostalgia – Autor: Dinah Silveira de Queiroz – Periódico: Jornal do Comércio – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 18/04/1963.

JORNAL DO COMMERCIO

CARTA DE MOSCOU

RECEITA PARA NOSTALGIA

MOSCOU — Como começa no escritor essa tal de nostalgia? — Perguntaram-me, aqui em Moscou, pois correu um zumbido entre pessoas que ela chegava a dar enjôo de estômago, dor de cabeça, distração no trabalho, mau gênio e às vezes até uma pontinha de febre. Tal pergunta nascia de uma conversa em que se tratava seriamente do fenômeno. Alguns usavam tranquilizantes, outros se encharcavam de música brasileira, ainda outros simplesmente se obstinavam a folhear velhos álbuns com menininhas em jardins e mães serenas. E' preciso não caçar da nostalgia — ela existe. Ouvi que os russos aí também a sentem. A mesma insônia, a mesma moleza com o calor, aqui trocada pelo recolhimento do frio. E a gente se envergonhando no Brasil perante os que se ressentem da falta da neve. — «Pois olhe, meu amigo, verão maior do que este eu passei na Espanha! Aqui, cidadãos procurarão convencer-nos de que frio, frio mesmo, é da Áustria. Mas, voltando à pergunta: «Como começa essa tal de nostalgia»? Direi que ela chega meio imperceptivelmente quando principiamos a enfeitar demasiado nossa vida quotidiana no Brasil. A tal ponto, que o insólito ruído da avenida Copacabana, bem lembrado de longe, vira a mais alegre das sinfonias. Remédio para nostalgia? Sim, conheço paliativos; um deles será, por exemplo, ler o gostosíssimo livro de Guimarães Rosa, «Primeiras Estórias», editado pelo nosso caro José Olympio e festejado por Luiz Jardim e sua pena feiticeira. Convém que se peça a algum amigo de boa voz para ir lendo. Então Guimarães Rosa se faz canto da Pátria. Seus bandidos, suas santinhas, seus personagens cercados de mistérios — e vai ver tudo isto é encantamento simples — pertencem aos «causos», isto é, às «Estórias» contadas e não lidas. Tudo tem graça, tudo é apetitoso, tudo fez nascer em mim a longínqua menina que ainda sem saber ler chupava a ficção por um canudo: «Conta mais! Conta mais!» — e se tornava um monstrinho devorador de histórias. Agora, quieta, os olhos cravados no rodopiar das lentas pétalas brancas que caem manso na paisagem, atravesso o campo branco de neve, abro os olhos para os façanhudos irmãos Dagobê, penetro na misteriosa casa onde Guimarães Rosa montou sua maquininha de assombro e construiu um italiano misterioso que tinha um cavalo empalhado, o pudor de um irmão doente, e morreu por se ter feito de verdade, como se desencantando.

Conheço, pois, algum remédio para nostalgia. E pena que ele aqui se torne racionado, porque «Estórias» como essas, de Guimarães Rosa, bem nos conduzem ao Brasil melhor que existe. Todo ele feito de graça e de cor, e que a gente ama ainda melhor assim de longe, com a perspectiva infinita da distância e a ressonância tão íntima da nostalgia.

Dinah Silveira de Queiroz

9. IEB JGR-R 7,28 – Título: Novas estórias? – Autor: Anônimo – Periódico: Estado de Minas – Local e Data: Belo Horizonte, MG, BRA, 17/03/1963.

10. IEB JGR-R 7,32 – Título: Primeiras Estórias de João Guimarães Rosa – Autor: Anônimo – Periódico: Revista Intimidade – Data: Dez. 1962.

11. IEB JGR-R 7,33 – Título: Primeiras Estórias – Autor: Anônimo – Periódico: Jornal do Comércio – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 20/02/1963.

12. IEB JGR-R 7,34 – Título: O Menino – Autor: Benedito Nunes – Periódico: Suplemento Literário OESP - Local e data: São Paulo, SP, BRA, 02/02/1963.

Nas Primeiras estórias, de Guimarães Rosa redespontam os temas essenciais de Grande sertão: Veredas e de Corpo de Baile – temas que ganham a dimensão de símbolos que têm o poder sugestivo e a sedução mágica sempre renováveis, dessas imagens arquetípicas, que unem a criação poética com a linguagem mítica, o mundo da poesia com o mundo ancestral dos mitos. Um desses símbolos é o Menino, de que trataremos ligeiramente, neste artigo.

O Miguilim de O Corpo de Baile reaparece na primeira das Primeiras Estórias – “As Margens da Alegria”. Reconhecemo-lo pela mesma ternura que se espraia por sobre as coisas, pela mesma vida interior em processo de crescimento – a igual descoberta, lenta, sofrida, conquanto radiosa, do mundo em que a alegria e pesar se misturam. Mas a criança de Campo Geral é, agora, simplesmente, o Menino, dotado de uma sabedoria infusa que se vai manifestando, passo a passo, como por degraus de iniciação, estágios de uma aprendizagem (o menino viaja), a começar de cima para baixo, da quietude dos ares durante a viagem de avião, onde nada altera a proximidade da alma, satisfeita consigo mesma, às primeiras desilusões da vida terrena no lugar onde se erguerá a grande Cidade. No alto “as coisas vinham docemente de repente, seguindo harmonia previa, benfazeja, em movimentos concordantes”; já embaixo, espaço para a cidade em construção, a discórdia, a desarmonia irrompem. A beleza do peru, avistado pelo Menino, no centro do terreiro, é só um instante de deslumbramento. Tanta imponência – “rípida grandeza tonitruante”, “colorida empáfia” – não dura senão um átimo. O belo e imperial peru cai sob a faca da cozinha, sacrificando à trivial ocorrência do dia-de-anos do doutor. Então o menino descobre que “entre o contentamento e a desilusão, na balança infidelíssima, quase nada medeia”. Descobre também algo hostil, que escapa à sua inteira compreensão e que lhe traz a presença do mal e da crueldade. Pois outro peru, de nenhuma beleza, bicava a cabeça da vítima imponente da véspera, “O menino não entendia. A mata, as mais negras árvores, eram um montão demais; o mundo.” Ao menino aturde, por um momento, a negrura em que o mundo parece mergulhar. Mas já do outro lado da tristeza e da ferocidade, no reverso da mesma vida que enegrecera, esplende a luzinha verde do primeiro vagalume – devolução da claridade, da alegria triunfante, recuperando a fealdade, mas a ela unida, como a luz às trevas e o contentamento ao pesar.

Em “Grande sertão: Veredas”, Riobaldo, o jagunço, reclama uma separação entre o bem e o mal: que esses opostos se excluíssem e que de um deles nada permanecesse no outro. “Ao que, concluía ele, vendo que pedia o impossível, este mundo é muito misturado”. No Menino os opostos se conciliam, e deles, por uma espécie de transubstanciação alquímica da alma, ao cabo da qual a vida se renova, ganhando inéditos esplendores, nasce a harmonia superlativa de que falava Heráclito. O Menino tem a ambiguidade dos símbolos: é uma criança qualquer a brincar com o seu macaquinho e é a criança mítica através de quem tudo se ordena, tudo se corresponde, tudo se completa. Em “Os Cimos”, última história do volume, a iniciação se completa. É a segunda viagem. Mais sábio, passando por uma provação (afastaram-no da mãe enferma, que ficara na outra cidade), o Menino assume o que há de passageiro, de efêmero, de contraste na existência. Plana acima do mundo, acima do tempo confundidos, vendo-os fluírem juntos, qual rio em crescimento, onde vogam, decompanhia, coisas boas e más, coisas que ainda não se completaram, e outras que “a gente sabiaque elas já estavam caminhando para se acabar, roídas pelas horas desmanchadas”. A unidade de tudo, a bondade natural das coisas, no sentido que lhe deu Plotino, revela-se no trabalho matinal de um pássaro – o tucano- que visita a árvore fronteira à casa, em horário certo, conseguindo afugentar a mágoa que ele sentia pela mãe enferma, distante. O sol, o dia, a luz, se unificam no pássaro. É impossível separar, tão grande é o poder poético da linguagem ajustada à visão mística do mundo, o vôo do tucano do despontar do dia, e a aurora se funde, com a emoção do menino, com as saudades do lar materno e com a renovação que nele se opera ao saber que a mãe estava curada. O final dessa narrativa-poema é uma glorificação das coisas e dos seres, um acesso repentino à plenitude do mundo, um êxtase, um rapto da alma. “Eera o inesquecível de repente, de que podia transpassar-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 mesmoinstante só...o

primeiro ponto do dia... donde assistiam, em tempo-sobre-tempo, ao sol no renascer e ao vôo, ainda muito mais vivo, entoante e existente- parado que não acabava – do tucano, que vem comer frutinhas na dourada copa, nos altos vales da aurora, ali junto de casa”.

Se damos a esse menino, uma dimensão simbólica – que é a infância da alma, a perene descoberta das harmonias ocultas da natureza e da simpatia entre os seres, é por que ele pode ser encontrado em outros momentos da obra de Guimarães Rosa. Assim, em Grande sertão: Veredas, a descoberta do Rio, por Riobaldo, deve-se à intercessão de Diadorim, nessa passagem apenas menino – menino dissemelhante dos outros e que parecia igualar-se ao rio em sua força, em seus segredos e em seu conhecimento do mistério das coisas, incluindo os pássaros. “Um pássaro cantou. Nhambu. E periquitos, bandos passavam voando por cima de nós. Não me esqueci de nada, o senhor vê. Aquele menino, como eu ia poder deslembrar? ()”

13. IEB JGR-R 7,35 – Título: Livros Novos – Autor: Anônimo – Periódico: O Globo – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 29/01/1963.

14. IEB JGR-R 7,37 – Título: Os caminhos da ficção II – Autor: Wilson Martins – Periódico: OESP – Local e data: São Paulo, SP, BRA, 26/01/1963.

“...com João Guimarães Rosa, que se define, antes de mais nada, pelo estilo, quero dizer, por seu estilo. Mais do que um estilo literário, trata-se de um estilo pessoal: o Sr. Guimarães Rosa renova a matéria regional exclusivamente pela palavra, o que é, no fundo, a definição de toda literatura. Acontece, apenas, que esse estilo não é uma forma de expressão: é um artifício de linguagem. Uma página do Sr. Guimarães Rosa é inconfundível, mas é facilmente imitável (conforme já se tem visto), fundando-se, como se funda, não em ‘maneiras de pensar’ ou de ver o mundo, mas em processos puramente mecânicos. Ora, já se disse, e com razão, que o grande escritor não é o que imita

ninguém, mas aquele que ninguém pode imitar. Nesse caso, o ‘drama’ da ficção não se passa ao nível das psicologias individuais: passa-se ao nível do vocabulário. Estas Primeiras Estórias são preciosas não apenas por ser precioso (nos dois sentidos da palavra) tudo o que sai da pena de Guimarães Rosa, mas ainda, porque no-lo expõem num momento em que a sistematização da sua técnica ainda não havia alcançado o paroxismo de que Grande Sertão: Veredas, até agora, o exemplo supremo. Podemos, dessa forma, surpreender ao vivo os segredos, afinal de contas muito simples, do seu estilo. Assim, por exemplo, o caboclo que deseja saber a significação do ‘famigerado’:

- Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é : fasmigerado... faz-me-gerado... falmis-geraldo... familhasgerado...?

Caso ainda mais expressivo é o da menina que dizia : “Alturas de urubuir”, o que significa, segundo esclarece o Autor, ‘altura de urubu não ir’. A idade literária relativamente primitiva destes contos admite, ainda, não somente as glosas do Autor, como no caso, mas também, a inegável simplicidade das invenções: ‘Ela beladormeceu?’ Mais um passo, e alcançamos, para além da jogralidade puramente vocabular, que será uma das constantes mais salientes desse estilo, a jogralidade narrativa: O Aldaz navegante, que foi descobrir os outros lugares valetudinário. Ele foi num navio também, falcatruas. Foi de sozinho. Os lugares em um 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’. Se um dos personagens diz a outro : ‘ você é uma analfabetinha aldaz, o interlocutor responde: Falsa a beatinha é tu. Até aqui, são trechos de diálogos típicos do Sr. Guimarães Rosa. Mas é possível lembrar, igualmente, como em Grande Sertão: Veredas, excertos da sua própria prosa narrativa (embora através de um protagonista):

‘- Parecer-se cada um de nós com determinado bicho, relembrar seu fâcies, é fato. Constatoo, apenas; longe de mim puxa à bimbálha temas de metempsicose ou teorias biogénicas. De um mestre, aliás, na ciência de Lavater, eu me inteirara no assunto. Que acha? Com caras e cabeças ovinos ou equinas, por exemplo, basta-lhe relancear a multidão ou atentar no conhecidos, para reconhecer que os há, muitos. Meu sócia inferior na escala era, porém – a onça. Confirmei-me disso. E então, eu teria que, após dissociá-los meticulosamente, aprender a não ver, no espelho, os traços que em mim recordavam o grande felino. Atirei-me a tanto...”’

15. IEB JGR-R 7,40 – Título: Primeiras estórias – Autor: João Camillo de Oliveira Torres – Periódico: Jornal do Dia – Local e data: Rio Grande do Sul, BRA, 12/01/1963. Duplicata de IEB JGR-R 7,01.

16. IEB JGR-R 7,41 – Título: “1962” – Autor: Raquel de Queiroz – Periódico: O Cruzeiro – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 19/01/1963.

17. IEB JGR-R 7,43 – Título: Substância de Guimarães Rosa – Autor: Sebastião Uchoa Leite – Periódico: Revista de Cultura da Universidade de Recife – Local e data: Recife, PE, BRA, 06/07/1963. Duplicata do texto IEB JGR-R 7,01.

18. IEB JGR-R 7,44 – Título: João Guimarães Rosa e as Primeiras Estórias – Autor: Eduardo Prado Vieira – Periódico Revista Leitura – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, Dez. 1962.

19. IEB JGR-R 7,46 – Título: Painele Literário – Autor: Raul Lima – Periódico: Revista Painele Brasileiro no. 42 – Local e data: s.l., 1962.

PRIMEIRAS ESTÓRIAS. João Guimarães Rosa é o que se pode considerar um importante fenômeno no momento literário brasileiro. Sua estreia com Sagarana foi um acontecimento algo revolucionário. Sua prosa passou a ser intensamente discutida. Seus livros posteriores, não tendo a mesma acessibilidade — que naquele romance era, aliás, também limitada — chegaram a ter o seu valor negado, contestado.

É que Guimarães Rosa é um inovador. Inovador não somente em estilo, em concepções, mas sobretudo um inovador no emprego da linguagem autêntica do povo sertanejo, a qual ele

apresenta elaborada, enriquecida, submetida a um processo que é seu, ao mesmo tempo de observador fiel e erudito.

Tendo ultimamente escrito uma série de contos, reuniu-a em novo livro sobre o Título Primeiras Estórias. O sumo, o denso leite humano, umedece-lhes as páginas.

20. IEB JGR-R 7,47 – Título: Guimarães Rosa em veredas da invenção – Autor: Valdemar Cavalcanti – Periódico: O Jornal – Jornal literário – Local e data: s.l., 23/12/1962.

CONTOS – Fazendo, há dias, uma pequena relação dos livros importantes do ano – livros que são, digamos logo, ótimos presentes de Natal – inclui, necessariamente, o Primeiras Estórias, de Guimarães Rosa. Temos ali, neste conjunto de 21 histórias curtas, o contista de Sagarana e Corpo de Baile no melhor de sua forma, renovado e maduro na intenção e na execução, fixando fatos, episódios e figuras humanas com o máximo de beleza excepcional, com riqueza de cor e vida. Não é de se destacar uma ou algumas de suas histórias: todas são do mesmo timbre, o frescor de invenção é o mesmo em todas. Há um elemento mágico na prosa de GR: o seu encanto barroco personalíssimo – no melhor sentido que se possa empregar a expressão. Quando ele fala de gente, ou de bichos, ou de árvores, ou de coisas, fala sempre com uma paixão minuciosa e paciente, dizendo tudo o que é essencial, revelando a face autêntica com a sua arte inimitável.

21. IEB JGR-R 7,48 – Título: Primeiras Estórias – Autor: J. C. O. T. – Periódico: O Diário – Local e data: Belo Horizonte, MG, BRA, 22/12/1962. Duplicata do texto IEB JGR-R 7,01.

22. IEB JGR-R 7,49 – Título: Primeiras Estórias – Autor: Stella Leonardos – Periódico: Diário de Notícias – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 09/12/1962.

Usando do estilo de Guimarães Rosa gostaríamos de dizer-lhe de viva letra:

- Queremos agradecer, muito no alegre, ao muitamente escritor suas Primeiras Estórias – um constado de descrevivências ora milmaravilhosas ora espantantes. Se belas, se! Vinte e uma estórias são, de tons castiços e porvirem, (havidos e vindouros melhor dito) cujas convidam à leitura, o que fácil se faz, no deslumbrável.
‘Entrequanto’ à elas.

O livro, interessantíssima edição de José Olímpio nos desenhos de Luis Jardim, abre com As margens da Alegria perspectivas de olhos-meninos.

De O Menino que vai passar ‘no lugar onde se conntuía a grande cidade’. Viagem produzida no pequeno, poeta inato, ‘em casa de sonho’ (toda essa mescla de busca, êxtase, e aquele doer súbita ‘circuntristeza’, aquela alegria gratuita do belo revelado: o imponente, colorido peru no meio do terreiro; a luzinha verde do primeiro vagalume. Sempre que O Menino aparece (e torna a aparecer em Nenhum, Nenhuma, perguntando : ‘- Ela beladormeceu?’) é numa atmosfera de estranha beleza. E Os Cimos (Ei-lo, outra vez, o Menino bem-chegado à nossa simpatia, às voltas com um comovente macaquinho de brinquedo e um tucano ‘senhorzinho vermelho’ e madrugador fecha o livro : ‘sorriso fechado: sorrisos e enigmas, seus.’

Aliás, sobre crianças, há mais três contos, eminentemente psicológicos e dos melhores que conhecemos em nossa literatura: A Menina de Lá mais poesia, passarinho-verde pensamento; Pirlimpsiquice inesquecível, de ‘personagens personificantes, de morrer de rir; Partida do audaz navegante da Brejeirinha que ‘andorinhava’, da Pele ‘diligentil’, de Ciganinha e Zito da alguma outra coisa se agitando neles, confusa – ‘assim rosa-mor espinhos-saudade’.

Linguagem tão de fabulável e de novo-supresa a de Guimarães Rosa como se ele ‘apanhasse com o olhar cada sílaba do horizonte’ expressão. Evidentemente não nos custaria estudá-la nalguns aspectos inconfundíveis. Ao contrário: Guimarães Rosa é dos autores que mais tentam aos que

gostam de semântica. Mas por que desvendar indescobertos rumos quando há sensibilidade de sobra no leitor inteligente?

Muitas estórias dramáticas, de magistral emprevisto : Famigerado, Soroco sua mãe sua filha, Os irmãos Dagobé Fatalidade A Terceira margem do rio toca terra-assombração e O Cavalo que bebia cerveja e A Benfazeja raíam pelo trágico. Há O Espelho reflexos metafísicos. E páginas do melhor grotesco (Darandina) sem falar no velho quixotesco de Taratão, meu patrão.

Várias nuances temáticas em Primeiras Estórias, inclusive de encantamento. Aquele moço Um Moço muito branco: 'Tão branquicelo, senão que de um branco leve, semidourado de luz; figurando ter por dentro da pele uma segunda claridade.' Aquele. Nada e a nossa condição do Tio Man'Antonio que 'podia ter sido velho rei ou príncipe mais moço, nas futuras estórias de fada'. 'Sim, se os cimos – onde a montanha abre asas – e as infernas grotas abismáticas, profundíssimas. Tanto contemplava-os, feito se, a elas, algo, algum modo, de si, votivo, o melhor, ofertasse: esperança e expiação, sacrifícios, esforços – à flor. Seria, por isso, um dia topasse, ao favorável, pelo tributo gratos, o Rei dos Montes ou o Rei das Grotas – que de tudo há e tudo a gente encontra?'

Há, também, estórias irreais mas de tocante lirismo. Luas de Mel, jamais ideia mesmice, jamais 'nãoeza'. Sequencia aventura da valorosa vaquinha pitanga. E, em especial, Substância romance de Sionésio e Maria Exita dos 'olhos sacis', quebradora, à mão, de polvinho nas lajes:

"Você, Maria, quererá, a gente, nós dois, nunca precisar de se separar? Você, comigo, vem e vai?" Disse, e viu. O polvilho, coisa sem fim. Ela tinha respondido:

- "Vou, demais". Desatou um sorriso. Ele nem viu. Estavam lado a lado, olhavam para a frente. Nem viam a sombra da Nhatiaga, que quieta e calada, lá, no espaço do dia.

Sionésio e Maria Exita - a meios-olhos, perante o refulgir, o todo branco. Acontecia o não-fato, o não-tempo, silêncio em sua imaginação. Só o um-e-outra, um emsi-juntos, o viver em ponto sem parar, coraçõemente: pensamento, pensamor. Alvor. Avançavam, parados, dentro da luz, como se fosse no dia de Todos os Pássaros.'

Do João Guimarães Rosa de Primeiras Estórias se pode dizer, sobretudo, que é escritor coraçõemente. Guimarães Rosa da arraigada ternura humana, cheirando 'a vem de verde e a rosa, mais meigo que as rosas cheiram, mais grave.'

24. IEB JGR-R 7,54 – Título: ‘Primeiras Estórias’ Guimarães Rosa – Autor: Christiano Fraga – Periódico: O diário – Local e data: Vitória, ES, BRA, 06/12/1962.

Desde 1946, no Espírito Santo, começaram a ser lidos e comentados os livros de Guimarães Rosa, escritor que logo adquiriu renome universal. (...)Acaba de sair a edição brasileira de *Primeiras Estórias*, cujo êxito começa a ser divulgado pela crítica. A editora José Olympio esmerou-se na apresentação material, aspecto artístico, impressão, papel, desenhos. São 21 contos breves, narrados no inimitável jeito rosiano, versando temas geralmente sertanejos, onde tomam a palavra os respectivos personagens. Parece-nos por vezes que o próprio Riobaldo, saiu do Grande Sertão, para nos vir contar mais estas estórias. O amor ao sertão brasileiro está no sangue desse novelista: chegado à possibilidade de Embaixador, especializou-se em questões de fronteiras, o que lhe permite estar sempre varando florestas, rios e montanhas e tratando com populações agrestes e remotas.

Como em todos os trabalhos de Guimarães Rosa, aqui vamos de surpresa em surpresa, desde a originalidade do tema, desde o modo de tratá-lo, até o extraordinário desfecho. São temas imprevisíveis, casos estranhos, mas que a outros passam despercebidos e se desvaneceriam no nada, se não fossem surpreendidos pela visada do autor, sempre atento em registrá-los e tazê-los adivinhados à curiosidade humana.

São breves contos mas não contos ligeiros, ricos de mensagens espirituais e sociais, cuja interpretação aguça de tal modo a imaginação do leitor, que este se julga capaz de desenvolvê-los em outras tantas novelas. Cada estória merece um estudo à parte.

Nestas cenas de *Sorôco sua mãe sua filha*, em simples palavras pitorescas mas de intensa expressão, surgem, evidentes, situações dramáticas desses três graus de loucura, que não encontraríamos tão bem caracterizados em qualquer tratado de psiquiatria.

A *terceira margem do rio* corresponde ao 'outro lado do mistério', para empregarmos a expressão de Machado de Assis, o que é revelado no último lance da narrativa. A estranheza mesma de cada uma dessas estórias, mostram que seus lances mais poderosos se estruturam sobre fatos reais. A imaginação do escritor vem apenas realçar o valor humano de cada um desses fatos, ora para simplesmente deleitar a curiosidade do leitor, ora para levá-lo a meditar sobre o segredo dos destinos. Os artistas que não souberam compreender e transmitir as originais e inesgotáveis mensagens da vida real, fugiram para concepções estéreis e estrambóticas do abstrato.

Nenhum nenhuma suavemente expressando o extraordinário esforço de arrancar aos longes do passado uma vivência da infância: sem a 'tournure' rosiana seria apenas um desfiar de reticências. E o ciúme infantil ali tão surpreendido e revelado, sem recorrer a qualquer mágica psicanalítica.

Sequencia, com tal solicitude narrativa e esse maravilhoso desfecho.

Enfim, cada qual desses contos muito se teria a dizer, e sempre coisas diferentes, conforme a impressão ou a direção do estudo de cada leitor. É puro simplismo falar de crítica e nova crítica. Pois a crítica é arte-ciência em constante evolução, e sempre submetida a súbitos avanços e renovados esforços de expressão diante de certos grandes sucessos literários, como acontece, por exemplo, com a produção de Guimarães Rosa, que não pode ser comparada a qualquer outro escritor. Para o leitor sobram ali novas e diferentes revelações. A críticos editores e leitores bastaria dizer: acaba de sair um novo livro de Guimarães Rosa. Tudo mais seriam alvíssaras para todos os espíritos.

25. IEB JGR-R 7,57 – Título: No Praia clube de Araruama (II) – Autor: Marcos André – Periódico: O Globo – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA. 2610/1962.

26. IEBJGR-R 7,58 – Título: Best Sellers da quinzena – Autor: Marcos André – Periódico: O Globo – Local e Data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 26/10/1962. Duplicata do texto IEB JGR-R 7,57.

27. IEB JGR-R 7,59 – Título: O homem e a fábula: Algumas ideias confusas – Autor: José Carlos Oliveira – Periódico: O Globo – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 22/11/1962.

*O homem e a fábula***Algumas idéias confusas***José Carlos Oliveira*

Luis Palva de Castro, que mora na Rua Ramiro Magalhães, 321, me enviou longa carta a propósito de um artigo que escrevi especialmente para a juventude universitária e que foi publicado recentemente no *O Metropolitano*. Na verdade, Luis, não foi bem uma carta que você escreveu, e sim um novo artigo que eu gostaria de ver publicado naquele mesmo jornal dos estudantes, porque nele você analisa com bastante lucidez esta hora difícil da inteligência brasileira. (Sua carta lhe será devolvida, se fôr necessário.) Quanto a mim, aproveitarei a oportunidade para situar mais uma vez minha presença entre os escritores jovens:

— Quando reflito sobre a literatura brasileira atual, considero irremediável a minha solidão; em consequência, o ressentimento é que me move. Tenho manias de perseguição curiosas: — considero, por exemplo, que foi para me amolar a vida que João Guimarães Rosa pôs em circulação essa detestável palavra *estória* que todos agora usam. E os demais? Os outros são piores inimigos meus. Uns qualificam de romântico um procedimento inspirado pelo próprio sangue que ruge nas veias, e consideram tolice os gritos de dor do jovem amante brutalmente separado da mulher que amava. Outros, quando o espírito pro-

cura um repouso difícil nessas viagens sem destino, e quando se defende a liberdade na inocência, e quando se afirma que o homem é experimental e que o homem não tem perdão e que ele é dono do seu desamparo e do seu ódio impotente e solitário, então esses outros dizem que é preciso escrever sobre aquela criança que morre de fome numa palhoça no Rio Grande do Norte — como se a queda da alma no território minado da dúvida, da raiva, das contradições que dilaceram e na própria degradação — como se essa queda não fosse uma representação equivalente da mesma tragédia institucional e moral que destrói aquela criança. Eu acuso todos aqueles que separam uma coisa da outra, e me preparo para demonstrar que o espírito consome a infância mutilada, que o espírito é antropófago e que a digestão sinistra produz sonhos capazes de aterrorizar o burguês tranqüilo (incluindo, sem ironia, os nossos esquerdistas...). A indignação objetiva, bem como a ação prática, é o dever do político, enquanto o artista se compromete a representar existencialmente a farsa trágica do cotidiano, fazendo a apologia de todas as corrupções à disposição dos ricos e dos próprios intelectuais. Ah! E agora vão me chamar de beatnik... (Continua amanhã)

O homem e a fábula

O escritor participante

José Carlos Oliveira

Falava eu da minha solidão. É assim: "Eles querem que sejas moderno, de vanguarda, objetivo ou dedicado à causa revolucionária. Muito bem. Mas eles começam assassinando o teu ofício. Eles torcem as frases, mutilam as palavras ou aderem aos *slogans* onde a palavra fome e a palavra ódio têm tanto valor quanto a palavra dentrificio. O comportamento intelectual do propagandista é essencialmente servil. É preciso divulgar aquilo que todos já sabem. Portanto, o propagandista da esquerda é um cadáver que todas as manhãs se ergue com dificuldade do sepulcro no qual se deixou enterrar. Tu, no entanto, não és nada disso. Tu vieste ao mundo para reabilitar o ponto-e-vírgula e és o melhor amigo dos pronomes. Todos atualmente começam a escrever assim: — ENTROU EM CASA. FECHOU A PORTA, etc. Tu escreves: ELE entrou em casa. Por isso, os pronomes te admiram. Tu não tens medo de ser contraditório (eles, que não são contraditórios, são incoerentes) e não tens medo de ser infantil e não tens medo de errar e depois morder o dedo até sair sangue, e tudo isso é registrado fielmente, fielmente relatado.

"Vejam a rosa. A rosa é bela com suas pétalas, e perfumada; a rosa não serve para nada. Muito bem. No entanto, vives encantado com as rosas. O fato de que não servem para nada e que tenham vindo ao mundo apenas para serem rosas, eis o que te encanta. E quando dizes isso és logo acusado de alienado... Tu não sabes que a rosa é capitalista? A rosa não trabalha, não produz... A rosa é a rosa, como dizia (mais ou menos) Gertrude Stein e Vinícius de Moraes plagiou num momento de genial inocência. Oh! Eles não entendem, quando dizes que és um romancista frustrado, que reivindicas para o fracasso um valor existencial idêntico ao do êxito. Assim procuras redimir cada consciência que se sente culpada. Assim, tu ajudas o teu semelhante. Quando tu dizes: hoje estou desesperado, aquele que estiver desesperado e que ouvir o que tu disseste não sentirá mais a singularidade do desespero, pois que há uma parcela de tormento em toda experiência humana. Esta é a forma pela qual manifestas solidariedade com o outro. Por isso, hoje, estou muito contente contigo".

28. IEB JGR-R 7,62 – Título: O Mago Guimarães Rosa – Autor: Luiz M. Rodrigues Filho - Periódico: Comércio da Franca – Diário Matutino – Local e data: Franca, SP, BRA, 20/11/1962.

Fazia tempo, muito tempo, que não me encontrava com o Guimarães Rosa. Desde Sagarana. Confesso que sua sintaxe me assustava um tanto, ainda mais agora, que a sabia apurada, no máximo de estilização. Pois estes dias me resolvi a enfrentar o mineiro. Li o último volume que publicou – Primeiras Estórias. Não simpatizo muito com isso de estórias, mas quem ler o livro sem conhecimento do autor é que vai ficar estupefacto. Afinal, estória é nome consagrado, mas não o são e nunca o serão ‘entrequanto’, ‘invisto’ (não visto), poetista. Sem falar da sintaxe sua, inimitável ‘copyright’ de Guimarães Rosa. É um estilizador da linguagem dos campos das Gerais como Mario de Andrade foi de toda a região brasileira, com seus tipismos, seus vários modos de ser e de dizer. Pode-se, claro, não concordar com muitas de suas soluções, achar inclusive muita coisa estapafúrdia, mas ninguém pode negar a grande contribuição estilística que Mario de Andrade e Guimarães Rosa trouxeram às nossas letras. Não são (este mais do que o paulista) escritores para contacto rápido, corrente de repouso e refrigério. Porque de vez em quando algo surge que nos obriga a sustar a leitura e a decifrar o negócio. Mas o homem tem, no respeitante à língua, algumas soluções interessantes: quando, por exemplo, nos sai com um ‘diligentil’ (tentava audar diligentil), onde vemos a aglutações de diligente e gentil. Ou quando nos fala que ele ‘continuava descrevivendo-as’ (descrever e viver, ao mesmo tempo).

Muitos acharão essas coisas desassissadas, originalidade forçada e abusiva. Mas ninguém ficará imune ao sentimento poético que nos comunicam imagens novas, intensamente lírica, distribuídas pelo autor em seus contos. Nhinhinha, a menina de lá do conto do mesmo nome, é ‘inábil como uma flor’. E a mesma chegou a fechar os olhos ‘no súbito adormecer das andorinhas’. A personalidade estilística do autor estará mais em certas expressões pitorescas do que em arrezamentos sintáticos. Expressões como eram dois irmãos ‘absolutamente facinoras’, o que diz suficientemente de sua maldade. Falando de um homem muito idoso, vem com esta: ‘estará lá após de velho’. São achados excelentes, novos e sugestivos, marca de um autêntico escritor, a abrir o seu próprio caminho, desajudado de cômodas influências.

Bem. Mas também não está certo reduzir Guimarães Rosa a simples achador de giros sintáticos novos e expressões estuantes de pitoresco. Isso vale muito, mas não é tudo, nem o mais importante do autor. O que urge é reconhecer a altíssima arte de contista, o fabuloso (não há outro termo) captador da vida humilde e sensível. No livro desfilam personagens toscos apanhados com grande exatidão em sua ambiência, de que resultam histórias (ou estórias) como ‘Sorôco, sua mãe, sua filha’, “Os irmãos Dagobé”, e essa obra-prima de simbolismo e sugestão, envolta em denso mistério, que é incontestavelmente ‘a Terceira margem Don rio’. Mas onde o narrador excede em qualidades elevadas ao mais fino lirismo é quando trata de crianças. Vale a pena desbastar o cipoal da sintaxe rosiana para entrar em contacto com essas duas joias de intacta pureza que são ‘A menina de lá’ e ‘Partida do audaz navegante’. Ai se encontra a infância em toda sua selvática autenticidade, em todo o seu ‘nonsense’ e todo o seu encanto.

Não há dúvida: Primeiras Estórias é um dos maiores lançamentos do ano. Trata-se de obra de seiva e do maravilhamento, de ficção e de poesia. É o escritor deslumbrado pelas palavras, mas também é amoroso perscrutador do mistério da vida e do amor.

29. IEB JGR-R 7,64 – Título: Primeiras Estórias (Parte I) – Autor: Nogueira Moutinho – Periódico: Folha de São Paulo – Local e data: São Paulo, SP, BRA, 25/11/1962

“Primeiras Estórias”

— 1 —

NOGUEIRA MOUTINHO

GUIMARÃES Rosa é um escritor que não se desvia da meta ideal em que, presentemente, seus dons de criação se esboçaram. A criação não é para ele, como para tantos, campo de pesquisa, mas sim o veículo rigoroso, através do qual seu gênio inventivo foi obrigatoriamente. Não lhe seria possível, por isso, abandonar por outros, os temas de tratamento dos quais se revelou o grande escritor que é, nem a linguagem extremamente pessoal que criou e utilizou, depois de ter, poderíamos chamá-lo, de fadiga a de linguagem.

As “Primeiras Estórias” (Livraria José Olympio, Editora, Rio de Janeiro, 1962) que acaba de lançar, confirmam uma vez mais sua qualidade. Guimarães Rosa é dos poucos criadores que conseguem introduzir-nos, por meio de palavras, num universo magico. Ele cultiva tão bem sua arte que suas criações estão inteiramente despidas da falsa e superficial aparência puramente “literária”, empurrada a seus livros pelos autores que imaginam ser a grande literatura artificial e distante do cotidiano. Tal não se dá com o autor de “Grande Sertão, Veredas”. É a própria vida, as vezes a mais rude evidência, as mais mais pobres, as circunstâncias mais utilitárias, que sua sensibilidade transforma. Não lhe são necessárias realidades maiores que as da vida cotidiana ou das lembranças da infância para criar o mundo transfigurado de “Primeiras Estórias”.

É verdade que sua estilo pode arredar do livro grande número de leitores. Mas aí está justamente a vista a fidelidade do escritor às exigências artísticas de seu ser. Creio que seria impossível a Guimarães Rosa abandonar a linguagem que estruturou amorosamente, não fosse porque de linguagem sorbonne, de invenções premiais,

de refinamentos propalados, de reminiscências de outras classes, de correção exemplarmente castiga.

Otorgo-lhe sua linguagem a razão das possibilidades infinitas que a língua própria ao escritor de gênio. As imperfeições incoerências de adjetivos e substantivos, o reverberamento do sentido dos vocábulos pelo uso de sua aplicação, a descoberta de suas situações psicológicas expressas pela composição original de categorias gramaticais, de termos, o uso de palavras liberadas de suas transformações semânticas, as deformações sintáticas, fazem de Guimarães Rosa um filólogo, não é, um usager da palavra, um poeta, um artista que cultiva as profundas dimensões do instrumento de que dispõe.

Diante deste livro sentimos plenamente o problema da intraduzibilidade de um texto poético real, em que tudo é forma e não uma unidade.

Nas “Primeiras Estórias”, Guimarães Rosa se revela um escritor que se poderia chamar alexandrino, isto é, um escritor conhecedor da técnica da língua, das literaturas clássicas, da mitologia.

Não a aparente pobreza da sua “estória”, adverte-se, quando se a profunda evolução de alguém que pode perfeitamente dispensar-se de expô-la presentemente. Não há desalinhamentos de tensão ou fraqueza de unidade nestas “estórias”.

Tudo nelas revela um artista plenamente consciente e na posse absoluta de seus meios de expressão.

Mas o que dá especial força ao livro, é a poesia silenciosa, e que em suas palavras alguma coisa de eternamente raro entra: uma musicalidade metalinguística.

Em uma das “estórias” do livro, uma personagem refere-se à possibilidade de construção de objetos a outro dimensão. Guimarães Rosa possui certamente a quarta dimensão que é essencial no mundo da criação literária e profundidade.

Suas “estórias” tocam o território dos mitos, suas personagens. As vezes, aparecem associados numa estrada lúbrica, fatos que ele enxota tão frequentemente mortos e coisas literais.

Relatando Guimarães Rosa não tem o heróico. É um escritor que deve ter as “Metamorfoses” de Ovídio entre os livros clássicos em sua biblioteca.

E além disso, nesta época de tão instáveis preferências do social na arte, o autor de “Primeiras Estórias” tem a audácia de contar simplesmente sobre de amor, não pode deixar de referir-se a “Narciso”, “Mercurius”, “Sergius”, “Luna de Mar” e “Indulgência” como a páginas exemplares de sua forma autoral em poesia literária.

É difícil encontrar tanta dignidade, tanta poesia, tanta beleza silenciosa em qualquer volumetria, tão alta compreensão do mistério humano quando nestas “estórias”.

Em alguns momentos das suas contos, como nos de “Grande Meulão”, encontramos o “amor casto” e profundo lirismo amoroso da língua morta.

Guimarães Rosa dispõe de chaves mágicas que lhe permitem as portas do mundo poético, do real, do absoluto.

Em autores como ele as especulativas distâncias entre poema e prosa podem voltar-se, mas não. É o escritor poeta a prosa de “Primeiras Estórias”. É para isso que a expressão do autor, das dobras o “mal do maravilhoso”.

30. IEB JGR-R 7,65 – Título: Primeiras Estórias (Parte II) – Autor: Nogueira Moutinho – Periódico: Folha de São Paulo – Local e data: São Paulo, SP, BRA, 25/11/1962.

Se um critério de julgamento quanto à maior ou menos qualidade dessas estórias de Guimarães Rosa fosse aceitável, eu diria que o primeiro impacto sofrido pelo leitor na leitura do livro sucede no terceiro capítulo, Sorôco sua mãe sua filha. Os dois primeiros temas tratados, a evocação da reminiscência infantil e o relato de um episódio de covardia não chegam a dar a medida real de Guimarães Rosa. Seriam grandes estórias, todavia, se não levassem o nome do escritor. Este, porém, só se revela plenamente a partir do referido Sorôco, relato em que o grotesco se torna grandioso, amargo, dolorido.

Depois, o leitor é assaltado pelo maravilhoso em A menina de lá, um dos ápices do volume, das mais belas páginas de Guimarães Rosa, o irracional tomando violentamente a dianteira. O episódio é quase a reedição cabocla de uma das sequências impressionantes da *Dolce Vita* de Fellini, embora a cupidez dos pais da menina milagrosa, no conto, não atinja os limites com que é apresentada no filme.

O maravilhoso em Um moço muito branco, o qual cintilava ausente. A santidade, a grandeza do despojamento, os seres tocados pela loucura, pela exceção, eis os temas mais do agrado de Guimarães Rosa, eis os momentos em que a evocação de escritor encontra os veios mais férteis e fecundos da criação literária.

Em A Benfazeja, reencontramos o mesmo clima de tragédia agreste, primitiva, que há em Sorôco. A requintada técnica de escritor de Guimarães Rosa o torna um narrador perfeito, principalmente nesses relatos, nos quais nem uma só vez ele interfere alertando o leitor às intenções da estória ou forçando efeitos.

A matéria de que os relatos são construídos é que é comovente, trágica, alegre, dramática. No artista Guimarães Rosa, verifica-se o 'longo esquecimento' que Eliot exige do poeta. Ele limita-se a criar através da linguagem. E, assim fazendo, atinge um plano de absoluta pureza poética.

Nenhum nenhuma é uma estória barroca, na qual os temas do amor, do tempo perdido, da memória da infância se entrelaçam num clima de supra-realismo. O mesmo clima reaparece em O Espelho e em Nada e a nossa condição.

Essas três estórias sutilmente trazem a revelação de mistérios destinada a não sei que iniciação.

"Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo." Nessa afirmação feita pelo narrador ou por um dos vários narradores de Primeiras Estórias, encontra-se, talvez, a chave não só do livro, mas de toda a obra restante do autor.

A Terceira Margem do Rio emana de outra vertente da sensibilidade criadora de Guimarães Rosa, que talvez pudesse ser caracterizada como recusa ao banal cotidiano. A Terceira Margem seria a margem real, a margem transcendente às duas que firmemente acolhem o navegante para devolvê-lo às contradições pobres do cotidiano sem grandeza.

Finalmente, e repetindo o que já disse no artigo anterior, a temática amorosa é versada em alguns dos mais bem realizados contos desse livro, com uma grandeza poética raramente atingida pelos nossos romancistas.

O rapaz e a moça de Sequencia, os noivos de Luas de Mel, Sionésio e Maria Exita de Substância, o moço e a moça de Nenhum nenhuma serão para sempre figuras exemplares de vivência amorosa, na literatura brasileira. E, sobretudo, ressalta neste livro de Guimarães Rosa a sua profunda ternura dos humildes, pelos pobres, pelas crianças, pelos animais. Há um halo de grandeza envolvendo certas personagens das estórias, que revela o profundo respeito do autor pela pessoa humana.

O agreste é seu campo de eleição. Mas o agreste sem monotonia, sem banalidade. Penetrando a fundo no drama do homem, Guimarães Rosa sabe discernir e demonstrar, até nas suas mais brancas personagens, a grandeza da criatura humana.

31. IEB JGR-R 7,66 – Título: Estórias – Autor: J. H. Pires – Periódico: Diário da noite – Local e data: São Paulo, SP, BRA, 14/11/1962.

Não vamos falar por completo das Primeiras Estórias, de João Guimarães Rosa, que na verdade são as últimas (últimas no sentido de mais recentes, que muitas últimas ainda ele nos dará). Vamos apenas registrar para o leitor o aparecimento desse novo livro do autor de Grande Sertão: Veredas, lançamento da Livraria José Olimpio, capa e desenhos (desenhos à beça) de Luís Jardim. Ao contrário dos outros, este é um livro pequeno, em pequeno formato, com pouco mais de cento e setenta páginas. As estórias, porém, são vinte e uma. O que mostra que são, também, pequenas estórias. Mas pequenas somente na forma, que por dentro elas se alongam, se alargam e se afundam. A magia de Guimarães Rosa está agora sendo aplicada neste sentido.

Basta isso, aliás, para mostrar que não se pode falar por completo deste livro em apenas uma coluninha de comentário. Seja o que Deus quiser. A verdade é que não podemos deixar o leitor sem alguns toques informativos sobre mais esta inventiva do mago do São Francisco. Há quem não goste dessas estórias, que são muita invenção. Mas isso acontece por não perceberem que a invenção não é mais que a arte literária de passar a realidade a limpo.

Guimarães Rosa, neste pequeno livro, dá um passo de gigante em seu processo inventivo. Já tivemos ocasião de assinalar que há nele todo um desenrolar de fases, todo um desenvolvimento literário, que vai de Sagarana a Corpo de Baile e Grande Sertão: Veredas. Pensávamos que o processo estava completo, e vem agora este livrinho, mostrar que nada disso. Há ainda muito o que esperar.

Primeiras Estórias é a aplicação da linguagem transfigurada do São Francisco a toda a humanidade. É a universalização do dialeto. A prova provada de que a revolução da sintaxe, de que falou Osório Alves de Castro, o correntinho de Porto Calendário (que por comodidade chamamos de urucuiano) não é um motim local, mas uma rebelião nacional. Basta ver como Guimarães Rosa aplica a sua linguagem sertaneja nestas estórias para tratar de casos de introversão e de extroversão, estes últimos na visagem do largo mundo. E com firmeza de piloto.

32. IEB JGR-R 7,68 – Título: Momento Cultural – Autor: Carlos Pontes – Periódico: O Povo – Local e data: Fortaleza, CE, 10/11/1962.

Guimarães Rosa e Paulo Rónai – ao publicar na revista Comentário, número 3, um dos contos do novo livro de Guimarães Rosa, Primeiras Estórias, o escritor Paulo Rónai assim se manifestou sobre o criador de Riobaldo e Diadorim: ‘Não se trata, como se poderia julgar pelo título, Primeiras Estórias, de escritos da mocidade ou de trabalhos anteriores aos volumes já publicados do escritor, mas sim da primeira leva dos produtos de sua fase mais nova. Nele encontramos o poderoso novelista de Sagarana e Corpo de Baile, o romancista audaz de Grande Sertão: Veredas, perfeitamente à vontade em mais um gênero, o da ‘short story’, a que soube dar, dentro de uma variedade surpreendente significações e perspectivas profundas. No momento em que para sua obra converge a atenção da mais categorizada crítica internacional e se anunciam traduções de seus livros em várias línguas, o volume novo há de confirmar sua posição única em nossa literatura moderna. De mostrar também quão errados andam os que veem no inventor um estilo pessoal: na verdade não é a expressão e o conteúdo, inseparáveis e igualmente revolucionários, são modalidades de uma visão mítica, pela qual episódios miúdos e corriqueiros se transformam em acontecimentos de relevo, de sentido múltiplo.

Para remessa de livros e de informações culturais: redação de O Povo.

33. IEB JGR-R 7,70 – Título: Três lançamentos (trecho) – Autor: Gilberto Cavalcanti – Periódico: Gazeta de Alagoas – Local e data: Alagoas, BR, 11/11/1962.

34. IEB JGR-R 7,71 – Título: Guimarães Rosa e Paulo Rónai – Autor: Carlos Pontes – Periódico: Correio Paulistano – Local e data: São Paulo, SP, BRA, 25/11/1962. Duplicata do texto IEB JGR-R 7,68.

35. IEB JGR-R 7,72 – Título: Bilhete a Guimarães Rosa – Autor: Eneida – Periódico: Diário de Notícias – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 01/11/1962.

Encontro Matinal

Essa

BILHETE A GUIMARÃES ROSA

QUANDO a José Olimpo lançou «Corpo de boneco», um dia recebi uma carta título que te mandei depois para que dois lunáticos empobrecidos de leitura inteligente, bem escrita e espantada, entes você — disse eis — que amei a vida e a ideia de viver não teve agora uma palavra de ternura e de encantamento por Miguelim? A mãe não falava no livro nem no teu nome porque Miguelim tomou conta dela toda que encheu duas ou três páginas falando em teu personagem. Foi desculpando a mãe, lembrei de Miguelim a meu modo e logo depois me senti bastante feliz comigo mesma. A minha vista espantosa notável estava curíssima de sua estorpe e a minha personalidade. Desde então, posso te declarar que Miguelim e eu somos amigos e não digo íntimos para não parecer perniciosa.

Agora acabo de ler tuas «Primeiras Estórias» e eu de vez que lembrava uma delas confidenciava para mim, chegando mesmo a falar alto: — Este livro tem muito grama de gênio. Não te aborresças. Aquelas gentes comumente gentes não mais existem e que não importa que não haja grama como tu com grama — muitas grama — de gentesidade. Sabes que não sou crítico literário (que Tupan me livre disso) e que falo «língua de pobre, linguagem de um dia-de-semana», como diz Dominate, aquele que ainda tinha aquela crueldade de dentes. E nessa língua, te digo que «Primeiras Estórias» ficaram em mim. Vou lá poder esquecer Brejeirinha quando ela chegou tudo de ver com olhos pararrinhos? Posso esquecer Nininha a menina de lá se ela me ensinou coisas que as gentes não vê quando a vista se acorda? Agora, quando teu livro me mostrando-o a amigos quero dizer qual melhor das duas estórias e vejo que Maruim lembra que é melhor e dizer que o bom do livro é de toda, e bem que tenha especial ternura pela «O navio que bebia cerveja», «Os cães», «A penitência», mas ternura mesmo e pelo livro todo, a toda tão simples e tão bonita, tantas ramadas que são sempre as maiores e grandes lazes.

Aqui estou eu, Guimarães Rosa, eu o meu gato José encantados, transportados com a dedicatória que puseste para nos dois, ambos lucidos, principalmente quando salmos de um livro como o teu. E sei-me para voltar logo depois; até o infante dá-nos horas de encantamento. Mostrei teu livro a um menininho que viajava comigo num avião. Ele abriu muito as desenhos de Jardim, abriu e perguntou: e de muitas estórias? Bonitas? Contei-lhe então pelo índice que tu és um devoto em contar de estórias para a gente se orgulhar de ser da tua época e de ser teu amigo. O menininho entendeu bem mas era muito pequeno para que eu deixasse em suas mãos o livro. Vai um abraço; lembranças para Brejeirinha e nada para Maria Dias; conheço muita gente igual a ela, pessoas tão ruins que em suas narçades não sei nunca uma criança. No teu coração chove sempre. Outros abraço e um abraço, pelas «Primeiras Estórias».

NOTÍCIA — Hoje, a partir das 21h30m, estará na Eldorado, Praça Varadouro autografando para seus leitores.

36. IEB JGR-R 7,85 – Título: A Semana e os livros – Autor: Rolmes Barbosa – Periódico: O Estado de São Paulo – Local e data: São Paulo, SP, BRA, 13/10/1962.

Seria ocioso ressaltar a importância da publicação de Primeiras Estórias de J. Guimarães Rosa. O volume enfeixa narrativas que constituem, em conjunto, um tour-de-force de malabarismo linguístico. Ao mesmo tempo, representam autênticas lições da arte de transposição literária de temas, tipos e modismos regionais brasileiros, expostos nos seus aspectos universais. Além disso, parece-nos desnecessário, também, realçar a riqueza do acervo de ‘causos’ aqui referidos, da galeria de tipos e o colorido das tradições reunidos nestas páginas com extraordinária segurança na escolha dos ângulos, no ‘corte’ das narrativas e na ironia das situações apresentadas. Com estas ‘estórias’ voltamos, de novo, ao fabuloso mundo das Gerais, ao mundo de Grande Sertão: Veredas e de Corpo de Baile, com sua variada fauna humana, seus sertanejos, vaqueiros, ‘iluminados’, cangaceiros, padres, fazendeiros, mulheres-damas, tropeiros mendigos de beira-caminho, cantadores de feira, moleques intrigantes, matadores profissionais, sinhás donas, etc, que se movimentam impelidos pelo virtuosismo do ficcionista. Por outro lado, não é possível deixar de aludir, aqui, à arte de composição de ‘mestre João’. Como sempre, o ‘tratamento’ estilístico de cada uma das narrativas é de excepcional importância, fazendo parte integrante da própria concepção e da caracterização dos protagonistas. De fato, a linguagem toma corpo e se desenvolve com a ação. Expressivo exemplo temos-lo no conto Os irmãos Dagobé, essa pequena joia em que somos apresentados aos ‘quatro irmãos absolutamente fascinoras’. Nesta página, a inversão das categorias gramaticais, os modismos da gente do sertão de Minas, a utilização de onomatopeias cada qual mais sonora, formam contraponto com o ritmo da narrativa propriamente dita, enervando-a de parágrafo em parágrafo, do começo à sequência do velório e à da marcha para o cemitério. A essa altura, porém, o ritmo da linguagem e da ação se fundem numa sutil reviravolta. O compasso torna-se, num instante, mais lento, a fim de, com certeza, dar ao leitor tempo de ganhar fôlego para a gargalhada do desfecho. É uma página de mestre, como todas, aliás, as coligidas neste livro. Um reparo, apenas a este de ordem secundária: é de lamentar a falta de nota de apresentação no que diz respeito ao sentido do título do volume. O público em geral e os estudiosos da obra do escritor terão motivo paracisma: Primeiras Estórias? Serão estes os primeiros contos de Guimarães Rosa? Anteriores aos de Sagarana? Caberia, neste pormenor, uma explicação na ‘orelha’ do volume – explicação justificável em se tratando de autor de tamanha importância na história da literatura brasileira dos dias atuais. É o que teremos, com certeza, nas futuras edições do livro. (Editora José Olimpio. Capa e desenhos de Luiz Jardim).

37. IEB JGR-R 7,88 – Título: Guimarães Rosa. O mesmo – Autor: Helle Alves –
Periódico: Diário de São Paulo – Local e data: São Paulo, SP, BRA, 07/10/1962.

38. IEB JGR-R 7,100 – Título: Primeiras Estórias – Autor: Walmir Ayala – Periódico: Jornal do Comércio – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 02/10/1962.

Guimarães Rosa volta à praça surpreendentemente. E nos dando a lição de que, com fidelidade à sua linguagem, logo seremos dono dela. E se é difícil? Difícil é. Pois não regate-a o novo em instante nenhum, e cria um “falar” que nos comunica a entonação certa da região onde é falado; restitui-nos aquele viço popular da formação de palavras a partir de outras, fundindo duas numa só, e o faz de forma a passar logo para os dicionários, isto é, certo, científico, inegável. Palavras como: ‘diligentil’, ‘brumava’, se multiplicam, mas todas perdidas (ou achadas) num discurso de alta poesia em rigorosa prosa, num constante depoimento humano que nos conduz ao inevitável suspiro de concordância e pena:

“Mas, a mãe, sendo só a alegria de momentos. Soubesse que um dia a mãe tinha de adoecer, então teria ficado sempre junto dela, espiando para ela, com força, sabendo muito que estava e que espiava com tanta força, ah.” Depois de tanto atravessar suas selvas, seguimos enfim, quase em totalidade, apreciar o frescor das águas que nos derrama. E é assim, como um verídico hausto de amor que nos chega. Saber contar uma história é assunto superado em Guimarães Rosa. Isto ainda advogar mais a seu favor, no terreno de lhe acusarem de complicado, porque a ‘estória’ sobrenada à experiência, ao laboratório, e nos fica o seu forte incenso humano, seu sangue e sua doçura de flor silvestre, impregnando nosso atribulado instante:

“De repente, a velha se desapareceu do braço de Soroco, foi se sentar no degrau da escadinha do carro. - “Ela não faz nada, seio Agente... – a voz do Soroco estava muito branda: - Ela não acode quando a gente chama...” A moça, aí, tornou a cantar, virada para, o povo, o ao ar, a cara. dela era um repouso estatelado, não queria dar-se em espetáculo, mas representava de outroras grandezas, impossíveis. Mas a gente viu a velha olhar para ela, com um encanto de pressentimento muito antigo - um amor extremoso. E, principiando baixinho, mas depois puxando pela voz, ela pegou a cantar, também, tomando o exemplo, a cantiga mesma da outra, que ninguém não entendia. Agora elas cantavam junto, não paravam de cantar.”

Seus personagens são sempre simples, os que nada leram, nada mais ouviram falar do que de sucedimento espontâneo e mágico da vida. Geralmente em sertões que são dissimuladas Bagdás. Delicia-se no entrosamento das onomatopeias para discriminar o instante ou o animal. Tem a permanente visão da paisagem, dando-lhe alma, comprometendo a gente com a verdura e o panorama. Descreve com uma riqueza em que a imaginação vem servida de um caprichoso vocabulário, trançando verdadeiras filigramas plásticas.

“Senhor! Quando avistou o peru, no centro do terreiro, entre a casa e as árvores da mata. O peru, imperial, dava-lhe as costas, para receber sua admiração. Estalara a cauda, e se entufou, fazendo roda: o rapar das asas no chão brusco, rijo se proclamara. Grugulejou, sacudindo o abotoado grosso de bagas rubras; e a cabeça possuía laivos de um azul-claro, raro, de céu e sanhaços; e ele, completo, torneado, redondoso, todo em esferas e planos, com reflexos de verdes metais em azul-e-preto - o peru para sempre. Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento. Sua ríspida grandeza tonltriante. Sua colorida empáfia. Satisfazia os olhos, era de se tanger trombeta. Colérico, encachiado, andando, gruzlou outro gluglo. O menino riu, com todo o coração. Mas só bis-viu. Já o chamavam, para o passeio.”

O sentido de acesso de Guimarães Rosa ao mundo que o rodeia é de extremada inocência. Pega pelo sentido da criança, toda a matéria de que necessita. Fala preferencialmente de crianças e ao falar delas vai escorrendo um pensamento multifacetado e inventivo, de bom pueril. Faz sua sabedoria do arrepanhado de sensações de quem vê o mundo pela primeira vez, acrescenta a isto uma cultura que apenas sedimenta as impressões e as legaliza. Pesquisa a linguagem infantil (vide o conto “A menina de lá”) ressaltando a pureza poética dos seus vestígios, fazendo disso acertos para sempre.

Sobretudo, em cada conto começado temos uma história perfeita, sem palavra a mais, que nos dá, acima do conflito sempre positivo pelo movimento emocional de rara beleza e humanidade em que se interpreta, uma definição completamente nova de sombra, do raio, do animal, do verdor, da água, e de mil elementos naturais pelos quais passamos cotidianamente e que nossos olhos não mais distinguem sob o pó do hábito e de nossa nublada solidão. Então temos em Guimarães Rosa o milagre de ver-o-mundo, nisto reside seu dom efetivamente divino: ele cria inelutavelmente a partir

de um material estritamente seu, inimitável. Como contista só lhe encontro paralelo em Clarice Lispector, diferentemente, é claro. Clarice é menos panorâmica, é mais restritiva e febril em sua paixão penumbrosa. Guimarães Rosa faz um exercício rente permanente de saltimbanco e nos transmite lugares inesquecíveis, coloca as pessoas em paisagens certas, reflete costumes tribais de extrema fatalidade, tem muito sol, e uma saudade indefinível em cada alma posta ali em terreiros, matagais, ambientes de íntima pobreza. A morte sobrevoa suas histórias-estórias, não podia ser de outra forma em se tratando de um poeta de raro acento. Mas há uma contante para a vida que emoldura seus enredos: para o menino que viajou enquanto a mãe sarava, e que ia perseguido pela ideia dos tucanos, disso tudo criando uma fábula dramática e forte, para este menino ele reserva a frase final do conto assim: “Sorria fechado: sorrisos e enigmas, seus. E vinha a vida”; para o outro menino num simples passeio onde vê tantas coisas, inclusive a estreanheza de um peru e sua morte, um menino perplexo diante das coisas inexplicáveis para um menino, para este menino ele reserva outra frase final, ou seja: “Era, outra vez em quando, a Alegria”; para Sorôco, acabado de levar a um trem de partida a filha e a mãe, loucas, o contista reserva aquele abrigo:” A gente estava levando agora o Soroco para a casa dele, de verdade. A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga.” Assim prossegue, abraçando todos os personagens numa emoção de lágrimas, este grande prosador, sobre o qual é muito perigoso falar com armas de técnica literária, de estilística ou coisas mais. Um prosador para estar nas escolas e na afeição singela do povo, pois o povo as que ele quer comunicar. Difícil, já o dissemos no princípio deste artigo. Mas como atingirmos esta outra facilidade de sua música, se não nos debatermos no difícil de sua cartilha.

E depois, aprendidos em ler, como nos são dadas delícias com seu desenho primitivo e gritante. Quantos revoos para nossa alma vazia, quanta cor para nossa solidão brumosa, quanto amor para o nosso momento de apatia.

Prosseguimos o livro: de repente se adensa em considerações sobre o espelho, bem menos eficientes, a meu ver, do que as considerações sobre a vaquinha fugida. Mas é no Espelho que vamos surpreender por um momento a exigentíssima oficina de Guimarães Rosa. Ao confessar-se um perquiridor, surpreendido num determinado ângulo de um espelho, e desconhecendo-se repelindo-se sob esta visão, ele começa a praticar o seu ‘urgir científicos de surpreender outros estágios de fisionomia, então: Operava com toda a sorte de astúcias: o rapidíssimo relance, os golpes de esguelha, a longa obliquidade apurada, as contra-surpresas, a finta de pálpebras, a tocaia com a luz de-repente acesa, os ângulos variados incessantemente. Sobretudo, uma Inembotável paciência. Mirava-me, também, em marcados momentos - de ira, medo, orgulho abatido ou dilatado, extrema alegria ou tristeza. Sobreabriam-se-me enigmas. Se, por exemplo, em estado de ódio, o senhor enfrenta objetivamente a sua imagem, o ódio refluí e recrudesce, em tremendas multiplicações: e o senhor vê, então, que, de fato, só se odeia é a si mesmo. Olhos contra os olhos. Soube-o: os olhos da gente não têm fim.”

Eis o homem. Astucioso, incansável, lúcido. Com as palavras o mesmo. Sobretudo sabedor de que os olhos da gente não tem fim. Os olhos de sua inteligência literária são dessa natureza: indefinidos. Mergulhadores incansáveis de um caos enumerável, ordenadores de sequências latentes de gramática, simplificador de complexidades. Que mais dizer de um alquimista tão inevitável? Nada. Apenas convidar, insistir, impelir, a ler seus contos de “primeiras estórias” onde encontramos os mais belos momentos desse gênero literário no Brasil. E podemos entender melhor o que é o novo. E a quem isso não interessar He servirá o eterno, inerente e claro na narrativa de João Guimarães Rosa.

39. IEB JGR-R 7,102 – Título: Primeiras Estórias: Novo livro de Guimarães Rosa
– Autor: Anônimo – Periódico: Tribuna de Petrópolis – Local e data: Petrópolis, RJ, BRA, 02/10/1962.

40. IEB JGR-R 7,103 – Título: Primeiras estórias – Autor: Anônimo – Periódico: Jornal de Letras – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 02/10/1962.

41. IEB JGR-R 7,106 – Título: Guimarães Rosa conta as suas Primeiras estórias – Autor: Carlos Osmar – Periódico: Gazeta de notícias – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 30/09/1962.

42. IEB JGR-R 7,111 – Título: Carta a Guimarães Rosa – Autor: Gilberto Amado – Periódico: s.l. – Local e data - Sem local ou data indicados.

Tenho estado engrossed, empenhado na leitura minuciosa do ‘Primeiras estórias’ – documento único do poder criador do maior artista literário do Brasil do nosso tempo, criador de seres humanos, de pessoas vivas, e de uma língua transcendente de todos os cânones usuais, destinada a superexpressar o inexprimível em todas as suas nuances. A leitura se desdobra em dois movimentos do espírito – o de seguir os personagens na sua apresentação e no seu existir e o de apanhar na linguagem os achados, as novidades, os requintes e os triunfos da ação ousada e polivante. Dou-me a essa dupla tarefa com inebriamento. A primeira observação que me cumpre registrar é que em nenhum instante ou em nenhuma instância a linguagem me separa da realidade do viver das figuras. Obra literária grande – sei bem – é aquela que se relê, que se sente necessidade de ler de novo. O romance policial, mesmo de um Simenon, não demanda releitura – os episódios se esgotam nos entrechos e desenlaces. Não se volta ao já lido; não há interesse que nos empurre para eles. Acabaram com o ter sido; foram; deram-nos tudo em sendo, como você diria. No seu livro, reler é avançar por novas estradas; é ser atraído por novos encantos. A poesia das suas realizações da vida é imensa, e é toda baseada no concreto das coisas, poesia-fato, poesia polpa, poesia de dentro, célula, núcleo, protoplasma, genética, telúrica, anímica. Abro ao acaso: ‘sim, na roça o polvilho se faz a coisa mais alva; mais que o algodão, a garça, a roupa na corda’. A noção alvura toma corpo em formas variadas, alargadoras dela, noção e todas fortes de matéria: o algodão alvorecente no capullo, a garça iridescente no voo, a roupa crua balançando alta sobre o terreiro. Bem haja, Joãozinho, o seu poder. Escrevo às pressas. Reescreverei. Reconverterei. Quando nos reveremos? Para o ano, espero. Receba a expressão do amor autêntico, vasto, do fundo submarino da minha alma e ao mesmo tempo escumante em flores de carinho do seu a) Gilberto Amado.

ANEXO B - ARTIGOS SOBRE INFÂNCIA EM *TUTAMÉIA* (*TERCEIRAS ESTÓRIAS*)

01. IEB JGR-R 12,3,39 – Título: Arte pura – Autor: José Condé – Periódico: Correio da manhã – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 01/08/1967

02. IEB JGR-R 12,3,40 – Título: Tutaméia – Autor: Eneida – Periódico: Diário de notícias – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 05/08/1967

03. IEB JGR-R 12,03,041 – Título: Tutaméia, tutameemos – Autor: Antonio Olinto – Periódico: O Globo RJ – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 26/08/1967.

Acho, sempre achei: a estrutura da crítica não se que afastada da obra que este analisa; às vezes, quer-se mesmo, estruturalmente, integrada nela. Num abreviado de tudo, crítica será entendimento, uso da ferramenta sem niilificação da obra, vindo do imaginário ao real, do que não existe ao que existe.

Tutaméia, tutameemos, que João Guimarães Rosa chega às terceiras sem passar pelas segundas e, para júbilo derramado, se explica em quatro prefácios. Prefácios? O primeiro? Hei que ele é. Os outros, mais entrefácios. Contudo, também prefácios do que vem depois. E das palavras de invenção, nascendo do nada, de tudo. As vogais se abraçam a si mesmas, em murucututu do Amazonas, nos sons que se repetem repetidos e se fazem coisas através da repetição.

Tutaméia, tutameemos, que as coisas também se fazem palavras e nelas se ganham completitude, voltando ao estado de coisas assim que as palavras se sentem dominadas. Nessa interação, a mais forte novidade de João Guimarães Rosa, cujas palavras saltam. Como peixes? Metáfora velha. As palavras

reminiscção
tremulentos
trapiiraiuara
sozinhidão
desenredo

estoriinha

não se sozinham nem se assozinham, juntam-se em sintaxes novidadeiras como as gentes do Urucuia ou do Do Chico. Vai se falar da vida das palavras, e ei-las vindo. Vem da distância, dos quandos, da penetração pelo Do Chico, Bahia adentro até os sertões dos Gerais. Dois séculos? Talvez bem mais, ninharam os de lá as palavras. E de lá teriam elas ficado, mortas, sem saltos, não apanhasse João para sua grande aventura e tresaventura.

Tutameia, tutameemos, em tuta-e-meia, em macuta e meia, em bagatelas, ninharia, quase nada, tudo- nada, que em tutaméia começamos as escaladas e de tutameias arrancamos reminiscções do passado e do futuro.

O que antes não fora dito, dito agora está; o que não fora palavra, palavra agora é. Palavra ergida de tuta-e-meia, com amor gamado, com detalhação amorosa e paciente. Fazendo em sons e sentidos, João Guimarães Rosa também faz o Brasil. Faz um Brasil que hoje é palavra e coisa. Faz uma língua, dá uma língua ao Brasil, uma língua estruturalmente João, estruturalmente Do Chico, síntese fransciscana dos diversos Brasis. Estruturalisticamente, não compomos: decompomos, recompomos. João Guimarães Rosa decompõe, recompõe. Pega palavra, decompõe. Por necessitar, não por curiosidade. Decompõe e recompõe. Entre um e outro agir, a palavra sai não recomposta, mas composta, nova coisa, quiddidade, objeto, mea omnia, tutameia.

Tutameia, tutameemos, que a expressividade da língua, agora brasileira, ganhou estacadas e estacatos. Não apenas para que os termos engenhados venham ‘tapar um vazio’, mas para que a língua toda venha esvaziar um cheio e tapar um vazio, substituindo o ido pelo vindo.

Tutameia, tutameemos: no quarto prefácio, subdividido em sete, a história/estória dos livros rosianos se conta e se planta. Buriti, Conversa de bois, a Terceira margem do rio, apanhada no ar como bola vinda ao gol, Campo Geral, O Recado do morro. Em Grande sertão: veredas, ditado, sustentado e protegido – por forças ou correntes muito estranhas?

E A Fazedora de velas, ‘inventado fazendo realidade’

De Mecheu, dizia um moço: Ele faz demais questão de continuar sempre ele mesmo... Rosa faz demais questão de continuar sendo ele mesmo, e faz demais questão se sem sempre outro. Decompondo, recompondo. Inventado pleonaticamente o novo, inventando realisticamente o antigo, pegando as palavras como bolas lançadas ao gol, tutameando as grandezas para que estas caíam nos menores sons, dando a monossílabos a grandeza de quietas narrativas. Indo e vindo, não se repete repetindo, faz língua qe não se precisa aprender, que ela está no estar-ai, no estar-no-mundo, no Do Chico, no Brasil resumido. Faz língua em poesia como toda língua que nasce. Sem brusqueza. Palavras de outras palavras, coisas de outras coisas, sons que continuam soando depois que tudo terminou.

Em Tutaméia o Brasil nasce e renasce. Começa e já está além. O volume de 3as. Estórias que José Olímpio lançou é um mundo brasileiro nôvo. Mais: é mundologia. Tratado de resumo de, mapa. De Pero Vaz de Caminha, através dos habitantes do Urucuia e dos geralistas dos largos vazios, até à implantação de Guimarães Rosa, a distância é muita. A linha revela, porém, uma fidelidade. Não existe revolução sem realidades. Sem aceitação de realidades. Tampouco existe ela sem a ousadia da novidade, juntos, sintaxes. A revolução de João Guimarães Rosa está em todos os pontos. Estruturada e estrutural, abre rumos e inventa mundos: promove uma, que agora reconhecemos, invenção do Brasil. Por isso temos, por Rosa, chão e ar. Temos arredores. Firmes e nítidos. Que de tutaméias se fazem os mundos. Tutaméia, tutameemos.

04. IEB JGR-R 12,3,63 - Título: Fabulógico Guimarães Rosa – Autor: Tristão de Athaíde – Periódico: Jornal do Brasil – Local e data: Rio de Janeiro, RJ, BRA, 19/08/1967.

O mais recente livro de Guimarães Rosa nos confirma no juízo, praticamente unânime, de que o autor de Sagarana é escritor absolutamente singular em nossas letras. Não só em nossas letras contemporâneas, mas ainda em toda a história de nossa literatura. Está sozinho. É um solitário como esse inglês, Christheron, hoje Lord, que foi à Austrália e voltou, sozinho em sua pequena embarcação, afrontando mares outrora nunca dantes navegados e fazendo uma proeza nunca dantes operada. Assim o nosso Guimarães Rosa. Tomou da matéria plástica Brasil em suas mãos de bruxo, tanto paisagem como gente e linguagem, e com ela está modelando uma imagem de nossa cultura absolutamente inédita. Não seguiu o modelo de ninguém, Olhou para dentro de si próprio e com a experiência de oitiva (principalmente de oitiva, pois os políglotas são principalmente metaauditivos)

absolutamente singular, vai nos dando uma imagem da nossa vivência, ao mesmo tempo oceânica e telúrica, tão diferente de tudo e ao mesmo tempo tão objetiva, que realmente o colocará em uma ilha cercada de vazio por todos os lados. Não imitou ninguém e todos que procuraram imitá-lo dificilmente fugirão ao mais ridículo pastiche. Pois nada mais fácil do que fazer um à la manière de Guimarães Rosa. Por isso mesmo mais difícil de fazer como êle, sem cair no mimetismo primário. Suas novas estórias se integram com perfeita naturalidade no tecido estranho e suntuoso dessa admirável e incomparável tapeçaria que está tecendo com a fibra mais tipicamente nacional, que podemos fornecer, e ao mesmo tempo, com uma nota de humanismo universal. Tão completa, que explica o mistério de sua repercussão no exterior (é hoje o escritor mais universal de nossas letras, junto com Jorge Amado e de modo mais exclusivamente literário do que êle), e de suas traduções, embora escreva numa linguagem que, até mesmo para nós, exige, por vezes, um glossário ou uma colaboração intuitiva do leitor. Por que o chamo J. Guimarães Rosa de fabulógico? É que toda realidade tem três estágios ou três planos: o ontológico; o lógico e o fabulógico ou mágico. O plano ontológico é aquilo que é independente do nosso conhecer ou da nossa expressão. Sou, naturalmente, um realista e não um idealista. O mundo, para mim, tem uma consistência concreta, em si, que precede, excede e sucede o nosso conhecimento. O mundo exterior a nós, como existirá depois de nós. E possui uma realidade ontológica, estranha a nós. O plano lógico é o conhecimento que temos das coisas e das pessoas, através delas. Não é sua realidade independente. É a sua realidade transmitida a nós através dos nossos sentidos e da elaboração, em nós, dos dados que elas nos oferecem. É o mundo como nossa representação, na palavra de Shopenhauer. O plano fabulógico ou mágico é a realidade criada por nós e projetada sobre o mundo exterior, independente dêle ou com ele combinado. É o ser que comunicamos às coisas, que pode ou não corresponder à realidade ontológica ou lógica. Esse mundo mágico ou fabulógico ainda pode subdividir-se em subjetivo, quando totalmente criado por nós (é a fábula pura) ou adjetivo, quando essa magia ainda provém do mundo exterior através de nossa intuição e de nossa expressão paralógica. O mundo expressivo de Guimarães Rosa é ao mesmo tempo ontológico, lógico e fabulógico, mas com primazia natural da vertente mágica. Começa sua originalidade por ser expressão pura. Sua arte é absolutamente autônoma. Raros os autores brasileiros cuja obra não esteja tão separada de sua própria vida. Não como fonte isolada (pois, pelo contrário, se trata de uma expressão literária tãda ela bebida no contato mais íntimo, na infância e na adolescência, e hoje pela memória, com a realidade exterior brasileira brasileira. Popular, rústica e sertaneja, mais autêntica), mas como expressão. Uma vez expressa, como nos vem dando desde Sagarana, está ali, no seu dasein heideggeriano, absolutamente integrada em si própria. O autor se torna absolutamente indiferente. Basta ver que nos seus contos nunca fala por si e raramente dialoga. Quem fala é um personagem, o outro, o autor real do raciocinante. Daí a importância capital que tem a linguagem na obra de Guimarães Rosa. Tudo ali é verbo. E verbo que nasce realmente do prólogo de S. João em seu Evangelho: 'In princípio erat verbum'. Goethe na linha hegeliana, ou Hegel, na linha goethiana, pois ali o filósofo e o poeta se confundem, tentaram substituir a ação, 'die tat', ao Verbo. Guimarães Rosa é um joanino. Deus é Palavra. E como Deus está sempre presente em sua obra – pois não há obra literária brasileira mais ontologicamente teocêntrica (sem o mais leve vislumbre de proselitismo edificante) que a de Guimarães Rosa –, é na palavra, isto é, no estilo que sua obra se realiza, do modo mais autônomo. Rosa -, é na palavra isto é, no estilo. Porque seu estilo é realmente a vida traduzida em verbo. Ou, como êle próprio diz: "Toda ação principia mesmo por uma palavra pensada". Para compreender esse estilo digamos antropológico, já que o próprio autor é tragado por ele, é mister lembrar que a velha divisão da análise lógica, precisa ser completada por um terceiro termo: a análise mágica ou fabulógica. Se não tripartirmos a análise lingüística, como deve ser, não podemos aceitar o estilo Guimarães Rosa. É no plano da análise fabulógica que êle se torna... fabuloso. Não digo que seja sempre fácil. Nunca o é, Nem mesmo repousadamente. Longe disso. Rosa é por tal forma ele próprio, que torna sua obra, realmente, algo de absolutamente extraordinário em nossas letras. É aliás como um uísque: precisa ser do bom e tomado em doses limitadas, para que realmente é. Ninguém, creio eu, tomará de um livro de Guimarães Rosa para se divertir, no sentido daquela 'literatura de cadeira de balanço' de que falava o nosso Ronald de Carvalho. Guimarães Rosa é, por vezes exaustivo. E até irritante. Mas é sempre extraordinário e empolgante. Essa coexistência do ontológico, do lógico e do fabulógico, na sua patente em cada uma dessas manchas ou desses 'non senses', ou dessas pedrinhas coloridas de que é feita a tapeçaria, o quadro ou o mosaico de sua ficção. Tomemos de um conto como *Umas formas* do seu último livro e o comparemos aos conto *Assombramento* de Afonso Arinos. O tema é o mesmo: uma assombração. Mas ao passo que em

Arinos temos um relato absolutamente lógico – e nada ontológico ou fabulógico, no de Guimarães Rosa as três realidades se interpenetram. Trata-se realmente de um monstro demoníaco, a ‘porca preta’? Trata-se de uma visagem? Trata-se de um terror supersticioso coletivo? Tudo é possível. Os três homens tão deferentes entre si – o padre crente, o sacristão curioso e o ‘maçon’ incrédulo, todos três viram. Ontologicamente houve ou não uma manifestação demoníaca? Logicamente, havia ou não uma concretização ordenada e comum às três testemunhas do fato? Fabulologicamente, há a expressão literária perfeita, mas sem nada dos atavios e da concanetização lógica que lhe deu Afonso Arinos, num relato semelhante. E assim poderíamos analisar cada um dos seus contos, todos ligados entre si, não como um colar, como vemos em Machado de Assis, mas como aspectos de uma só realidade consistente e confusa, a dos nossos costumes sertanejos e populares, que transcendem de um lugar, de uma região, ou mesmo do próprio sertanismo (isto é, do Brasil telúrico) para assumir, como dissemos, um caráter transoceânico. Até mesmo o capricho, um tanto catita, com que no prefácio entrelaça as anedotas mais simples e pitorescas, com seu sentido mais seu sentido mais metafísico e a expressão mais vulgar das mesmas, com a citação de Píndaro e Dostoiévski, em grego ou russo, tudo isso mostra um autor absolutamente inclassificável, a não ser nas categorias do gênio, isto é, dos grandes isolados.

05. IEB JGR-R 12,03,090 – Título: Tutaméia são as terceiras estórias de Guimarães – Autor: Rosa Maria de Lourdes Costa – Periódico: Gazeta Comercial – Data: 10/09/1967.