

VIVIANE MICHELLINE VELOSO DANESE

**OS “ENTRE” EM AS MARGENS E OS CIMOS:
ESTUDOS DO ESPAÇO EM JOÃO GUIMARÃES ROSA**

**Dissertação apresentada à Universidade
Federal de Viçosa, como parte das
exigências do Programa de Pós-
Graduação em Letras, para obtenção do
título de *Magister Scientiae*.**

**VIÇOSA
MINAS GERAIS – BRASIL
2014**

**Ficha catalográfica preparada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Câmpus Viçosa**

T

D179e
2014 Danese, Viviane Michelline Veloso, 1974-
Os "entre" em as margens e os cimos : estudos do espaço
em João Guimarães Rosa / Viviane Michelline Veloso Danese. –
Viçosa, MG, 2014.
vii, 72f. : il. ; 29 cm.

Orientador: Joelma Santana Siqueira.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.
Referências bibliográficas: f.70-72.

1. Regionalismo na literatura. 2. Modernismo (Literatura).
3. Percepção infantil. 4. Contos. 5. Guimarães Rosa.
I. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Letras.
Programa de Pós-graduação em Letras. II. Título.

CDD 22. ed. 869.8

VIVIANE MICHELLINE VELOSO DANESE

**OS “ENTRE” EM AS MARGENS E OS CIMOS:
ESTUDOS DO ESPAÇO EM JOÃO GUIMARÃES ROSA**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 11 de abril de 2014.

Cláudia Campos Soares

Adélcio de Sousa Cruz

Joelma Santana Siqueira
(Orientadora)

“Não se encontra o espaço, é sempre necessário construí-lo”

Gaston Bachelard

AGRADECIMENTOS

Tem um provérbio africano que diz que “a sola do pé conhece toda a sujeira da estrada”. E foi muita estrada trilhada pra chegar até aqui. A paixão pela literatura foi aguçada desde a infância pelos meus falecidos pais, narradores natos, que despertaram em mim o gosto por ouvir e contar estórias. Essa conquista é pra vocês! Que falta vocês me fazem!

E como a semente é a árvore em potencial e germina uma vez encontrando terreno fértil para se desenvolver, quero agradecer a todos que sempre confiaram em mim e me apoiaram, desde sempre.

À minha segunda mãe, minha irmã e madrinha, Vanja. Sem você, nada disso seria possível.

À Valéria, irmã mais que amorosa, pela generosidade desmedida e por facilitar tanto meu dia a dia.

Agradeço ao meu querido Edu, companheiro de tantos anos, pela inspiração diária. Viver a vida a contrapelo exige coragem e ousadia. Obrigada pela paciência!

Antônia e Lino, minhas crianças que cresceram dividindo o espaço com os livros. Que o gosto permaneça.

Ao Ari, Iara, Iuri, Fádua, Teba, Meire, Ana, Mirlene, Fernanda e Rodrigo, pela generosidade e ajuda nos momentos mais indispensáveis.

Aos irmãos de alma Beto, Sônia, Solange e Chita pelos silêncios e devaneios divididos.

À professora Cláudia Campos Soares, responsável primeira pelo despertar do encantamento pela obra de Guimarães Rosa.

À estimada orientadora Joelma Santana Siqueira, por me fazer descobrir o espaço enquanto categoria de estudo na literatura e por me fazer sentir segura ao trilhar caminhos tão novos. Você é incrível!

Aos queridos professores do mestrado em Estudos Literários da UFV – turma de 2012, Elisa Lopes, Gerson Roani, Ângelo Assis, Ana Luiza Bedê, Gracia Gonçalves, Cláudio Leitão. Obrigada por me fazerem sentir em casa e pela generosidade em partilhar o conhecimento.

Ao professor Adélcio de Sousa Cruz pelas contribuições valiosas feitas na qualificação e pelo olhar apurado na banca de defesa.

Aos tantos amigos professores e amantes de literatura por dividirem a paixão comigo.

À Águida Heloiza de Almeida, bibliotecária que me acolheu no primeiro semestre na UFV.

À Adriana, secretária do programa de pós-graduação, pela orientação impecável nos inúmeros procedimentos burocráticos e pelo socorro dado também à distância.

Aos inesquecíveis colegas do mestrado Alex, Amanda, Bruna, Bruno, Franciane, Milene, Renato e Roginei pelas trocas enriquecedoras. Mais que colegas, vocês se tornaram grandes amigos.

À UFOP por me permitir aliar trabalho e estudo, revelando compromisso com seus servidores.

RESUMO

DANESE, Viviane Michelline Veloso, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, abril de 2014. **Os “entre” em as margens e os cimos: estudos do espaço em João Guimarães Rosa.** Orientadora: Joelma Santana Siqueira.

O presente trabalho consiste numa pesquisa que gira em torno das acepções que o espaço ficcional assume na literatura brasileira desde suas primeiras manifestações ainda em períodos coloniais, até a terceira fase do modernismo, que corresponde à geração de 45, na qual está inserida a obra de João Guimarães Rosa. Nesse sentido, é explanado um panorama do regionalismo na literatura brasileira a partir do percurso teórico apresentado por Antonio Candido que aborda a forma como os textos ficcionais pressupõem o espaço seja em sua dimensão literal ou simbólica. Nessa última acepção, o leque do enfoque espacial abarca elementos próprios da modernidade, a saber: o espaço do narrador, o da linguagem e o do leitor. Esses elementos são debatidos na perspectiva da obra rosiana de uma forma geral e mais especificamente nos contos *As margens da alegria* e *Os cimos*, primeiro e último, respectivamente, do livro **Primeiras estórias** (1962). Em se tratando dos contos, é feita uma análise comparativa evidenciando aspectos em comum, notáveis na composição estrutural; e diferenças evocadas pela percepção da personagem infantil no que tange ao espaço. O espaço caracteriza-se como elemento que possibilita conceber a imersão da personagem infantil, enquanto sujeito perceptivo, em um mundo socialmente partilhado. O deslocamento da personagem, tanto físico quanto interno, evoca a imaginação e acena para um aprendizado existencial. Por outro lado, em se tratando de conto enquanto gênero, a narrativa assume uma dubiedade associando ficção poética e realidade. Assim sendo, também são discutidos aspectos relacionados ao contexto de produção da obra de Guimarães Rosa, vinculados espacialmente a uma perspectiva mais urbana, própria de um Brasil que passava por um surto de modernização. A percepção do entorno pela personagem infantil referencia o estudo do espaço ficcional nos contos de João Guimarães Rosa.

ABSTRACT

DANESE, Viviane Michelline Veloso, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, April, 2014. **The "between" in the borders and pinnacle: studies of space in João Guimarães Rosa.** Adviser: Joelma Santana Siqueira.

The present work consists in a research that turns around the meanings that the fictional space assumes in the Brazilian literature since its first manifestations and during colonial periods, until the third modernism's stage that corresponds to the generation of 45 that is inserted in the work of João Guimarães Rosa. In this sense, it is exposed a panoramic view of regionalism at Brazilian literature from the theoretical route presented by Antonio Candido that approaches the way how the fictional texts assume the space in its literal or symbolic dimension. In this last meaning, the range of the spatial focus incorporates proper elements from modernity as: the narrator, language and reader space. These elements are discussed in perspective of Rosa's work in a general way and more specifically in the short stories *As margens da alegria e Os cimos*, the first and last respectively from the book **Primeiras estórias** (1962). In the case of short stories, it is done a comparative analysis highlighting common aspects, notable in the structural composition; and differences evoked by the perception of childish character regarding space. The space is characterized as element that allows to conceive the immersion of the childish character as perceptive subject in a world socially shared. The character's displacement, as physical as internal, evokes the imagination and gives a sign to an existential learning. On the other hand, in the case of short story as genre, the narrative assumes an ambiguity associating fictional poetic and reality. Thus, it is also discussed aspects related to the production context of Guimarães Rosa's work, spatially linked to a more urban perspective, from a Brazil that had a strangeness of the modernization. The perception of the environment by the childish character emphasizes the study of fictional space in the short stories of Joao Guimarães Rosa.

SUMÁRIO

Apresentação	01
Capítulo 1 –	
O regionalismo na literatura brasileira	07
1.1 Acepções do espaço vinculadas ao regionalismo literário brasileiro	17
Capítulo 2 –	
Outros espaços	33
2.1 Os “entre” em as margens e os cimos	35
2.2 O espaço como instrumento de percepção da personagem infantil	
2.2.1 Partida	42
2.2.1 Epifania	50
2.2.1 Aprendizagem	60
Considerações Finais	65
Referências Bibliográficas	70

1. APRESENTAÇÃO

A vida imita a arte e a arte imita a vida

O mergulho em textos literários muitas vezes nos deixa atordoados, sem saber distinguir o espaço da vida real do da vida ficcional; afinal a vida imita a arte ou a arte imita a vida?

Há os que consideram que a literatura constitui seu discurso a partir do mundo. O êxito dessa proposta exige que a literatura seja vista muito mais que a simples representação do real, ou melhor, que seja desnecessário legitimar o discurso literário em verdades documentais e factuais. Assumida essa perspectiva, o discurso literário constitui um leque de possibilidades interpretativas e explicativas da complexidade do real; a literatura dá forma à vida, mantendo com ela vínculos estreitos, porém não cristalizados.

Por outro lado, há os que consideram que a vida imita a arte, ou seja, partindo do entendimento da arte como um processo criativo que almeja a beleza, a vida se constitui como uma elaboração incessante rumo ao belo. Essa perspectiva desloca a conformação rotineira aos lugares comuns, girando constantemente o eixo gravitacional que insiste em enrijecer posturas, sensações, sentimentos e conceitos de forma maniqueísta e disjuntiva. Posta em movimento e questionamento, a vida torna-se plural, conjuntiva e capaz de transfigurar em poesia a concretude que lhe é peculiar.

Partindo dessas breves considerações, percebemos que há reciprocidade e abundância na afirmação a vida imita a arte e a arte imita a vida; ou seja, uma é agregada a outra, constituindo um campo de interação que move a realidade e fertiliza a imaginação.

A intensidade com que nos envolvemos numa pesquisa de dissertação de mestrado potencializa a mistura entre arte e vida. As personagens dos livros são reconhecidas entre os transeuntes; as histórias repassadas entre gerações na família são identificadas nos romances; a vivência torna-se latente e pulsante, afinal passamos a maior parte do tempo no espaço da ficção que também é o espaço da vida. E diante da mesmice e das violências da vida, a arte salva. Salva por conseguir ressignificar nossas emoções, ilusões e desilusões.

Então, por que não tirar proveito da arte?

A relação entre a vida comum das pessoas e os valores embutidos em textos literários é que lhes garante valor universal e estabelece vínculos estreitos entre o real e o ficcional unidos pela faculdade da imaginação.

E graças à faculdade imaginativa, a vida é reelaborada, tornando-se mais leve. Dessa forma, uma violência ou uma vivência desagradável no mundo real pode ser reconfigurada a uma outra ordem para alguém que se vê mergulhado na literatura. Afinal, como observa Antonio Candido em sua obra *Ficção e confissão*, a literatura serve como instrumento de reflexão das próprias experiências.

Por ocasião de minha qualificação no mestrado vivi experiência marcante: uma rodada de pizza com os amigos, uma rua, um carro, um arrombamento. Boletim de ocorrência: furto de guloseimas e produtos de beleza. Os livros, artigos lidos e relidos, com inúmeras marcações e anotações ficaram intactos ao lado de dois potes de algodão doce. Autor da ação, segundo a polícia: um tal Cara de Cavalo, famigerado em terras viçosenses por praticar pequenos furtos. Não gostava de ler! Tampouco percebeu o valor que poderia obter com os livros. Se tivesse o gosto pela leitura se reconheceria nas estórias de Guimarães Rosa, abundantes no porta-malas do carro. Talvez se identificasse com o Damázio, dos Siqueiras ou com tantos outros personagens que assim como ele são reconhecidos pela marca da contravenção às leis. Personagens que vivem às margens, sem espaço definido, movimentando-se constantemente à procura de espaços de reconhecimento e de significação. A vida do Cara de Cavalo poderia ter sido outra a partir desse arrombamento se tivesse optado furtar outros objetos. Afinal, a arte não está aí pra nos salvar?

De minha parte posso afirmar com segurança que a arte salva. Consegui perceber poesia na violência sofrida e até registrar o famigerado bandido nas páginas de minha dissertação. Salvei-o de ter o nome reconhecido apenas nas páginas policiais, e por fim, senti-me ligeiramente grata pela inspiração provocada.

Soube, tempos depois, que o Cara de Cavalo havia sido preso. Pensei até mesmo em fazer uma visita e levar um livro de Rosa, mas contentei-me com esse registro que reforça a afirmação a vida imita a arte e a arte imita a vida.

Vida que segue; arte que se reescreve, principalmente em se tratando de Guimarães Rosa, que atento à modernidade de seu tempo compôs obra calcada no devir, aberta a múltiplos caminhos que se estendem em direções imprevisíveis. Aceita a provocação da obra, esta pesquisa se constitui na pretensão de se lançar mais uma poligonal, pequena que seja rumo a infinitude hermenêutica da obra rosiana.

Falar de Guimarães Rosa é sempre um grande desafio devido à vasta fortuna crítica do autor e aos estudos de críticos conceituados tais como Antonio Candido, Alfredo Bosi, João Adolfo Hansen, Benedito Nunes, Eduardo Coutinho, Paulo Rónai, Walnice Nogueira Galvão dentre outros. Mas por outro lado, também é fruto de grande paixão, cultivada durante anos e que agora, oportunamente, encontra espaço para se manifestar.

Assim sendo, esta pesquisa é resultado de muitas misturas: paixão, leituras, experiências subjetivas e principalmente o acesso ao ensino público de qualidade.

Essa mistura revelou-se também na escrita, que achou no ensaio sua melhor tradução. Mas outras formas de escrita também foram adotadas por dever de método e análise comparativa.

Como o espaço se constituiu ponto de investigação, a opção inicial foi tentar fazer um panorama do regionalismo na literatura brasileira, seguindo em grande parte o percurso traçado por Antonio Candido. As especificidades narrativas de Guimarães Rosa foram abordadas misturadas ao contexto de produção literária brasileira.

Vale dizer que o espaço permeou toda a discussão revelando-se mais que uma simples localização determinada, mas também como fruto da construção e das vivências dos sujeitos. A discussão incidiu acerca das acepções do espaço vinculadas ao regionalismo literário brasileiro.

Outros espaços foram incorporados na pesquisa, uma vez que é impossível falar de Guimarães Rosa sem se reportar a alguns elementos da modernidade tais como linguagem, narrador e leitor.

Também foi discutida a presença do espaço urbano engendrada ao espaço do sertão como uma característica própria da modernidade.

O papel da linguagem rosiana, transfigurador, e entendido como um instrumento de construção do espaço ficcional das obras, foi discutido em consonância com teoria formalista.

Davi Arrigucci Jr. ressalta que Guimarães Rosa

parece partir sempre de uma insuficiência do seu instrumento de trabalho, donde um esforço contínuo de ênfase expressiva, que tende a realçar os significantes – o aspecto material do signo verbal –, liberando e potenciando os significados, de modo a obter uma liga poética de alta e concentrada intensidade, mas, ao mesmo tempo, de enorme força expansiva de significação. Linguagem em movimento que retém e reconcentra a carga expressiva, para melhor soltar e expandir o conteúdo significativo. Cunjagem de permanente invenção, de fina e radiosa mistura, com a qual se busca dar com a novidade da surpresa a todo custo, com o *achado verbal*, evitando-se o já lexicalizado e esteticamente morto.

(ARRIGUCCI JR., 1994, p.17)

Nesse sentido, a linguagem torna-se elemento de fundamental importância na obra do autor mineiro, que a usa na tentativa de aproximá-la de uma experiência originária, anterior ao império da razão que a condiciona ao uso de conceitos.

Além da linguagem, também foi discutido o papel do narrador na modernidade, tomando a Escola de Frankfurt como base. O contexto da modernidade foi debatido para dele ressaltar a abordagem narrativa da obra rosiana. Percebe-se dessa discussão que o papel do narrador vincula-se às tendências regionalistas tratadas anteriormente, ou seja, quanto mais o país emancipa sua produção literária, desvinculando-se dos modelos impostos pela civilização europeia, mais próximo o discurso fica da coisa narrada bem como da construção de uma identidade estética. Em outras palavras pode se dizer que a valorização da experiência dos sujeitos na narrativa moderna incide gradativamente numa apropriação do discurso por quem quer narrar, ou seja, o narrar por outros bem como o narrar como os outros, torna-se cada vez menos incidente.

Do conjunto da obra rosiana, a análise se ateve aos contos *As margens da alegria* e *Os cimos*, primeiro e último de *Primeiras estórias* (1962), revelando que no espaço compreendido entre essa ascensão vertical há muito mais coisas do que supõe nossa vã filosofia.

Segundo Antônio Marcos Vieira Sanseverino,

a identidade entre os contos é construída pelo mecanismo da inversão, imagens especulares. No primeiro conto, é uma experiência horizontal, no nível do chão, que vai da plenitude à morte; no segundo, a experiência se verticaliza, no olhar para cima, do tucano (que o Menino livra da lógica do aprisionamento do adulto), e vai da dor pela doença da mãe e acaba na sua recuperação.

(SANSEVERINO, 2012, p. 11)

Essa relação entre os contos só é possível se atentarmos para a acepção de narrador adotada por Rosa; daquele que conduz a narrativa, mas não diz tudo claramente; emergindo daí o pacto feito com o leitor enquanto construtor de sentido na obra. Sobre a produtividade do leitor, Wolfgang Iser esclarece as regras desse pacto, ao citar Sartre:

Na produção de uma obra, o ato criativo é apenas um momento incompleto e abstrato; se existisse só o autor, ele poderia escrever tanto quanto quisesse – a obra nunca viria à luz como objeto e o autor pararia de escrever ou se desesperaria. Mas o processo de escrever, enquanto correlativo dialético, inclui o processo da leitura, e estes dois atos dependem um do outro e demandam duas pessoas diferentemente ativas. O esforço unido de autor e leitor produz o objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. A arte existe unicamente para o outro e através do outro.

(SARTRE, *apud* ISER, 1999, p. 11)

Ao falar sobre “os atos de apreensão pelos quais o texto se traduz para a consciência do leitor” (ISER, 1999, p.11), Iser afirma que

o texto apenas pode ser apreendido como “objeto” em fases consecutivas de leitura. Em relação ao objeto da percepção, sempre nos encontramos diante dele, ao passo que, no tocante ao texto, estamos dentro deste. É por isso que a afeição entre texto e leitor se baseia num modo de apreensão diferente do processo perceptivo.

(ISER, 1999, p.12)

Seguindo a forma de apreensão textual proposta por Iser, tomada como método de análise nessa pesquisa, os contos foram comparados entre si em três etapas vistas como análogas. A divisão do texto em etapas objetivou facilitar a análise e representa apenas um método comparativo, dentre tantos outros possíveis. Assim recortados, os contos foram analisados considerando o

movimento da personagem no espaço ficcional. As etapas nomeadas de partida, epifania e aprendizado, caracterizam formas de apreensão do espaço pela personagem infantil nos contos equivalentes às formas de apreensão dos contos nessa pesquisa. A analogia entre os contos foi esquematizada em forma de tabela nas considerações finais, para melhor visualização.

Por fim é insinuada que as análises de alguns elementos apontados nos contos parecem ser análogas aos princípios composicionais já percebidos em estudos relacionados ao grande romance rosiano, a saber: *Grande sertão, veredas*. Tal insinuação reforça a idéia de que o conto enquanto gênero não fica em nada a dever ao romance e acena para uma espécie de controle intencional do autor sobre o conjunto de sua obra, constituída em conformidade com um planejamento apriorístico.

CAPÍTULO 1 - O REGIONALISMO NA LITERATURA BRASILEIRA

O regionalismo está intimamente ligado à cultura de um lugar. A cultura por sua vez é proveniente tanto da ocupação de uma determinada região quanto do cultivo que se faz nela. Assim sendo, o regionalismo vincula-se a uma acepção de espaço povoado, cultivado e apropriado pelo homem.

Se pensarmos no território brasileiro, temos no processo de colonização uma derivação de cultura, uma vez que enquanto colônia o Brasil se constituiu como um espaço dominado, ocupado e explorado mediante força e processos de sujeição.

A ocupação do Brasil feita pelos europeus, mais conhecida como descobrimento, marca em nossa cultura o início de um processo civilizatório, de dominação e controle do homem sobre a natureza. O contraste entre a civilização europeia e a natureza idílica das intocadas terras brasileiras revela sentimentos que deixaram marcas em nossa cultura: a civilização está para o progresso e ganância, assim como a exuberante natureza está para o atraso e inocência. No entanto, encontramos muito mais que associações de berço e instrução¹ na oposição estabelecida entre natureza e civilização. Essa associação é muito mais complexa e revela relações de subordinação e poder.

Enquanto poderio, a metrópole, símbolo da civilização, ditava normas a serem seguidas e cumpridas pela colônia. Os colonos, enquanto habitantes de terras alheias, eram subordinados e como tais, coagidos a cumprir ordens estabelecidas. Nesse sentido, a cultura brasileira se formou a partir de imposições feitas pela cultura europeia. Dela herdamos modos, crenças, hábitos, língua e um imaginário sobre nós mesmos projetado.

Mas afinal o que nos diferencia da metrópole? Sem dúvida, nossa opulência natural foi amplamente exaltada tanto pelos colonizadores com seu olhar de expropriação quanto pelos colonizados que viam nessa mesma natureza nossa marca de alteridade. Sendo o homem o agente de controle e

¹ - As expressões “berço” e “instrução” são usadas por Raymond Williams em seu livro *O campo e a cidade – na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 21, para se referir a sua experiência de migração da aldeia para a cidade com o objetivo de aprender, ser ensinado. No relato dessa experiência, Williams associa, de forma crítica, seu berço ao campo e a instrução às instituições formais de ensino próprias das cidades. O estudo de Williams discorre sobre outras relações que ficam subjacentes a essas associações tais como as percebidas nos discursos de poder.

resistência às forças naturais, a natureza apresenta-se por sua vez enquanto discurso gerado pela história, ou seja, cultura. Adotada essa perspectiva, a natureza dissocia-se do conceito de espaço relacionado a uma dimensão abstrata e quantificada; e aproxima-se da noção de lugar e paisagem que abarca marcas de experiências e aspirações dos vários sujeitos sociais.

Dessa forma, a idealização da natureza se constituiu ponto comum entre colonizadores e colonizados e compôs um regionalismo reconhecido em manifestações literárias desde períodos coloniais, mas que adquiriu mais vigor e fôlego apenas com o surgimento do romance brasileiro no século XIX, instituído como marco da construção da nossa nacionalidade literária pelo crítico Antonio Candido.

Devido à amplidão da forma com que a natureza foi abordada e idealizada - seja sob o ponto de vista dos colonizadores, seja dos colonizados - é que Antonio Candido afirma que o regionalismo é uma presença “tão perigosa quanto inevitável” (CANDIDO, 2003, p.207) na literatura brasileira, ou seja, é fruto das condições econômicas e sociais do país sobre a escolha de temas. Melhor dizendo: segundo Candido, o fato de o regionalismo ser presença constante na literatura brasileira se justifica pelas cores locais se imporem na criação artística revelando a estrutura sócio-econômica do país e a necessidade de constituição de nossa identidade nacional.

Visto como realce das cores locais, o regionalismo está presente desde os primeiros escritos sobre o país, antes mesmo de se ter estabilizado um sistema literário brasileiro, que se dá segundo Antonio Candido, em meados do século XVIII, com o Arcadismo. Assim sendo, nesse reconhecimento da presença do regionalismo desde as primeiras manifestações literárias, já a Carta de Pero Vaz de Caminha pode ser citada como exemplo de influência à criação artística que lhe é posterior, que manteve, por sua vez, a ênfase descritivista da descoberta de uma terra exuberante e fecunda, bem como a perspectiva europeia inicial. Ora, a exaltação do Brasil como terra paradisíaca incidiu sobre o que Candido chama de a “história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura”² (CANDIDO, 2012, p.27).

² Antonio Candido usa essa expressão na introdução do seu livro Formação da literatura brasileira adaptando o título de um estudo, de 1932, do francês Julien Benda - *Esquisse d'une histoire des Français dan leur volonté d'être une nation*, Gallimard, 1932.

A produção literária que se constituiu ao longo dos séculos foi encadeada de tal forma que as especificidades do país revelaram-se não só como elementos de expressão da realidade local, mas também como marca de identidade. O paradoxo, no entanto, está justamente no fato de essas especificidades, constituídas sob a forma de imagens ou miragens, serem incorporadas tanto pelos colonizadores quanto pelos colonizados.

É interessante notar que a língua enquanto veículo de comunicação também revela um paradoxo. Vale lembrar que o idioma tupi preponderava entre os nativos e constituiu o que os jesuítas denominaram “língua geral” (CANDIDO, 2007, p.20). Essa expressão, cunhada e praticada pelos jesuítas, foi motivo de preocupação dos colonizadores que trataram logo de proibir seu uso tornando obrigatória, no século XVIII, a língua da metrópole “como instrumento de domínio e homogeneização cultural” (CANDIDO, 2007, p.20).

A “língua geral” foi praticada por José de Anchieta e indica, segundo Antonio Candido, que o Brasil poderia ter se tornado um país bilíngue. No entanto, o processo de dominação da língua evidencia que a literatura serviu como instrumento de solidificação do idioma português como o “idioma dos senhores” (CANDIDO, 2007, p.20) impedindo que tivesse continuidade quaisquer expressões na língua de grupos colonizados, conforme abertura dada por Anchieta. O paradoxo do idioma reside no fato de a língua portuguesa imposta nem sempre dar conta de traduzir a complexidade das terras brasileiras colonizadas, formadas por distintos grupos étnico-sociais que ansiavam por caracterizar sua identidade. Com o impedimento de se praticar a pluralidade linguística, desde cedo ficou claro que a expressão da diversidade deveria paradoxalmente ser feita de forma unificada e repetindo os requintes próprios do idioma da metrópole. Nesse sentido, além da dificuldade de falar sobre si, as manifestações literárias ainda se depararam com o impasse de se expressar na língua do outro.

Sobre as dificuldades de falar sobre si, Machado de Assis aponta em fins do século XIX em seu artigo *Instinto de Nacionalidade* (1873), uma forte inclinação da juventude literária brasileira em “aplaudir principalmente as obras que trazem os toques nacionais” (ASSIS, 1873 p. 3), mesmo sem se deter com cuidado sobre elas. Segundo Machado, a simples menção de nomes de autores que abordam temáticas nacionais faz aflorar um patriotismo latente

nessa juventude. Diante de tal precipitação em aclamar obras que mais legitimam o amor-próprio da juventude, o autor questiona se “possuímos todas as condições e motivos históricos de uma nacionalidade literária” (ASSIS, 1873 p. 3). Embora essa indagação não seja desenvolvida pelo escritor, que tinha como proposta simplesmente atestar a ausência e manifestar o desejo de se criar uma literatura mais autônoma; acreditamos que para refletir sobre ela, o regionalismo torna-se ponto incontornável.

No ensaio *Literatura e subdesenvolvimento* (2003) Antonio Candido atribui ao regionalismo dois grandes momentos de definição da nacionalidade brasileira. O primeiro corresponde à independência do país (1822) como um momento de consciência de país novo, ou seja, apesar de se saber das condições de atraso do Brasil, percebe-se na produção literária certo otimismo, uma crença de que a decadência é passageira, resultando na projeção de uma imagem idealizada do país sobre si mesmo. Esse momento consolida o romance romântico brasileiro apropriando-se de temas e espaços nacionais. O segundo momento corresponde à consciência de subdesenvolvimento, coincidindo com um despertar da literatura para uma aguda análise social e humana.

O movimento pendular entre os dois momentos – consciência amena de atraso e consciência aguda de subdesenvolvimento – representa para Candido ora a aceitação de modelos estrangeiros na literatura brasileira, ora a tentativa de solidificação de uma literatura tipicamente nacional, ou seja, autônoma.

A reflexão adotada por Candido não se distancia da oscilação entre literatura reproduzida, transplantada e afirmação nacional, mas o crítico insere o regionalismo enquanto instrumento que consolida a afirmação nacional, a crítica social e posteriormente, num momento em que a literatura é considerada mais depurada, consolida a investigação da dimensão psicológica do habitante do sertão em consonância com a ideia de subdesenvolvimento. Esse último momento, onde deságua esse estudo, coincide com a geração de 1945, que segrega com a literatura de cunho social rumo a uma preocupação com a elaboração estética.

Como o percurso feito por Antonio Candido ecoa como paradigma mesmo depois de ter sido elaborado há décadas, vale percorrê-lo, ainda que aos saltos, como retomada da acepção de regionalismo na literatura brasileira.

Segundo Candido,

O regionalismo foi uma etapa necessária, que fez a literatura, sobretudo o romance e o conto, focalizar a realidade local. Algumas vezes foi oportunidade de boa expressão literária, embora na maioria os seus produtos tenham envelhecido. Mas de um certo ângulo talvez não se possa dizer que acabou; muitos dos que hoje o atacam, no fundo o praticam. A realidade econômica do subdesenvolvimento mantém a dimensão regional como objeto vivo, a despeito da dimensão urbana ser cada vez mais atuante.

(CANDIDO, 2003. p. 159)

O regionalismo abordado nesse excerto remonta ao primeiro momento apontado por Candido, que é o do movimento romântico brasileiro que atesta como inaugural o fato de os enredos dos romances nesse contexto se situarem em diversos espaços geográficos e sociais. Segundo Candido, essa tendência se deve tanto à necessidade de verossimilhança, ou seja, de o romance romântico romper com a inclinação ao individualismo e à idealização e instituir ligação com a realidade exterior; quanto à presença ainda tímida da dimensão humana.

Na perspectiva assumida pelo Romantismo, a elaboração do espaço se dá como uma espécie de cenário ou pano de fundo que ilustra as narrativas de forma descritiva e representativa; seja a vida urbana, a rural ou um estágio mais primitivo, selvagem.

Sobre a abordagem do regionalismo no estágio primitivo, caracterizado na literatura romântica pelo indianismo, Candido assume posição ambivalente: se por um lado reconhece a forma como o índio foi situado nos romances do século XIX, “suscitando a magia das belíssimas combinações plásticas e melódicas” (CANDIDO, 2012, p. 528); identifica por outro, a abordagem ideológica dessa tendência que evidencia “alguns aspectos da nossa mestiçagem física e cultural e contribui para consolidar uma consciência nacional, tocada pelo sentimento de inferioridade em face dos padrões europeus” (CANDIDO, 2012, p.528). Ainda assim, Candido acena para as qualidades dessa literatura como a análise em pé de igualdade do homem e do espaço, percebida de forma mais clara, posteriormente, no romance moderno de 30.

Em relação ao regionalismo pós-romântico, também conhecido por “literatura sertaneja”, Candido assume postura de recusa completa por entender que nesse movimento a figura humana é relegada em favor da busca de um modelo que sintetize a nação exaltando o que ela tem de típico e inusitado. Nesse sentido, a literatura é considerada pelo crítico como a pior subliteratura.

É uma verdadeira alienação do homem dentro da literatura, uma reificação da sua substância espiritual, até pô-la ao mesmo pé que as árvores e os cavalos, para deleite estético do homem da cidade. Não é à toa que a “literatura sertaneja”, (bem versada apesar de tudo por aqueles mestres), deu lugar à pior subliteratura de que há notícia em nossa história, invadindo a sensibilidade do leitor mediano como praga nefasta, hoje revigorada pelo rádio.

(CANDIDO, 2003, p. 528)

Embora o regionalismo do início do século XX, situado no pré-modernismo, enfatize a identidade nacional celebrando o interior ainda intocado e resguardado de influências externas, Ligia Chiappini em *Velha Praga? Regionalismo literário brasileiro*, atenta para o viés sociológico com que é tratada a literatura desse período, abordando o humano como um contraponto ao desenvolvimento, ao surto de modernização por que o país passava. Nesse aspecto, o habitante interiorano tradicional retratado na literatura, apresenta-se como um representante deslocado e por que não, desterritorializado diante do progresso urbano. Sob esse ponto de vista, mais uma vez o regionalismo se deixa levar por miragens pouco comprometidas com a construção de uma nacionalidade literária, repetindo as mesmas imagens dos românticos.

Já no prefácio da segunda edição da *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido alerta para o cuidado que a literatura deve ter em não assumir uma postura alienadora, assim como fizeram grande parte dos românticos:

O que escreveram corresponde em boa parte ao que os estrangeiros esperam da literatura brasileira, isto é, um certo exotismo que refresca o ramerrão dos velhos temas. Os velhos temas são os problemas fundamentais do homem, que eles preferem considerar privilégio das velhas literaturas. É como dizer que devemos exportar café, cacau ou borracha, deixando a indústria para quem a originou historicamente. E o mais

picante é que os atuais nacionalistas literários acabam a contragosto nesta mesma canoa furada, sempre que levam a tese particularista às consequências finais.

(CANDIDO, 2012, p. 19)

Cláudia Campos Soares em estudo sobre o regionalismo de Guimarães Rosa, também corrobora com a posição da crítica literária sobre esse tipo de produção que engessa a percepção sobre o homem. Mais ainda, a problemática abordada por SOARES (1997, p.14) acena para a falta de comprometimento nessas produções literárias.

Configurado desta forma, o projeto regionalista acabou por desaguar na inoquidade do exótico, na amenidade do pitoresco e na ideologia da felicidade na pobreza, a condição do pobre mascarada pelo tom rústico que o contrapõe positivamente ao fausto infeliz da riqueza citadina – imagem confortável e apaziguadora de eventuais sentimentos de responsabilidade diante das desigualdades sócio-econômicas de âmbito local ou mundial. Foi assim que as especificidades regionais transformaram-se, na literatura, em mercadoria tropical para o consumo das culturas dominantes nacional e internacionalmente.

(SOARES, 1997, p. 14)

Ainda no prefácio da segunda edição de sua obra, Candido atenta para necessidade de uma literatura interessada, que avance no sentido de construir uma identidade nacional.

Quero me referir à definição da nossa literatura como eminentemente interessada. Não quero dizer que seja “social”, nem que deseje tomar partido ideologicamente. Mas apenas que é toda voltada, no intuito dos escritores ou na opinião dos críticos, para a construção duma cultura válida no país. Quem escreve, contribui e se inscreve num processo histórico de elaboração nacional.

(CANDIDO, 2012 pp. 19-20)

Entretanto, a fissura com o urbano não é completa, pois acompanhando a modernização advinda da Revolução Industrial que avançava em pleno vapor no Brasil em inícios do século XX; a percepção do homem na literatura também avança, ainda que a passos lentos. Aos poucos, o homem deixa de ser mero objeto de contemplação para ser elevado à sua dimensão humana.

No hiato estabelecido entre o indianismo romântico e o homem urbano representado no realismo e pré-modernismo, Candido estende uma ponte,

reconhecendo que um sistema literário não existe sem genealogia. Assim, Machado de Assis, reconhecido como expoente em suas análises psicológicas do homem urbano, não está dissociado de José de Alencar que por sua vez o faz a Manuel Antônio de Almeida, que já em meados do século XIX tratou da vida burguesa do Rio de Janeiro em *Memória de um sargento de milícias (1852-1853)*.

Como entremeio, a vida rural configura-se como uma espécie de regionalismo intermediário ao reportar a um tipo humano nem tão urbanizado como se espera devido ao progresso por que passava o país, nem tão isolado da civilização como no indianismo romântico. Esse regionalismo corresponde ao segundo momento apontado por Antonio Candido que é o da tomada de consciência do subdesenvolvimento, do despertar da literatura para uma análise social e humana mais perspicaz.

Para Antonio Candido, a origem das produções mais características da literatura regionalista brasileira está nos ciclos do Nordeste, que foram muito significativos para a construção do processo de autonomia literária, ao criar tipos regionais até então sem exemplos de representação. Essa tendência se estendeu até a década de 30, encontrando no romance realista regionalista formas de se consolidar, independente das determinações românticas. Os anos 30 representaram, na literatura, todo o engajamento crítico, político e religioso próprio da história social do país. Assim, o regionalismo revelou equilíbrio entre o homem e a paisagem, analisados sob uma perspectiva sócio-política. A literatura assumiu uma postura de denúncia, de crítica social, expondo mazelas de regiões brasileiras tributárias do subdesenvolvimento. A crueza exposta na produção literária de então, para além de explicitar com propriedade e verossimilhança documental a realidade social do país, aprofunda a análise psicológica das personagens compreendidas em toda sua humanidade.

No entanto, dada a extensão territorial do Brasil, eis que se mostra impossível realizar uma estruturação de nacionalidade feita a partir de uma literatura regionalista que representa de forma pulverizada as diversas regiões do país. Melhor dizendo: a diversidade própria do país, representada na literatura regionalista desse período (o Nordeste e o Sul do Brasil são expoentes dessa produção) ora tenta simbolizar o país como um todo através de uma de suas partes; ora se reconhece enquanto diversidade dentro do

próprio país. A dificuldade está justamente em dar conta da unidade da nação pela pluralidade das regiões.

A partir da década de 30, a postura da crítica literária em relação ao regionalismo na literatura brasileira foi suspensa. Antonio Candido principiou a discussão, especialmente sobre o momento posterior que incidiu na literatura de João Guimarães Rosa. Para estudar o regionalismo em que se insere a literatura de Guimarães Rosa em relação à postura regionalista adotada pelos movimentos literários anteriores se faz necessário, antes de mais nada, ressaltar semelhanças e diferenças; e estabelecer um diálogo entre literaturas e culturas.

Antonio Candido sustenta que o regionalismo em que está inscrito o escritor mineiro é superlativado, haja vista algumas expressões utilizadas para se reportar a Rosa: “inovador”, “obra revolucionária” “inflexão diferente”, “grandeza singular”, “o maior ficcionista da língua portuguesa em nosso tempo”, “o primeiro que fez a síntese final das obsessões constitutivas da nossa ficção, até ali dissociadas”³. Como classificação da produção literária de Rosa, Candido se reporta a um super-regionalismo que corresponde a uma postura dialetizante entre o local e o universal.

Embora Candido trate a produção de Guimarães Rosa como inaugural, vale ressaltar uma outra postura do mesmo crítico, aplicada em outro contexto⁴, revelando um ponto de vista já abordado nesse estudo, a saber: um sistema literário não existe sem genealogia. Assim, analisar a perspectiva regionalista adotada por Rosa em relação às posturas anteriores significa analisar o que as une e o que as diferencia.

Quem desenvolve esse raciocínio é o crítico Luís Bueno no ensaio intitulado *Guimarães, Clarice e antes*, publicado em 2001. Nesse estudo,

³As expressões citadas foram retiradas dos ensaios de Antonio Candido: *Literatura e subdesenvolvimento e A nova narrativa*, ambos publicados na obra **A Educação pela noite e outros ensaios** (2003)

⁴ O outro contexto em que Antonio Candido utiliza a noção de continuidade na literatura é na análise feita no capítulo “Novas Experiências”, do livro *Formação da literatura brasileira* (2012, pp.527-530). Ao tratar da produção literária pós 1860, mais especificamente de Machado de Assis, Candido reconhece a linhagem a que se filia o escritor. O mesmo argumento é utilizado por Luis Bueno para tratar de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, tirando a aura de ineditismo normalmente atribuída a eles e reconhecendo a genealogia literária a que pertencem.

Bueno acena para a necessidade de melhor contextualizar a produção literária de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, considerados pela historiografia literária tradicional como gênios inaugurais de novos estilos, sem vínculos com a tradição que os antecederam. A postura assumida por Bueno é a de que tanto Guimarães Rosa quanto Clarice Lispector são geniais, mas não figuras segregadas do sistema literário anterior.

Em se tratando de Guimarães Rosa, interesse desse estudo, Luís Bueno nos diz que a obra do escritor “pode ser vista como uma solução privilegiada para o impasse dos anos 30” (BUENO, 2001, p.256). O impasse a que se refere o crítico é referente à dificuldade encontrada pela literatura de 30 em incorporar o pobre na ficção, ou melhor, de a voz do narrador não se distanciar da do personagem marginalizado, numa postura hierárquica.

Nas palavras de Cláudia Soares, Guimarães Rosa “enfrentou o perigo e a inevitabilidade do regionalismo, sem se render aos encantos fáceis e tranquilizadores do pitoresco” (SOARES, 1997, p. 14)

Dessa forma, pode-se dizer que em Rosa, a natureza própria do sertão enquanto região, não é mascarada como algo simples e pitoresco, tal como o regionalismo indianista e romântico a tratava; ou como um espaço de penúria a ser denunciado, tal como faziam os regionalistas de 30. Reconhecendo que a unidade de representação é impraticável, Rosa se reporta ao sertão como espaço que abriga uma gama de diversidades. O abandono da representação para abrigar a pluralidade de possibilidades dentro de uma mesma região faz com que Rosa assuma uma postura transfiguradora, percebida principalmente no plano estético.

Entendendo o diálogo estabelecido entre a literatura de Guimarães Rosa e as que o antecederam, percebe-se que a nova narrativa rosiana incide sobre um olhar diferenciado sobre a cultura regionalista. No entanto, diversamente da cultura imposta em terras brasileiras desde o início de nossa formação literária, a cultura do regionalismo em Rosa representa uma conquista significativa de apropriação de nossa nacionalidade estética.

1.1– Acepções do espaço vinculadas ao regionalismo literário brasileiro

Como a proposta desse estudo perpassa analisar acepções que o espaço assume na narrativa rosiana, antes de empreender tal propósito, vale associar os momentos que regionalismo assumiu na literatura brasileira às interpretações possíveis dadas ao conceito espacial.

Antonio Candido nos diz que “quanto à matéria, o romance brasileiro nasceu regionalista e de costumes; ou melhor, tendeu desde cedo para a descrição dos tipos humanos e formas de vida social nas cidades e nos campos” (CANDIDO, 2012, p.433).

Avançando a constatação de Candido, Antônio Dimas faz o seguinte comentário na obra *Espaço e Romance* acerca do estudo do espaço pela crítica literária brasileira: “Apesar da forte adesão do romance brasileiro ao espaço, seja urbano, rural ou selvagem, a nossa crítica pouca atenção tem dedicado ao assunto, preferindo deter-se ora nas formas narrativas, ora em seus temas” (DIMAS, 1987, p.16).

De fato, temos muitos estudos que evidenciam o espaço enquanto categoria constitutiva, embora a crítica literária não o tenha explicitado de forma sistemática em seus estudos e quando o faz fique presa à acepção de espaço entendido como documento fiel da realidade.

De forma geral pode-se dizer que o espaço pode assumir dois sentidos básicos: um literal e outro simbólico.

O sentido que mais comumente conhecemos está vinculado a uma compreensão mais tradicional de espaço, que é tratado como uma área entre limites determinados, de perímetro restrito ou ainda uma distância entre pontos. Esse espaço tratado geograficamente e delimitado territorialmente é que embasou o romance brasileiro. Corresponde ao que Luis Alberto Brandão trata como “representações do espaço”, ou seja, são atribuídas ao espaço “características físicas, concretas” (BRANDÃO, 2007, p. 209) bem como sentidos metafóricos tais como quando o espaço assume ideários históricos, culturais, econômicos e ideológicos.

Desse ponto de vista, o espaço é tido como o lugar de expressão de uma literatura regional. A afirmação da nacionalidade projetada nos romances

está vinculada à apropriação do espaço que constitui a nação, ou seja, no reconhecimento do território pertencente a um povo.

A vocação para o romance tratar do espaço é destacada no entusiasmo de Candido ao dizer que

o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país. Talvez o seu legado consista menos em tipos, personagens e enredo do que em certas regiões tornadas literárias, a sequência narrativa inserindo-se no ambiente, quase se escravizando a ele. Assim, o que se vai formando e permanecendo na imaginação do leitor é um Brasil colorido e multiforme, que a criação artística sobrepõe à realidade geográfica e social.

(CANDIDO, 2012, p.433)

Vale observar que muitas manifestações literárias brasileiras compreendidas entre o século XVI e a primeira metade do século XVIII, ou seja, manifestações esparsas, sem continuidade e, por isso, consideradas fora do que Candido nomeia sistema literário brasileiro são de valor documental e estão de fato preocupadas com o espaço denotado geograficamente. A própria noção de descobrimento aponta para a necessidade de se demarcar geográfica e politicamente o território. Nesse tipo de literatura, como a que vai surgir séculos mais tarde, como o romance reportagem ou romance regionalista, por exemplo, a preocupação em atestar veracidade ao espaço é tão importante quanto a criação artística. Mas o papel assumido pela crítica que está mais preocupada com uma geografia literária do que com a criação artística é duramente criticado por Antônio Dimas na seguinte exposição: “quem se propõe uma geografia literária pouco acrescenta ao estudo da literatura, uma vez que incorre numa espécie de reducionismo realista paralelo ao do escritor” (DIMAS, 1987, p 7).

Quando se fala da obra de Guimarães Rosa, contextualizada dentro da geração de 45, o sertão é o espaço geral que sobressai em suas narrativas e há vários estudos toponímicos que traçam uma cartografia rosiana, criando roteiros e caminhos de peregrinações que passam por lugares identificados nas estórias do autor.

Segundo Deise Dantas Lima, “durante muito tempo, a obra de Guimarães Rosa foi valorizada como textualização típica da literatura regionalista, em que predomina a fidelidade documental, no registro da

paisagem mineira e no retrato dos tipos sertanejos” (LIMA, 2002, p. 1). É essa concepção de espaço que Antônio Dimas vê como negativa se adotada pela crítica literária, ou seja, uma abordagem de espaço como um meio físico que pode ser mapeado e delimitado com fronteiras precisas e nada mais.

No entanto, diferentemente da concepção de espaço entendido apenas a partir de uma dimensão material, há outras acepções incorporadas na teoria da literatura como as representações simbólicas próprias da criação artística. Visto por este ângulo, outros espaços ganham corpo tais como o espaço da narrativa que se constitui como instrumento de percepção das personagens, o da linguagem e o do leitor.

Mais uma vez nos reportando às acepções de espaço na literatura de Guimarães Rosa, o espaço simbólico próprio da criação artística é o que referencia a obra do autor. Uma de suas marcas está em explicitar em suas narrativas um regionalismo que difere do tratamento descritivista, fundamentado na valorização do exótico e do pitoresco, e também por rejeitar esquemas totalizadores de interpretação da realidade social do país, concebidos sob uma perspectiva mais objetiva. Numa visão mais abrangente, o papel assumido pelo homem na narrativa rosiana é de suma importância: aqui ele não é mais visto somente pelo lado de suas carências externas e materiais, como nas tendências literárias que privilegiam na obra a função documental. O espaço geográfico do autor, também espaço existencial das personagens, “ultrapassa a pura referencialidade e se institui como espaço eminente da criação”.⁵

Antes de Rosa, o regionalismo assumiu papéis que desempenharam diferenças absolutas entre si. A forma como a natureza foi tratada no indianismo foi diversa da tratada no regionalismo tradicional, revelando um pensamento binário – a primeira assumiu uma postura idealista e a segunda uma postura de denúncia. Em contrapartida, em Rosa, essa mesma natureza é diferenciada de forma dialetizante, ou seja, é tida como espaço intermediário.

Eduardo Coutinho (1994) faz a seguinte afirmação em relação ao espaço na obra rosiana:

⁵ COUTINHO, Eduardo F. Guimarães Rosa: um alquimista da palavra. IN: João Guimarães Rosa. **Ficção completa**, em dois volumes, 2V. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.19.

Escritor regionalista no sentido de que utiliza como cenário de suas estórias o sertão dos Gerais, e como personagens os habitantes dessa região, o autor transcende os parâmetros do Regionalismo tradicional ao substituir a ênfase até então atribuída à paisagem pela importância dada ao homem – pivô de seu universo ficcional.

(COUTINHO, 1994, p. 17)

O universo ficcional de que fala COUTINHO (1994) nunca assume forma cristalizada: está em constante transformação. Da mesma forma, o espaço se estende para além de uma cartografia geográfica, abarcando um universo capaz de abrigar, simultaneamente, o mito, a fantasia e a lógica racionalista, ou seja, atributos próprios da humanidade independente de fronteiras.

É importante dizer que Rosa se reconhecia como “velho amoroso da Geografia”⁶ e atribui essa paixão à poesia. No discurso proferido pelo autor quando da tomada de posse do cargo de sócio titular da Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro, em 20 de dezembro de 1945, Rosa se proclama profundo admirador dessa ciência, ainda que leigo, e se posiciona como artista sensível às belezas naturais. No entanto, embora se diga desprovido de conhecimentos científicos nessa área, o autor revela ter, até mesmo pelo vocabulário utilizado, certo domínio sobre elementos da geografia brasileira. Corroboram essa afirmação as cadernetas de anotações, várias, utilizadas por Guimarães Rosa para registrar os nomes das plantas e animais quando excursionava pelo sertão mineiro, bem como os dizeres do povo que habita esse território. Todo esse material, referenciado em um espaço geográfico específico, servia de matéria prima para a criação artística posterior.

Joseph Frank em seu artigo *A forma espacial na literatura moderna* aponta para mudanças na apreensão do espaço concatenadas a mudanças na cultura a partir dos pressupostos aferidos por Lessing na obra *Laocoonte*. A contribuição de Lessing, segundo Frank, foi relacionar as condições da percepção humana ao suporte da criação artística, mostrando que há uma “evolução da forma na poesia moderna e, mais particularmente no romance moderno” (FRANK, 2003, p.228). O ponto de vista defendido pelo autor é que

⁶A expressão foi usada por Guimarães Rosa para expressar sua admiração à Geografia enquanto ciência em seu discurso de posse no cargo de sócio titular da Sociedade Geografia do Rio de Janeiro em 20 de dezembro de 1945.

a forma estética não devia mais ser confundida com meras externalizações de técnica – não era uma camisa-de-força dentro da qual o artista, a contragosto, tinha que forçar suas idéias criativas, mas sim emanava espontaneamente da organização da obra de arte como ela se apresentava à percepção.

(FRANK, 2003, p.228).

Explicando melhor: a concepção de forma estética engessava as obras a seguirem determinados padrões, tidos como modelos. Assim, a forma na pintura estava para uma concepção espacial, da mesma forma que na literatura estava para uma concepção temporal. Lessing rompe com esses padrões ao mostrar como que a literatura, especialmente a moderna, passa por uma evolução da forma, movendo-se de uma perspectiva temporal na direção espacial. Segundo Joseph Frank “isso significa que cabe ao leitor apreender suas obras espacialmente, em um momento do tempo, antes que em uma sequência” (FRANK, 2003, p.228).

Podemos perceber a evolução da forma abordada por Frank no que diz respeito à literatura de Guimarães Rosa. Aliás, essa evolução é que muitas vezes se fez confundir a obra do referido autor como inaugural. Em outras palavras, se recuperarmos a literatura que antecedeu Guimarães Rosa percebemos um predomínio da perspectiva temporal, ou seja, uma organização sequencial de símbolos no tempo. Essa abordagem própria dos padrões impostos pelo regionalismo tradicional encarava a literatura como um encadeamento de palavras que se sucedem, resultando em uma forma que privilegia temporalmente uma sequência narrativa. Por outro lado, a lógica espacial que preside a forma estética da literatura moderna “demanda uma completa reorientação da atitude do leitor frente à linguagem” (FRANK, 2003, p.230). Embora a linguagem aconteça no tempo, há uma luta por uma forma espacial e nesse sentido, Rosa constrói uma narrativa que quebra a ordem linear do relato através de uma intenção estética explícita: provocar.

A esse respeito, vale ressaltar trechos de cartas que o autor escreve a sua tradutora norte-americana, Harriet de Onís, reafirmando seus princípios de composição estética:

Deve ter notado que, em meus livros, eu faço, ou procuro fazer isto, permanentemente, constantemente com o português: chocar,

“estranhar” o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas; obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma “novidade” nas palavras, na sintaxe. Pode parecer *crazy* de minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como a um animal bravo e vivo.

Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, ato do momento. Tem quase de aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado – mas a força elementar, selvagem. Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo.⁷

Sobre a espacialidade da linguagem, Luís Alberto Brandão (2007) afirma que a palavra também é espaço por que

é composta de signos que possuem materialidade. A palavra é uma manifestação sensível, cuja concretude se demonstra na capacidade de afetar os sentidos humanos, o que justifica que se fale da visualidade, da sonoridade, da dimensão tátil do signo verbal.

(BRANDÃO, 2007, p. 212)

Essa acepção espacial da linguagem, “de inspiração notadamente formalista” (BRANDÃO, 2007, p.212) corrobora com o processo de escrita de Rosa que busca em sua obra revitalizar a linguagem, pela recuperação do sentido original das palavras, anterior ao desgaste imprimido a elas pelo uso.

Dentro da estética formalista, pode se olhar a linguagem de Guimarães Rosa do ponto de vista proposto por Chklovski (1978), que atribui à arte a função de desautomatizar as leis gerais da percepção. Para o teórico russo, as imagens poéticas são “objetos criados através de procedimentos particulares, cujo objetivo é assegurar para estes objetos uma percepção estética”.⁸ O caráter estético, segundo Chklovski, é alcançado por uma construção artificial do criador para libertar a percepção do automatismo.

Ainda segundo Chklovski (1978), o ato da percepção, desautomatizado no espaço da arte, promove a duração da percepção, ou seja, o efeito estético:

⁷ Artigo/ Guimarães Rosa extraído da Internet do Serviço da Agência do Estado em colaboração com o Jornal da Tarde do dia 18/05/96. Encontra-se no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) na USP.

⁸ CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. IN: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.) **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1978, p.41

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção.

(CHKLOVSKI, 1978, p. 45)

O procedimento de Rosa pode ser compreendido a partir desta concepção do efeito estético em Chklovski, fundada no princípio do “estranhamento”. O “estranhamento” que provocam as narrativas rosianas baseia-se em uma estética da linguagem como violação do esperado, que propõe o objeto estético justamente enquanto “visão”, não enquanto “reconhecimento”.

O universo ficcional rosiano está impregnado de imagens poéticas, tanto enquanto “meio prático de pensar, meio de agrupar os objetos”, quanto “como meio de reforçar a impressão”.⁹

O sertão enquanto espaço é evocado na obra de Guimarães Rosa através de imagens, sons e também pela estrutura da linguagem que rompe com a norma padrão própria dos espaços urbanos vigentes no Modernismo brasileiro.

Enquanto imagem, o sertão apresenta-se na literatura rosiana não apenas como um lugar referenciado, mas principalmente como uma complexa teia de ideias e emoções heterogêneas. Assim, a imagem evocada apresenta-se espacialmente em um instante de tempo, e comporta no mesmo espaço a experiência das personagens crianças, jagunços, santos, bandidos e loucos que se vêem à margem da sociedade urbana moderna e vivem, em sua maioria, em estado de privação e penúria. Esse sertão, distante do espaço idealizado pelo regionalismo primitivo, afasta qualquer resquício de exotismo uma vez que desnuda a realidade mostrando que a beleza própria do natural convive lado a lado com sentimentos díspares, próprios do humano como a angústia, a tristeza, a felicidade e a dor. Por outro lado, Rosa não está preocupado em denunciar, em atestar veracidade ao espaço retratado em suas obras. Ora quem denuncia o faz de um ponto de vista muito distante do fato

⁹Ibid, p.42

narrado, se imbuindo de valores e experiências supostamente superiores. Na perspectiva adotada pelo regionalismo tradicional, quem vive na miséria se cala; e o narrador configura-se como uma espécie de porta-voz dos desvalidos.

A perspectiva adotada por Rosa é outra: aqui o narrador identifica-se com a matéria narrada e com as personagens que vivem à margem, em condições de miséria física, mas se revelando portadores de pensamentos e sentimentos complexos.

Theodor W. Adorno, ao falar sobre a posição do narrador no romance contemporâneo, diz que “ela se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, ao passo que a forma do romance exige a narração” (ADORNO, 1983, p. 269). No entanto, a despeito do paradoxo apontado por Adorno no que tange a impossibilidade de narrar, ainda existem narradores e narrativas.

Um dos motivos da crise da narrativa se deve ao distanciamento criado entre o narrador e a coisa narrada, ou seja, há um declínio da experiência. Walter Benjamin atribui ao romance a responsabilidade por se findar a narrativa. Explicando melhor: a narrativa, própria da oralidade e, portanto, partilhada socialmente, é substituída pelo romance, escrito na solidão. Esse distanciamento, característico do romance, reflete no que Adorno chama de “gesto da imitação artesanal” (ADORNO, 1983, p. 269) que desencadeia um efeito grotesco e “intragável da arte localista” (ADORNO, 1983, p. 269).

Pode se dizer que a crise da narrativa apontada pela teoria adorniana encontra exemplares no contexto de produção literária brasileira. A literatura sertaneja, apontada por Antonio Candido como de extremo mau gosto, representa o ápice da alienação do homem dentro da narrativa. Candido cita nomes de autores como Afonso Arinos, Simões Lopes Neto, Monteiro Lobato, Coelho Neto e Valdomiro Silveira, como exemplares de uma perspectiva regionalista, que apesar de “bem versada” (CANDIDO, 2012, p. 528) explicita o abismo existente entre o narrador e a personagem narrada. Nessa abordagem, o homem é coisificado, tratado como sinônimo de atraso, dificultando ainda mais a construção de uma identidade literária brasileira. A narração desses autores tem poucos pontos de contato com a coisa narrada, reforçando a impressão de uma literatura feita no gabinete por intelectuais privilegiados e alheios a realidade (e humanidade) ao seu redor. Essa literatura, considerada

subliteratura por Antonio Candido, se encaixa bem à adjectivação *kitsch* atribuída por Adorno, que vê na imitação um arremedo mal sucedido da realidade.

Na perspectiva regionalista adotada pelos romances de 30, persiste o distanciamento entre narrador e coisa narrada, mas conforme aponta estudo do crítico Luís Bueno apresentado por Cláudia Soares, nesses romances há uma “incorporação dos pobres pela ficção” (SOARES, 2012, p.96). No entanto, isso não significa dar voz às personagens retratadas; a narrativa ainda não se identifica com a coisa narrada, mas o reconhecimento e o esforço para entendê-las já representam um avanço. Graciliano Ramos, tido como exemplo desse período, assume um foco narrativo próximo da denúncia social e por isso mesmo distante do que está sendo denunciado. No estudo do romance de 30, ao falar sobre o pobre, Bueno diz que

a despeito de aparecer idealizado em certos aspectos, ainda é visto como um ser humano meio de segunda categoria, simples demais, incapaz de ter pensamentos demasiadamente complexos – lembre-se de que a crítica achou inverossímil que Paulo Honório fosse o sofisticado narrador de *S. Bernardo*.

(*apud* BUENO, SOARES, 2012, p. 96)

No entanto, como aponta Cláudia Soares, “a solução genial de Graciliano Ramos é, portanto, a de não negar a incompatibilidade entre o intelectual e o proletário, mas trabalhar com ele e distanciar-se ao máximo para poder aproximar-se. Assumir o outro como outro para poder entendê-lo” (SOARES, 2012, p. 97).

A linguagem narrativa usada no romance para dar voz ao outro; ao pobre, à criança, ao jagunço e a outros tantos tipos retratados nesse período em que se queria encontrar arquétipos genuinamente nacionais; é próxima do relato, do discurso racionalista. Nesse sentido, a narrativa vai além da denúncia ao buscar encontrar explicações causais que justifiquem a miséria, a violência, o atraso, a precariedade e a falta de urbanidade própria de um país que se reconhece como subdesenvolvido.

Graciliano Ramos adota a perspectiva de uma linguagem discursiva, tratando as personagens sob o viés da alteridade. No entanto, há que se dizer que apesar de a narrativa de Graciliano Ramos tratar o outro como outro, isso

se deve mais às exigências formais de composição do romance de sua época. O distanciamento se dá por causa de perspectiva crítica adotada pelo narrador, mas Graciliano evidencia a mistura entre subjetivismo e objetivismo ao afirmar os princípios composicionais de suas obras calcados a partir da própria experiência, ou seja, há uma tentativa de evidenciar o real partindo de dados documentais para representar situações e personagens ficcionais.

A adoção da linguagem restrita ao relato aparece, no estudo de Adorno sobre a posição do narrador na contemporaneidade, vinculada ao declínio da narração. Aplicando esse pressuposto ao regionalismo de 30, onde prevalece o discurso denúncia sugerindo o real, percebe-se claramente o valor documental destas obras, sendo possível identificar espaços histórica e geograficamente reconhecidos. A precisão da localização faz parte inclusive da nomenclatura como é conhecida parte relevante da produção literária brasileira deste período: “ciclos do Nordeste”, que são em parte, objetivamente, ciclos históricos.

Octávio Paz, ao falar das diferenças entre prosa e poesia, afere que o ritmo é próprio de qualquer linguagem e é indispensável à poesia. No entanto, em se tratando da prosa “pela violência da razão, as palavras se desprendem do ritmo; essa violência racional sustenta a prosa, impedindo-a de cair na corrente da fala onde não regem as leis do discurso e sim as de atração e repulsão” (PAZ, 2003, p. 11). Na perspectiva do relato, o crítico diz que a prosa caracteriza-se por “um desfile, uma verdadeira teoria de idéias ou fatos” (PAZ, 2003, p.12)

A associação feita por Octávio Paz sobre o encadeamento entre romance e realidade também é comentada por Adorno ao afirmar que “se o romance quer permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente são as coisas, então ele tem de renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, só serve para ajudá-la na sua tarefa de enganar” (ADORNO, 1983, p. 270).

Além disso, Octávio Paz prossegue afirmando que por mais que a prosa se afaste do ritmo, “as palavras retornam à poesia espontaneamente. No fundo de toda prosa circula, mais ou menos rarefeita pelas exigências do discurso, a invisível corrente rítmica” (PAZ, 2003, p. 12) própria da poesia.

Guimarães Rosa diante do dilema da representação do outro, já enunciado no paradoxo adorniano, consegue através da linguagem desvelar o impasse que se encontrava a geração de 30. A modernidade do autor mineiro é acima de tudo consciência da impossibilidade de se representar o outro sob uma perspectiva distanciada. Assim, de forma consciente, Rosa assume o problema e constrói uma obra que “pode ser vista como uma solução privilegiada para esse impasse dos anos 30, o passo adiante possível depois de *Vidas secas*” (SOARES, 2012, p. 97).

A linguagem usada por Guimarães Rosa revela-se instrumento de transfiguração, permitindo com que seja representado de outra forma tanto o discurso, agora próximo da oralidade; quanto a narrativa, agora próxima da coisa narrada.

Embora Guimarães Rosa construa uma obra em prosa, o autor não resiste à corrente rítmica própria da poesia, conforme apontado por Octávio Paz. Nessa acepção, o ritmo não é retido em função de uma lógica que privilegia a coerência e a razão, e surge à tona na obra rosiana.

A entrega ao ritmo, além de enfatizar uma característica do romance moderno também revela o caráter artificial da prosa. Segundo Paz, o ritmo explicita o fluir do idioma numa “constante repetição e recriação, maré que vai e que vem, que cai e se levanta” (PAZ, 2003, p. 13). Dessa forma, o voltar a si mesmo “viola as leis do pensamento racional e penetra no âmbito de ecos e correspondências do poema” (PAZ, 2003, p. 13).

Nesse ritmo, o narrador rosiano mistura sua voz à das personagens, numa relação orgânica que tenta eliminar diferenças entre o narrador e o outro. Assim, embora prevaleçam o mesmo espaço regional e os “traços fundamentais da cultura rústica brasileira” (BOSI, 1988, p.21) encontrados em Graciliano Ramos, Rosa consegue transfigurá-los, ou seja, representá-los de forma diferente da adotada pelo regionalismo tradicional.

Na perspectiva adotada por Rosa, segundo Luís Bueno, citado por Cláudia Soares:

o pobre, o sertanejo, o menino, o violeiro, o maluco, o jagunço não se diminuem em função do seu alheamento do mundo da intelectualidade. É bem o contrário disso. Sua estatura é aumentada, pois é de sua ligação ainda possível com o cosmo, por via da terra, que pode surgir a grandeza. O escritor, o

artista, por sua vez, não é visto como intelectual pura e simplesmente. Mais do que isso, é alguém que, não totalmente engolido pelo discurso da lógica, é capaz de compreender outros discursos e plasmá-lo na forma híbrida de conhecimento e intuição que é a obra de arte

(*apud* BUENO, SOARES, 2012, p. 97)

Na narrativa rosiana, as personagens, ainda que desprovidas de valores e recursos considerados como indispensáveis pela razão e pela sociedade moderna estão ombreadas com elas. As marcas da oralidade caracterizam a obra rosiana reforçando a idéia benjaminiana de que as grandes histórias são as que mais se aproximam dos discursos dos inúmeros narradores anônimos.

Rosa tenta imprimir em sua escrita a oralidade própria da narrativa, ou seja, tenta amalgamar o instantâneo da experiência vivificada e partilhada no momento da fala à escrita romanesca. Esse salto, tido como ineditismo para a crítica literária brasileira durante anos, é na verdade fruto de um esforço empreendido para ultrapassar o impasse do romance dos anos 30.

Sobre a perspectiva narrativa adotada por Guimarães Rosa, Davi Arrigucci Jr. em seu artigo *O mundo misturado* nos diz que

O quadro do narrador oral se articula, assim, dramaticamente, com o quadro da cultura letrada num esquema narrativo de notável simplicidade e eficácia, uma vez que por ele se dá vazão à voz épica que vem do sertão, garantindo-lhe, em princípio, a autenticidade do registro, sem fazer dela a apropriação culta característica do narrador dos romances regionalistas tradicionais, concessivo diante das peculiaridades pitorescas da fala, do modo de ser e da conduta do homem rústico a que dá voz.

(ARRIGUCCI JR., 1994, p.19)

A proeza de Rosa consiste em misturar numa transfiguração estética elaborada pela linguagem, o narrador aos personagens, ao espaço da narrativa e à percepção que se tem dele.

A respeito da forma de elaboração estética dos textos rosianos Davi Arrigucci Jr. prossegue dizendo que

Considerando, pois, em seu conjunto, esse modo mesclado de caracterizar, com suas articulações sutis entre níveis distintos de representação da realidade logo permite ver que estamos de fato

diante de diferentes formas de narrativa misturadas, correspondendo no mais fundo a *temporalidades* igualmente distintas, mas coexistindo mescladas no sertão que é o mundo misturado. Não é à toa que esse é o lugar do atraso e do progresso imbricados, do arcaico e do moderno enredados, onde o movimento do tempo e das mudanças históricas compõe as mais peculiares combinações.

(ARRIGUCCI JR., 1994, p.17)

Em Rosa, o lugar do atraso cheio de penúrias e necessidades é aproximado ao lugar do progresso representado pela figura do letrado, das leis e da cidade que aparecem sutilmente como uma interferência inovadora do mundo urbano, revelando que “a fronteira é ao mesmo tempo o espaço da separação e também o ponto de contato entre os dois subespaços” (FILHO, 2008, p.8). Em outras palavras, isso quer dizer que Rosa põe em evidência a dialética existente entre o arcaico e o moderno, ou seja, trata da sincronicidade entre estes dois espaços e não de suas extremidades. Se a lei da física afere que dois corpos não ocupam o mesmo lugar no espaço, em Rosa pode-se dizer que dois tempos podem coexistir simultaneamente no mesmo espaço; ou seja, uma mesma personagem é capaz de abrigar ao mesmo tempo, temporalidades distintas.

O que pode parecer um paradoxo faz parte das concepções de realidade na obra rosiana que assumem constantemente em suas narrativas um papel questionador principalmente para desmistificar a superioridade do racionalismo sobre as demais formas de indagação e explicação da realidade.

Pode-se afirmar que Rosa mistura em sua obra formas urbanas e rurais. É importante ressaltar que o espaço urbano aparece segregado na narrativa rosiana. Embora pareça haver um desequilíbrio entre os espaços rural e urbano, soando um aparente privilégio do local e do regional em detrimento do cosmopolitismo urbano próprio do contexto de produção; na obra rosiana, pelo contrário, há uma conjugação entre o arcaico e o urbano fazendo com que um persista no outro.

Dessa forma, se o regionalismo na literatura tinha como proposta inicial unificar a imagem do país em um modelo de representação nacional, a postura *transfiguradora* em Guimarães Rosa consiste em integrar “elementos configuradores do espaço regional do sertão e problematizações originárias de

um outro tipo de espaço, o urbano, que engendrou a modernidade” (SOARES, 1994 p. 63).

A postura transfiguradora, revolucionária é que faz com que o local ganhe projeção universal. Antonio Candido em *A nova narrativa* atesta o avanço empreendido por Rosa nessa direção

Com isso Rosa alcançou o mais indiscutível universal através da exploração exaustiva quase implacável de um particular que geralmente desaguava em simples pitoresco. Machado de Assis tinha mostrado que num país novo e inculto era possível fazer literatura de grande significado, válida para qualquer lugar, deixando de lado a tentação do exotismo (quase irresistível no seu tempo). Guimarães Rosa cumpriu uma etapa mais arrojada: tentar o mesmo resultado sem contornar o perigo, mas aceitando-o, entrando de armas e bagagens pelo pitoresco regional mais completo e metucioso, e assim conseguindo anulá-lo como particularidade, para transformá-lo em valor de todos. O mundo rústico do sertão ainda existe no Brasil, e ignorá-lo é um artifício. Por isso ele se impõe à consciência do artista, como à do político e do revolucionário. Rosa aceitou o desafio e fez dele matéria, não de regionalismo, mas de ficção pluridimensional, acima do seu ponto de partida contingente.

(CANDIDO, 2003, p.207)

O sertão rosiano, matéria de ficção pluridimensional, assume o papel de discutir a função do espaço na modernidade. Caracterizado como um entre-lugar, o espaço do sertão revela as contradições e violências da sociedade moderna assim como a existências de outras sociedades que vivem à margem. Assim configurado, o sertão apresenta tanto uma geografia à margem, ou seja, de um espaço que explicita as ruínas cartográficas; quanto uma geografia da margem, ou seja, um espaço em que o homem encontra-se próximo da natureza e dos seus próprios impulsos e por isso, afastado do trabalho da narrativa racional e da artificialidade asfixiante e maquinal da civilização.

Numa analogia ao deserto patagônico tratado por Gabriela Nouzeilles no artigo *Heterotopías en el desierto: Caillois y Saint-Exúpery em Patagonia*, o sertão rosiano se constitui como um espaço de metamorfoses contínuas e por isso com dificuldade para ser delimitado e representado. Aliás, a origem da palavra sertão é associada à “desertão”¹⁰ por Alfredo Bosi. Nouzeilles, usando

¹⁰A associação entre sertão e desertão é feita por Alfredo Bosi em *Céu, Inferno* (1988, p.29) para aferir sobre a experiência de transitar por um mundo espacialmente vasto. A análise reporta-se à travessia feita pelos vaqueiros no conto Sequência, de João Guimarães Rosa.

o sentido de deserto abordado pelo geógrafo Yi-Fu Tuan em seu livro *Landscapes of fear* (1979) diz que

Os desertos, ao contrário de outros tipos de topografia, junto às regiões polares provocam experiências específicas, aparentemente universais, compartilhadas por diferentes culturas em períodos históricos distintos. Segundo Tuan, o que faz do deserto uma exceção à regra é que se trata de manifestações extremas da força caótica da natureza que em virtude de seu excesso põe em perigo tanto a integridade física do sujeito quanto sua capacidade racionalizadora (1979a: 6). O vento, as tempestades extremas, a escassez de água, de refúgio, de alimento, tudo confabula contra o humano.¹¹

Ora assim como o deserto, o sertão rosiano também se configura como espaço de tensão, de enfrentamento agônico entre homem (civilização) e natureza, e, portanto, de transfiguração.

Mais uma vez: a etapa arrojada empreendida por Rosa, tida como transfiguração significa uma mudança de figuração, de representação das formas regionalistas iniciais e tradicionais. Em oposição ao regionalismo tradicional que tinha o olhar voltado para o entorno imediato, Rosa situa o sertão num outro espaço. As vantagens de se ocupar um espaço intermediário são apregoadas por Michel Serres que se vale do signo de Hermes para tal

É preciso conceber ou imaginar a forma como Hermes voa ou se desloca, quando transporta mensagens que lhe são confiadas pelos deuses, ou ainda como viajam os anjos. E, para tanto, é preciso descrever os espaços situados entre coisas já divisadas, espaços de interferência, conforme o título do segundo Hermes. Esse deus ou esses anjos transpassam pelo tempo desdobrado, razão de milhões de conexões. “Entre” sempre me pareceu, e segue parecendo, uma preposição de capital importância.

(SERRES, 1994, p. 99 *apud* PAGEAUX, 2011, p.27)

O entremeio pelo qual Rosa transita assume várias interpretações da crítica literária. Ora caracteriza a mudança de figuração pelo viés metafísico,

¹¹Tradução livre feita por mim a partir do excerto original encontrado no artigo de Gabriela Nouzeilles, *Heterotopías en el desierto: Caillois y Saint-Exúpery en Patagonia*, publicado na revista **Margens** em 2004, p.86.

onde a natureza física é relegada a segundo plano em privilégio de uma interpretação que vai além das instancias materiais rumo a plano espiritual; ora caracteriza a mudança de figuração pelo viés estético que revela profunda consciência do autor sobre sua obra. Independente da postura assumida, a obra de Guimarães Rosa torna-se genial exatamente pelo fato de conseguir manter toda a singularidade e especificidade de um lugar elevando-o a uma dimensão universal. Rosa consegue partir de uma região rumo a uma extraterritorialidade, uma vez que se desloca entre as fronteiras traçadas pelo regionalismo que o antecedeu, contemplando-as e transfigurando-as.

Capítulo 2 - OUTROS ESPAÇOS

Ricardo Piglia em suas “Teses sobre o conto” ressalta uma especificidade desse gênero narrativo ao afirmar que “um conto sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 2004, p.89); ou seja, para além da história narrada em primeiro plano outra é construída em segredo, “de um modo elíptico e fragmentário” (PIGLIA, 2004, p.90).

Guimarães Rosa, em entrevista a Günter Lorenz corrobora com as teses de Piglia ao afirmar o princípio composicional de suas obras dizendo o seguinte: “Não, não sou romancista; sou um contista de contos críticos. Meus romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade”. (ROSA, 1994, p.35)

Associando a primeira tese de Piglia aos contos propostos para análise, percebe-se que a estória aparece em primeiro plano nas narrativas; mas Piglia chama a atenção para outro aspecto do conto moderno que é contar “duas histórias como se fossem uma só” (PIGLIA, 2004, p.91). Assim sendo, afinal, qual é a estória ou história oculta que está sendo contada enquanto se conta outra?

Como provocação a esse questionamento, Piglia elabora a segunda tese afirmando que “a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes” (PIGLIA, 2004, p. 91)

Pensando no espaço enquanto elemento dessa pesquisa, percebe-se que ao contrário do espaço do sertão, tido como previsível nas narrativas rosianas, em ambos os contos propostos para análise, logo no início é apresentado um espaço urbano que pode ser uma pista para a narrativa oculta:

“Esta é a estória. Ia um menino, com os Tios, passar dias no lugar onde se construía a **grande cidade**”

(MA, p.389 grifo meu)

“Outra era a vez. De sorte que de novo o Menino viajava para o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a **grande cidade**”

(OC, p. 509 grifo meu)

A estória do espaço urbano, traduzido nos contos por “grande cidade”, ou seja, um espaço próprio da modernidade fica abreviada na narrativa.

Contudo, em Rosa discurso e história se confundem. A história lida com aquilo que já é sabido. E como todos conhecem a história da construção de Brasília, a grande cidade edificada no semi-ermo, no chapadão e possivelmente o contexto espacial da narrativa dos contos, Rosa opta por narrar a estória que evidencia a construção das percepções de uma criança sobre este espaço. Dessa forma, os contos fazem sentido por lançarem um olhar para além do documental, do histórico e familiar, revelando outra realidade, ainda que ficcional, qual seja, a da percepção do espaço pelo olhar infantil. Assim, não importa o que está sendo narrado, mas como está sendo narrado, ou seja, discurso. História e narrativa podem ser resumidas em discurso.

Assumido o discurso como perspectiva, o papel do leitor é indispensável para que ele se concretize. Mas sendo o discurso tanto história quanto narração das percepções da criança, o que se espera que o leitor leia?

Essa indagação também pode ser uma pista para desvendar a “história secreta” apontada por Piglia. Ora uma vez que o leitor é convocado a produzir sentido para o texto que se lhe apresenta, essa produtividade pode indicar a construção de uma outra história (ou estória). Em outras palavras, o texto escrito apresentado em primeiro plano caracteriza uma estória, e a outra, cabe ao leitor construir.

Wolfgang Iser, ao falar sobre o *Ato da Leitura* afirma que

O autor e o leitor participam, portanto, de um jogo de fantasia; jogo que sequer se iniciaria se o texto pretendesse ser algo mais do que uma regra de jogo. É que a leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer as nossas capacidades.

(ISER, 1999, p.10)

Rosa, ao construir uma obra aberta, não se eleva acima do leitor. Pelo contrário, ele convida-o a entrar na obra e a jogar o jogo de construção de sentido, tal qual o que aqui se apresenta. Aceito o convite, vamos entrar.

2.1 - Os “entre” em as margens e os cimos

Alfredo Bosi ao analisar a “Situação e Formas do Conto Brasileiro Contemporâneo” diz que a breve narrativa do conto “condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção” (BOSI, 1977, p.7). O ponto de vista defendido pelo crítico é que o conto nada fica a dever ao romance, uma vez que consegue sintetizar todos seus princípios de composição sendo, portanto capaz de provocar através de uma forma mínima e concisa um efeito máximo.

Embora na atualidade a teoria da literatura faça distinção entre os gêneros, na antiguidade, novelas, parábolas e fábulas eram vistas como contos, exercendo um papel instrucional e propagando formas de ver o mundo, princípios e valores. Nesse contexto, Alfredo Bosi associa o contista a “um pescador de momentos singulares cheios de significação” (BOSI, 1977, p.9), imagem perfeitamente ajustada à faceta contista do escritor João Guimarães Rosa.

Segundo Bosi, um conto consegue refletir “situações exemplares vividas pelo homem contemporâneo” (BOSI, 1977, p.8). Para evidenciar o efeito singular provocado pelo conto de qualidade, Bosi cita Edgar Allan Poe que atribui tal efeito à composição premeditada pelo autor que deve ser capaz de instigar já na primeira frase.

Pensando em *Primeiras histórias* (1962) de Guimarães Rosa observa-se a habilidade de o escritor produzir um efeito singular em cada um dos 21 contos que compõem a obra. É importante ressaltar que os contos foram em grande parte publicados separadamente em periódicos e só depois condensados no referido livro. Assim sendo pode-se pensar no cuidado de Rosa com a elaboração de cada conto em particular e depois no arranjo de todos eles dentro de uma única obra. Sob a ótica do arranjo, vários estudos evidenciam a relação de simetria em *Primeiras histórias* que prima por uma organização espacial proposital: a disposição dos 21 contos se dá em uma estrutura espelhada, sendo mediador o conto “O espelho” ocupando a 11ª posição.

A metáfora do espelho que voltado pra si mesmo reflete o infinito, cujo símbolo (∞) integrou todos os contos com exceção do 8º (*Nenhum, nenhuma*)

da primeira edição de *Primeiras estórias*, revela segundo um estudo de Antônio Marcos Vieira Sanseverino (2012)¹² que Guimarães Rosa se preocupava com a edição de suas obras, participando juntamente com o editor do projeto editorial.

Pensar no lugar que cada conto ocupa dentro da obra incide, de certa forma, em pensar no livro como unidade; mas por outro lado é reconhecida a diversidade de assuntos, situações, tons, ritmos e outras tantas variações dentro de *Primeiras estórias*. Porém, é inegável o diálogo estabelecido entre os causos ou estórias, primeiras desse gênero produzidas por Rosa.

A incorporação do infinito na obra rosiana (vale lembrar a recorrência do símbolo ∞ em outras obras, como ao fim de *Grande sertão: veredas*), conduz vários estudos a assumirem uma crítica metafísica associada a uma perspectiva religiosa. No entanto, o que se pretende nesse estudo é ressaltar os extremos da imagem especular de *Primeiras estórias*, a saber, os contos de abertura e fechamento da obra, respectivamente *As margens da alegria* e *Os cimos* que exemplificam bem o elo estabelecido por um mecanismo de reversão. Obviamente a extremidade se dá pelos limites do livro, mas o infinito impera enquanto abertura a travessia proposta por Rosa, permitindo que se façam múltiplas análises de sua obra.

Seguindo o preceito aferido por Edgar Allan Poe e amenizando distinções entre gêneros, Rosa consegue exprimir um efeito único, próximo à fabulação oral já na primeira frase dos contos *As margens da alegria* e *Os cimos*: “Esta é a estória” e “Outra era a vez”¹³. Ao determinar a estória a ser narrada, ou seja, não se trata de uma estória qualquer, mas sim da estória, Rosa deixar entrever que está ciente de um dos dilemas da modernidade que é reconhecer a arbitrariedade do narrador. Ora, dentre tantas estórias possíveis há uma escolha assumida. Nessa perspectiva percebe-se desde o início uma preocupação com o papel do narrador. Ao deixar explícita sua opção pela

¹² Antônio Marcos Vieira Sanseverino desenvolve no artigo *Primeiras estórias: o livro e a obra* um breve estudo traçando um paralelo entre algumas edições de *Primeiras estórias*, apontando para as perdas paratextuais nas reedições da obra que excluíram os desenhos dos contos e do índice ilustrado da primeira edição, ambos sugeridos por Guimarães Rosa.

¹³ João Guimarães Rosa, *Ficção completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, v. 2, p.389 e p. 509. As frases citadas correspondem à abertura dos contos *As margens da alegria* e *Os cimos*, que serão indicados nas próximas citações pelas iniciais MA e OC seguidas do número de página.

ficção, Rosa propõe também uma opção de leitura: o leitor sabe desde o início que a narrativa é criação artística.

Outro aspecto que é importante ressaltar é o fato de os contos propostos para análise enfatizarem a oralidade. Ambos têm o início fabuloso (“Esta é a estória” e “Outra era a vez”), semelhante ao tradicional “Era uma vez”, explicitando claramente uma adesão à ficção e carregando as marcas da oralidade, próprias da narrativa.

Já no termo estória, empregado no título do livro e oposto à história, o caráter ficcional da obra é reforçado. Diante de elementos tão fortes que evidenciam a ficção, a invenção e a oralidade, Rosa chama a atenção para o discurso e faz uma espécie de pacto com o leitor, instigando-o para o que está por vir e convidando-o a produzir sentido. Entretanto, a ficção evoca uma certa realidade, própria da história. Assim sendo, toda narrativa é ao mesmo tempo discurso e história. Melhor dizendo: a obra é história por se reportar à realidade; e é discurso por ser narrado e por isso mesmo pressupor um leitor/ouvinte que a percebe e atribui significado.

Nos contos, a viagem aparece como repetição de ações contrárias: há uma partida e uma volta. No entanto, mais do que um seguir em linha reta, com pontos arrematados a cada retorno, a viagem ou travessia rosiana é caracterizada pela fluidez e imprecisão. Em outras palavras, a experiência vivenciada pelas personagens rosianas não é cumulativa, não caracteriza um aprendizado garantido e solidificado. Pelo contrário, o aprendizado é instantâneo, revelando um amadurecimento próprio do deslocar-se no tempo e não como fruto de uma evolução.

Em *Grande sertão: veredas*, Rosa ratifica o aprendizado como algo inesperado, como princípio composicional de suas obras:

Ah, tem uma repetição, que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso?

(ROSA, 1994, p.28)

Também no início dos contos é possível perceber a conexão entre o substantivo “estória” usado na abertura d’*As margens da alegria*; e o substantivo “outra” usado na abertura de *Os cimos* que se propõe a continuar a estória do primeiro conto.

Embora as expressões usadas nas aberturas dos contos sugiram uma anulação da perspectiva temporal, ao longo da leitura a temporalidade aparece. Sendo *Os cimos* uma continuidade da estória de *As margens da alegria*, o espelhamento se dá em outro momento, ainda que o espaço aparente ser o mesmo. Em outras palavras: a temporalidade provoca um novo reflexo que incide sobre a personagem e o espaço. Assim, *As margens da alegria* trata de um momento anterior, passado à temporalidade d’*Os cimos* (que se projeta num futuro em relação *As margens da alegria*).

A mudança atribuída à temporalidade pode ser entendida como o devir heraclítico que percebe o mundo como um fluxo contínuo em constante transformação. Segundo Heráclito, “é impossível entrar no mesmo rio duas vezes”, ou seja, apesar de as coisas se apresentarem como aparentemente fixas e estáveis, isso nada mais é do que uma artimanha dos nossos sentidos. Embora o rio pareça ser o mesmo, na segunda vez que se pretender entrar nele, as águas e o homem serão outros. Nessa perspectiva, em que o pensamento percebe a instabilidade e mutabilidade das coisas, impera a transformação. Tudo muda o tempo todo.

No entanto, a artilosidade do narrador nos leva a crer que em ambos os contos existem elementos imutáveis, tais como personagem, espaço e propósito. Ora tanto o enredo de *As Margens da Alegria* quanto o de *Os cimos* trata da estória do mesmo Menino viajando para uma grande cidade em construção, possivelmente Brasília – cidade símbolo do progresso e modernização na década de 60. Em ambos os contos o Menino transita em espaços distintos: sai do interior, visita o lugar em que a cidade está sendo construída e volta para o interior. Mas o movimento também se dá no interior do Menino que reage de forma imprevisível com as viagens, deslocando a percepção que tem da vida.

Em *As margens da alegria* o Menino parte ingênuo, aberto às novidades e cheio de expectativas; maravilha-se com o mundo natural; percebe a tensão existente entre o natural e o maquinal, passando por um processo de

aprendizado. Em *Os cimos*, o Menino parte inseguro e triste, fechado no seu mundo interior; maravilha-se com o mundo natural que o reabastece com esperanças, passando por um processo de aprendizado.

É indiscutível o processo de formação de imagens nos dois contos, sejam veiculadas pela percepção do Menino, sejam elaboradas pela linguagem narrativa. Isso evidencia um aspecto característico da infância e outro da linguagem moderna.

Pierre Francastel ao tratar do papel das artes plásticas na modernidade no artigo *O aparecimento de um novo espaço*, nos fala de uma nova forma de figuração que rompe com a mera representação do mundo exterior. O que Francastel trata como novo espaço, podemos chamar de mundo transfigurado na obra de Guimarães Rosa, ou seja, um mundo que permite o homem entender melhor seu papel e agir seja descrevendo-o por palavras, gestos ou imagens. No entanto, além de descrever o que vê, o homem descreve o que sente e imagina.

Contextualizadas dentro da estética da modernidade que acena, conforme nos diz Francastel, para o surgimento de um novo espaço, as imagens evocadas nos contos de Rosa refletem muito mais do que meramente o espaço de um mundo exterior representado; elas coincidem com a descrição de um espaço que é percebido pela vivência da personagem. Assim, o espaço dos contos, traduzido sob a forma de imagem-linguagem caracterizam o que Francastel denomina espaço polissensorial, ou seja, “um espaço baseado em uma coordenação de imagens interiores e não mais em uma coordenação necessárias de fragmentos de objetos” (FRANCASTEL, 1967, p. 44)

Há que se reforçar o fato de as imagens dos contos *As margens da alegria* e *Os cimos* serem alegorias entendidas como substituição de uma coisa (percepção da criança) por outra (discurso narrativo). Do ponto de vista da percepção da criança, as imagens constituem alegorias passíveis de interpretação, ou seja, uma forma de fazer entender a vivência e experiência do Menino enquanto personagem. Do ponto de vista do discurso, as imagens são construídas intencionalmente pelo narrador em 3ª pessoa representando o trabalho com a linguagem feito com maestria por Guimarães Rosa.

Partindo do entendimento da infância como o período do início do desenvolvimento físico e psicológico do ser humano, pode-se vincular a

narrativa dos contos que privilegia esse olhar a uma espécie de ritual de iniciação, ou seja, um indício da passagem da infância para a vida adulta, rumo a maturidade. Esse tipo de narrativa é própria da modernidade e caracteriza-se por ser voltada para o sentido das experiências individuais.

Nos contos propostos para análise, o narrador penetra no universo infantil que ainda não tem fala e apresenta as percepções de uma criança através de um discurso ancorado na força imagética própria da infância, rompendo o silêncio característico dessa idade e dando-lhe voz. Nessa perspectiva, são reconhecidos os desejos infantis e as experiências vividas na infância como estando em relação de igualdade aos desejos e experiências próprios do universo adulto. Assim, uma vez em que a criança se vê ombreada com o adulto, o discurso do narrador se constrói também ombreado ao universo infantil.

Em *As margens da alegria* e em *Os cimos* a experiência do protagonista infantil é valorizada. Percebe-se no Menino e no espaço por ele experienciado a tensão própria da personagem enquanto sujeito da modernidade. Melhor dizendo: são apresentadas as aventuras de um personagem vivendo fora do seu espaço habitual, ou seja, em um local estranho e longe da tutela dos responsáveis. A viagem tida como um deslocamento físico também evoca um deslocamento interior, revelando uma jornada da infância à maturidade. Em última instância, a viagem representa a transformação do Menino que dela participa, ou seja, um rito de passagem.

Por outro lado, a experiência vivida pela personagem também contextualiza a modernização pela qual o país estava passando. Nessa acepção, a personagem pode ser vista como uma metáfora para o Brasil que também passava por transformações vindas sob a forma de progresso na década de 60. Reforça essa analogia o status simbólico com que a criança é tratada nos contos, a saber: Menino, com “M” maiúsculo, substantivo próprio, tal qual Brasil.

Nos anos 50, é imprescindível considerar as mudanças pelas quais passavam o país. Até então predominava no país uma população e costumes rurais, bem como quase nenhuma tecnologia. As concentrações urbanas ainda eram incipientes.

No entanto, a partir de meados de 50, o país passa por transformações nas formas de produção e no comportamento social. Na literatura, cada vez mais fica evidenciado o fazer literário desvinculado dos moldes europeus. Esse período coincide com o contexto de produção de *Primeiras estórias* (1962).

Segundo Paulo Silvino Ribeiro, o desenvolvimento econômico e industrial, a construção de rodovias, aeroportos e outros equipamentos de infraestrutura induziam à crença de que o Brasil estava a caminho de se tornar uma nação moderna, principalmente ao adotar um padrão de vida ao mesmo tempo muito diferente da vida rural e muito próximo ao modelo consumista do capitalismo norte-americano, disseminando um pensamento ideológico nacionalista de um país rumo ao progresso.

Na perspectiva literária, Antonio Candido afere que os anos 60 e 70, correspondentes “à última fase da ficção brasileira” (CANDIDO, 2003, p. 206), representam o período em que o autor tem mais consciência da sua obra, ou seja, do discurso literário produzido. Para Candido, “não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário” (CANDIDO, 2003, p. 206).

Nesse contexto, idêntico ao da produção e publicação dos contos, são visíveis as transformações históricas e literárias por que passavam o Brasil. Consciente, Guimarães Rosa, não poderia deixar de abordá-lo.

Em *As margens da alegria*, os inúmeros equipamentos utilizados na construção da grande cidade, tais como “compressoras”, “caçambas”, “cilindros”, “betumadoras”, dentre outros; revelam um mundo maquinal e hostil à percepção do Menino. O progresso perseguido explicita um país que avança rumo à maioria, no desenvolvimento de todas suas potências.

Da mesma forma, o Menino nos contos se desloca rumo a um amadurecimento.

É importante ressaltar que tanto a maturidade histórica e literária do Brasil, quanto à do Menino enquanto personagem que iniciou um processo de amadurecimento se dá muito mais em função de um reconhecimento de si mesmo do que da construção de uma perfectibilidade que os ausenta de enganos futuros.

Ora, tanto a experiência do país quanto a da criança não os isentam de vivenciarem momentos de dor ou de crises identitárias. Portanto, a experiência, assim como a percepção, revelam-se como ações instantâneas.

As percepções do Menino nos dois contos serão trabalhadas pelo viés dialético que lhes são peculiares, porém pensando nos momentos em comum que as unem: partida, epifania, aprendizado.

2.2 - O espaço como instrumento de percepção da personagem infantil

2.2.1 - Partida

Alfredo Bosi na obra *Céu, inferno* aponta para uma característica das personagens rosiana de *Primeiras estórias* que é um “estado de carência extrema” (BOSI, 1988, p. 22). No entanto, há que se fazer algumas considerações a respeito do Menino enquanto personagem de *As margens da alegria* e *Os cimos*. O Menino desses dois contos encontra-se socialmente distante das demais personagens de *Primeiras estórias*, que são por sua vez, “privados de saúde, de recursos materiais, de posição social e até mesmo do pleno uso da razão” (BOSI, 1988, p.22). Esse Menino, que viaja confortável e protegido dentro de um avião, cercado de cuidados pelos adultos parece destoar das características aferidas por Bosi. Apesar de o crítico afirmar que os contos de *Primeiras estórias* “não correm sobre os trilhos de uma história de necessidades” (BOSI, 1988, p.22), torna-se necessário esclarecer a carência inerente à personagem do Menino. Afinal, diante de tanto conforto e proteção, que tipo de carência pode ter essa criança?

Se entendermos a pobreza enquanto privação de algo, ou seja, simplesmente pouco, ausência ou destituição, é possível perceber que o que falta à criança dos dois contos é de ordem diversa da de recursos materiais. A carência reflete uma situação de desamparo característica da busca de sentido para a própria existência e para o mundo que a rodeia.

O espaço em *As margens da alegria* inicialmente é limitado ao conhecimento de mundo do Menino, que é pequeno devido a pouca idade e inexperiência com a vida. Nesse sentido, a viagem de avião, primeira da vida

da criança, representa não só a realização de um sonho, mas também um deslocamento rumo a uma amplidão espacial que possibilita mudanças externas e internas na personagem.

Era uma viagem inventada no feliz; para ele, produzia-se em caso de sonho. Saíam ainda com o escuro, o ar fino de cheiros desconhecidos (...) O vôo ia ser pouco mais de duas horas. O menino fremia no acorçôo, alegre de se rir para si, confortavelzinho, com um jeito de folha a cair. A vida podia às vezes raiar numa verdade extraordinária. Mesmo o afivelarem-lhe o cinto de segurança virava forte afago, de proteção, e logo novo senso de esperança: ao não-sabido, ao mais. Assim um crescer e descontrer-se – certo como o ato de respirar – o de fugir para o espaço em branco. O Menino.

(ROSA, 1994, p. 389)

A travessia de uma superfície aérea exemplifica bem a utilização de noções espaciais na narrativa rosiana.

A expectativa da viagem tratada no excerto anterior evidencia a abertura do espaço. Da partida “ainda com o escuro” para “o espaço em branco”, percebe-se na antítese escuro/ branco a passagem de um estado inicial de ingenuidade, do “não-sabido” (escuro), para a vastidão “ao mais”, num crescer (branco).

A esse respeito, Vânia Maria Resende nos fala que “percebe-se que o Menino se abre para o mundo, para o contato com os mistérios da vida, a que corresponde a abertura do próprio espaço, que se torna ilimitado” (RESENDE, 1988, p. 36).

O mundo se apresenta para o Menino em forma de visão, causando maravilhamento as coisas vistas pela primeira vez. Em *Céu, inferno*, Alfredo Bosi atrela o encantamento a uma perspectiva metafísica distinguida como uma vertente “providencial” em que a imprevisibilidade das coisas “desde tempos imemoriais se confia aos desígnios da divindade” (BOSI, 1988, p. 24). Nessa acepção, em que se buscam causas para o que se vê, as forças naturais correspondem a propósitos sobrenaturais.

No entanto, a despeito dessa vertente, o olhar da criança é receptivo, desprovido de propósitos, aberto ao que se mostra antes que se elabore qualquer intenção sobre as coisas: “E as coisas vinham docemente de repente,

seguindo harmonia prévia, benfazeja, em movimentos concordantes: as satisfações antes da consciência das necessidades” (MA, p. 389).

Já em outro artigo “Fenomenologia do olhar”, Alfredo Bosi recupera a forma como Epicuro e Lucrécio conceberam no mundo antigo a relação entre o olhar e o conhecimento. Para eles as forças naturais são isentas de finalidades, estando, portanto, livres de quaisquer destinos estabelecidos por uma providência. Segundo eles

o mundo se dá ao olho humano (...) porque a natureza desenvolve um movimento constante, veloz, febril, desprendendo da superfície dos seres os *simulacra* (*eidola*, em grego). (...) Os olhos recebem passivamente, com prazer ou desprazer, contanto que estejam abertos, verdadeiras sarabandas de figuras, formas, cores, nuvens de átomos luminosos que se ofertam, em danças e volteios vertiginosos, aos sentidos do homem. E o efeito desse encontro deslumbrante pode ter um nome: conhecimento.

(BOSI, 1988, p.67)

Da mesma forma que a teoria lucreciana (ou epicurista) concebe a visão a partir das imagens que se apresentam ao olho, em *As Margens da alegria*, o Menino assume inicialmente uma postura passiva recebendo, aparentemente inerte, as imagens do infinito em movimento que se abre a sua frente. Na viagem aérea fica bem caracterizada a ideia de que o “mundo oferece imagens ao corpo do homem” (BOSI, 1988, p. 67) no seguinte trecho: “Seu lugar era o da janelinha, para o móvel mundo” (MA, p.389). E é dessa perspectiva panorâmica que o Menino experimenta pela primeira vez, de maneira confortável e prazerosa as tantas novidades em formas de imagens:

(...) espiava: as nuvens de amontoada amabilidade, o azul de só ar, aquela claridade à larga, o chão plano em visão cartográfica, repartido de roças e campos, o verde que se ia a amarelos e vermelhos e a pardo e a verde; e, além, baixa a montanha. Se homens, meninos, cavalos e bois – assim insetos?

(MA, p, 389)

No entanto, a viagem também acarretada na criança um deslocamento interno. Ora, a partida “ainda com o escuro” corresponde não apenas a um

deslocamento físico temporalmente demarcado pelo amanhecer; mas também a um estado interior da criança que aparenta ter experienciado, em sua pouca idade, apenas o mundo ao seu redor, que lhe servirá de parâmetro frente ao por vir. Concomitante a expectativa da partida para um mundo novo (ou diferente), que lhe é desconhecido inclusive pelos aromas propagados pelo ar, ocasiona uma mudança no interior do Menino, caracterizado como cheio de sonhos e curiosidade. A imaginação é aguçada e se acentua a claridade na medida em que o Menino se aproxima do desconhecido, ou melhor, quando se abre para ele a vastidão do mundo ainda mais em se tratando de experimentá-lo sob uma perspectiva aérea.

Segundo Elias Lima (2007, p. 67), “o ordenamento de nossas percepções supõe uma relação de reciprocidade em que corpo e espaço se implicam mutuamente”. Nessa acepção pode-se afirmar que as mudanças ocasionadas na criança são definidas em função de experiências espaciais, ou seja, o espaço é significado através de suas vivências.

É interessante notar que o conhecimento aparenta acontecer num movimento de fora para dentro. Reforçam esta impressão tanto a perspectiva aérea externa quanto a percepção que o Menino (em maiúsculo) tem de outros “meninos” (em minúsculo), vistos como insetos. A alegria sentida com a partida rumo à novidade é hiperbolizada indicando um possível distanciamento inicial entre o mundo, o Menino e outros meninos. Esse distanciamento também pode ser entendido com o que Paulo Astor Soethe chama de experiência de descentração, ou seja, o “deslocamento da perspectiva subjetiva para outros pontos de vista na observação da paisagem” (SOETHE, 2007, p.222). Soethe atesta que essa perspectiva “sinaliza amadurecimento ético e existencial” (SOETHE, 2007, p.222) e está vinculada à percepção espacial.

No título do conto *As margens da alegria* a palavra “margem” nos remete à noção de limite, de fronteira para uma sensação que é a alegria. No entanto, podemos questionar se a alegria está dentro ou fora das margens traçadas no conto. Em outras palavras podemos questionar o que está sendo margeado ou onde se encontra a alegria.

Adotando a perspectiva que trata de um distanciamento inicial estabelecido entre o Menino e o mundo, parece que a alegria reside no exterior, mais especificamente, na natureza. Nessa acepção, a espacialidade

caracterizada pelo que está fora do corpo apresenta-se, como escreveu Elias Lopes de Lima (2007, p. 65), “isolada e independente de tudo e de todos” revelando-se como uma paisagem para ser meramente contemplada por sujeitos espectadores, tal qual também abordado na teoria de Lucrecio e Epicuro.

Mas, por se tratar de uma sensação também pode se pensar que a alegria é própria do sujeito residindo, portanto, no interior do ser humano. Essa concepção é melhor compreendida no decorrer do conto, onde as percepções da criança são desencadeadas em ciclos alternados de alegria e de tristeza. E além da visão, outros sentidos do Menino são aguçados pelo espaço no processo de conhecer o mundo. Nessa perspectiva, o espaço provoca o que Pierre Francastel chama de sensação polissensorial, ou seja, desperta “ligações emotivas e em associações interiores” (FRANCASTEL, 1967, p.44). Para o teórico, nem todas as séries de sensações registradas na arte moderna pertencem ao campo da visão

que é afetada *a priori* por coordenadas regulares. A coerência existe apenas no plano da visão interior, em vez de se fazer no plano da tela plástica. Podemos pois falar de uma nova ordem de figuração.

(FRANCASTEL, 1967, p.44)

O filósofo Merleau-Ponty ratifica o ponto de vista de Francastel ao romper com a dissociação dentro (eu) e fora (espaço), presumindo um espaço que espelhe a corporeidade do sujeito e que abarque atributos existenciais.

A dialética entre corpo e espaço em Merleau-Ponty é tratada da seguinte forma por Elias Lima:

Merleau-Ponty visa, dentre outras preocupações, superar a dimensão espacial geométrica expressa na existência de um *fora* materializado na forma de um espaço como substância extensa contrastada com a existência de um eu *interior* cognoscente como pura substância pensante, presumindo, para tanto, um espaço como imagem do ser, um espaço existencial para o qual a existência é espacial (MERLEAU-PONTY, 2005:196). Este filósofo tenta romper com a ideia de um espaço único e absoluto, propondo um

espaço como superfície da existência, apreendido por meio da experiência perceptível.

(LIMA, 2007, p. 65)

O ponto de vista de Merleau-Ponty fica melhor exemplificado na abertura do conto *Os cimos* em que o Menino faz novamente a mesma viagem. Agora, além de o Menino ser outro, uma vez que a experiência primeira de descoberta do mundo já foi inaugurada em *As Margens da Alegria*, o motivo da viagem não é nada alegre: trata-se de uma doença da mãe. O “estado de carência extrema” apontado por Bosi em *Céu, inferno* como característica das personagens rosiana de *Primeiras histórias* assume um sentido literal. Faltam ao Menino o aconchego materno e a alegria de saber que a Mãe está com saúde.

Assim, as sensações despertadas pela viagem em *Os cimos* são inversas às provocadas em *As Margens da Alegria*. Apesar de o cuidado com a criança ser o mesmo, o Menino de *Os cimos* acredita que a atenção que lhe é dispensada é fruto da artilosidade dos adultos que querem poupá-lo de preocupações com a doença materna. É interessante notar que em *Os cimos* o olhar do Menino muda, deixa de ser ingênuo e receptivo; tornando-se ativo e intencional, ou seja, crítico, tenso e intenso. Nas palavras de Alfredo Bosi, um olhar ativo é aquele que “se move à procura de alguma coisa” (BOSI, 1988, p.66) e o olhar de desconfiança da criança pode ser percebido nos seguintes trechos:

O Menino cobrava maior medo, à medida que os outros mais bondosos para com ele se mostravam. Se o Tio, gracejando, animava-o a espiar na janelinha ou escolher as revistas, sabia que o Tio não estava de todo sincero.

(OC, p. 509)

Nem valia espiar, correndo em direções contrárias, as nuvens superpostas, de longe ir. Também, todos, até o piloto, não eram tristes, em seus modos, só de mentira no normal alegrados? O Tio, com uma gravata verde, nela estava limpando os óculos, decerto não havia de ter posto a gravata tão bonita, se à Mãe o perigo ameaçasse.

(OC, p. 509)

Se em *As margens da alegria*, o Menino se entrega à contemplação da natureza durante a partida, que se lhe apresenta luminosa e deslumbrante; em *Os cimos* o Menino assume uma postura de recusa: “E o Menino estava muito dentro dele mesmo, em algum cantinho de si. Estava muito para trás. Ele, o pobrezinho sentado” (OC, p.509).

No início de *Os cimos* a alegria remonta a um tempo passado fazendo com que o Menino ao invés de se entregar novamente às imagens que se abrem diante dos seus olhos, prefira olhar para dentro de si, numa tentativa em vão de encontrar em suas lembranças a alegria perdida e a saúde da mãe. O que falta a essa criança é a alegria.

Segundo Bosi, a lembrança é atividade contemplativa.

A doutrina da anamnese funda-se na possibilidade de uma visão mental que alcança os reinos do pretérito, vencendo, neste seu ato, os limites do presente, que é finito e mortal como todo tempo corpóreo. Quem lembra, enquanto lembra, está triunfando sobre a morte.

(BOSI, 1988, p. 70)

Sobre a adoção da perspectiva interna do olhar, Alfredo Bosi recupera a filosofia platônica que busca “no espírito a superação da finitude carnal” (BOSI, 1988, p. 70) tentando, dessa forma, aliviar a angústia da morte.

Em *Os cimos* é nítido o contraste no olhar, agora ativo do Menino, entre a percepção da transitoriedade e efemeridade do mundo [carnal]; e as lembranças da mãe. O olhar perspicaz faz o Menino se sentir, de certa forma, culpado por ter se esquecido da Mãe e se deixado encantar pelo mundo exterior, como fez em *As margens da alegria*. É como se esse esquecimento tivesse deixado espaço para a doença se instalar. No entanto, ciente do descuido, o Menino agarra-se à lembrança como forma de se regenerar:

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. Nem teria brincado, nunca, nem outra coisa nenhuma, senão ficar perto, de não se separar nem para um fôlego, sem carecer de que acontecesse o nada. Do jeito feito agora, no coração do pensamento. Como sentia:

com ela, mais do que se estivessem juntos, mesmo, de verdade.

(OC, p. 510)

O Menino adere à vertente prudencial distinguida por Bosi em *Céu, Inferno* como aquela que reconhece não poder “contar com a sorte, sabidamente cega e caprichosa, mas tão só com o zelo e o trabalho de cada um” (BOSI, 1988, p.24).

Nesse sentido, assim como as nuvens que corriam em “direções contrárias”, o Menino também fica “para trás”, ou seja, os pensamentos não acompanham seu deslocamento corpóreo no espaço. É notável a dialética entre a perspectiva exterior, referente ao tempo e espaço presentes; e a interior, referente ao tempo e espaço passados; incidindo, simultaneamente, sobre a personagem do Menino e ocasionando uma aprendizagem.

Em *Os cimos* a inversão é percebida justamente na resistência ao movimento. Se em *As margens da alegria* a criança se entrega à contemplação da natureza e olha o mundo pela janela do avião; em *Os cimos* há uma resistência em contemplar o exterior, fixando a lembrança e a atenção às pessoas, afinal agora “Tudo era, todo-o-tempo, mais ou menos igual, as coisas ou outras. A gente, não” (OC, p. 510). Vale reforçar que na partida de *Os cimos* a percepção da criança se limita às recordações da Mãe e ao espaço interno da aeronave. Assim sendo o Menino fica atento aos movimentos do Tio e do piloto. O que está fora da aeronave é imaginado de forma pessimista: “Mas no ar passavam peixes negros, decerto para lá daquelas nuvens: lobos e garras” (OC, p. 510). O medo torna-se imagem.

Também é importante ressaltar um elemento central em *Os cimos*. Trata-se do boneco macaquinho trazido na viagem como uma espécie de amuleto e como tal pode ser entendido como um objeto fetichizado. Por sua vez, fetiche, etimologicamente, significa algo artificial, fabricado, assim como o brinquedo o é. Contudo, enquanto arremedo da natureza, o boneco macaquinho traz em si uma aura de encantamento, de poder e magia, uma vez que consegue estabelecer o vínculo entre o Menino, seus sentimentos e sua casa de origem. A construção desse vínculo foi necessária por a criança partir a contragosto; sendo o brinquedo uma forma de fazê-la se sentir bem, como se estivesse na própria casa, ainda que em um espaço estranho.

No entanto, o Menino se sente desconfortável com o brinquedo por dois motivos. Primeiro, por vivenciar no presente um momento de sofrimento e ainda assim trazer um objeto que lhe causa tanto prazer. Segundo, por perceber que o boneco não tem o mesmo dinamismo da natureza e estampa grosseira e perpetuamente a alegria, mesmo nos momentos de tristeza. “Mas o Menino concebia um remorso, de ter no bolso o bonequinho macaquinho, engraçado e sem mudar, só de brinquedo, e com a alta pluma do chapeuzinho encarnado” (OC, p. 509).

Como forma de diminuir o desconforto, uma vez que o boneco representa sentimentos extremados e exagerados, o Menino joga fora, ainda na partida da viagem, o chapéu de alta pluma do brinquedo.

O “ver-por-ver” praticado no início de *As Margens da Alegria* é substituído pelo “ver-depois-de-olhar”¹⁴ no início de *Os cimos*, revelando que o olhar do Menino se desloca de forma intencional da corporeidade aparentemente enganosa do mundo exterior para a contemplação de suas lembranças.

Dessa forma, preso às lembranças do passado, o Menino parte, ainda que a contragosto, indo fisicamente em uma direção, mas permanecendo emocionalmente em outra.

Dada a partida nos contos, seja sob a ótica externa em *As margens da alegria*, seja sob a ótica interna em *Os cimos*, a viagem prossegue incidindo adiante em momentos epifânicos, que ocasionam alternância nos estados d’alma.

2.2.2 – Epifania

Em *As margens da alegria* percebe-se que o espaço possibilita a imersão do Menino, constituído como sujeito perceptivo em um mundo socialmente partilhado. Assim, a abertura para o mundo nesse conto prenuncia o movimento em direção a descobertas da vida pela criança enunciadas “numa

¹⁴Ver-por-ver e ver-depois-de-olhar são expressões usadas por Alfredo Bosi em *A fenomenologia do olhar* (1988, p. 66) para se referir respectivamente às vertentes materialista e idealista da história da epistemologia antiga. Tais expressões também são associadas ao olhar receptivo, que é involuntário; e ao olhar ativo que busca captar alguma coisa.

verdade extraordinária”. A viagem representa um movimento rumo ao desconhecido, um deslocar-se no espaço que propicia uma transformação da criança e conseqüentemente do espaço ao seu redor. O espaço adquire nessa acepção propriedades normalmente atribuídas aos sujeitos de pensamento.

Sobre a construção de sentidos e significados do espaço, J. Teixeira Coelho Netto (1979) nos diz que é inquestionável o fato de atribuirmos sentido a um espaço através do nosso corpo. Segundo o autor, essa semantização espacial se faz a partir de uma “*prática do espaço*” que pode ser tanto *física* quanto *imaginária*. Segundo o autor:

Se o espaço mantém um relacionamento direto com o corpo do indivíduo adquirindo em consequência uma significação precisa, ele alimenta igualmente uma relação não menos direta com o imaginário desse indivíduo, através do qual esse espaço se semantiza de modo frequentemente de todo diverso do que ocorre no primeiro caso, e de modo nem sempre definido, distinto (já que neste caso a semantização se opera particularmente ao nível do subconsciente ou mesmo do inconsciente), porém não menos certo e determinável.

(NETTO, 1979, p. 118)

A prática imaginária do menino, própria da infância e de suas primeiras experiências, está associada a uma concepção mítica do mundo. Trata-se de uma concepção que acolhe as coisas dadas no mundo, familiares, simples e ainda assim misteriosas. A natureza mantém relação com esse olhar da criança uma vez que ambos são tratados pelo viés da pureza e encantamento, despertando a imaginação e aguçando a sensibilidade estética.

Na chegada ao destino, nota-se que as margens da cidade e do cerrado não são bem delineadas, fazendo com que o espaço natural e o espaço da civilização persistam um no outro: “A morada era pequena, passava-se logo à cozinha, e ao que não era bem quintal, antes breve clareira, das árvores que não podem entrar dentro de casa” (MA, p.390).

Ora, a tensão entre o natural e o maquinal pode ser traduzida num círculo vicioso, afinal, a natureza invade a civilização ou é a civilização quem a envolve?

O Menino se deslumbra com o espaço que se lhe apresenta: claro, largo, vívido. “O Menino via, vislumbrava. Respirava muito. Ele queria poder ver

ainda mais vívido – as novas tantas coisas – o que para os seus olhos se pronunciava” (MA, p. 390).

Merleau-Ponty considera o movimento corpóreo como um ato de intencionalidade, ou seja, de projeção do corpo em direção aos objetos espaciais.

Sendo o ato de olhar um ato de intencionalidade, uma vez que olhar significa se voltar para algo, pode se entender a intencionalidade como a consciência das coisas, provocando um efeito estético a partir do momento que as coisas vistas se apresentam como visão e não apenas enquanto reconhecimento. Trata-se do ver-depois-de-olhar mencionado por Alfredo Bosi em *A fenomenologia do olhar*.

Em *As margens da alegria* o Menino avista um peru, imponente no terreiro da clareira. Suas cores, grugulejos, sacudidelas e movimentos exalam calor num transbordamento epifânico.

A visão do peru, imprevista e ao acaso, pertence ao que Bosi nomeia “o universo semântico do “de repente”” (BOSI, 1988, p.23) que se infiltra no meio da estória e altera a percepção de mundo da criança.

Contudo além da visão, outros sentidos são despertados. Para tratar da relação cambiante entre as impressões sensíveis, Merleau-Ponty desenvolve o conceito de reversibilidade. Nas palavras de Elias Lima esse conceito supõe “que não é possível obter um sentido isolado dos outros, cada capacidade sensível requer sempre uma aderência, uma simultaneidade que confere significado aos demais sentidos” (LIMA, 2007, p. 66).

Dessa forma, a visão do peru, a escuta dos sons por ele produzido, o calor de sua presença dentre outras impressões despertadas constituem uma experiência repleta de sentidos.

Beirando as margens da alegria, diante da aparição da ave “O Menino riu, com todo o coração” (MA, p.390). Esse casamento entre pensamento e emoção, ou mente e coração é o que caracteriza a epifania¹⁵.

¹⁵ O conceito de epifania utilizado nesse estudo é pertinente ao utilizado por Affonso Romano de Sant'Anna para tratar das personagens de Clarice Lispector. Segundo o crítico, a epifania é uma espécie de “súbita revelação da verdade [...] Significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação”. SANT'ANNA, Affonso Romano de. “Clarice: a Epifania da escrita”, em Clarice Lispector, *A Legião Estrangeira*. pp-4-5

No entanto, a criança não pode admirar a ave por muito tempo uma vez que os adultos a chamavam para um passeio de *jeep*.

Durante o passeio, ainda contagiado pela visão epifânica do peru, o Menino deixa entrever seu êxtase na percepção da natureza que se lhe apresenta demasiadamente exuberante:

O Menino repetia-se em íntimo o nome de cada coisa. A poeira, alvissareira. A malva-do-campo, os lentiscos. O velame-branco, de pelúcia. A cobra-verde, atravessando a estrada. A arnica: em candelabros pálidos. A aparição angélica dos papagaios. As pitangas e seu pingar. O veado campeiro: o rabo branco. As flores em pompa arroxeadas da canela-de-ema. O que o Tio falava: que ali havia “imundície de perdizes”. A tropa de seriemas, além, fugindo, em fila, índio-a-índio. O par de garças. Essa paisagem de muita largura, que o grande sol alagava. O buriti, à beira do corguinho, onde, por um momento, atolaram. Todas as coisas, surgidas do opaco. Sustentava-se delas sua incessante alegria, sob espécie sonhosa, bebida, em novos aumentos de amor. E em sua memória ficavam, no perfeito puro, castelos já armados. Tudo, para a seu tempo ser dadamente descoberto, fizera-se primeiro estranho e desconhecido. Ele estava nos ares.

(MA, p. 390)

A adjetivação das coisas conhecidas e nomeadas na natureza revela que o olhar do Menino consegue conjugar harmoniosamente a sensação corpórea à visão. Essa relação é indispensável a uma rica descrição. Bosi diz que a distinção com que as coisas são tratadas se deve à “necessidade de o pensamento começar pela visão desse mundo anterior ao *cogito*, anterior às distinções objetualizadoras” (BOSI, 1988, p. 82). Assim, o mundo visto pelos olhos da criança ganha nomes e atributos específicos, pois é percebido e sentido como imagem e não só como reconhecimento de um vasto território.

Embora a opulência do natural fique evidenciada na percepção do Menino, é importante ressaltar que o espaço da natureza é semantizado devido à lembrança do peru: “Pensava no peru, quando voltavam. Só um pouco, para não gastar fora de hora o quente daquela lembrança, do mais importante, que estava guardado para ele, no terreirinho das árvores bravas” (MA, pp.390-391). Aqui a lembrança é usada como recurso para presentificar uma ausência.

No entanto, no decorrer no conto, há uma brusca ruptura que se dá a partir do retorno a casa e encontro com os restos do peru: “Saiu, sôfrego de o

rever. Não viu: imediatamente. A mata é que era tão feia de altura. E – onde? Só umas penas, restos, no chão. –“*Ué, se matou. Amanhã não é o dia-de-anos do doutor?*” (ROSA, 1994, p.391).

Neste momento, o Menino passa pelo aprendizado que José Miguel Wisnik chama de “aprendizado da morte em ‘miligrama’” (WISNIK, 2002, p.179), caracterizado como um enigma que golpeia tanto o espaço quanto o sujeito que o significa.

A partir daí há um declínio, um desencanto que encerra a aspereza da vida, uma desilusão que arrebatava o Menino mudando a perspectiva inicial. Agora “Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam” (MA, p. 391).

O espaço vivenciado sofre o choque da carga afetiva da criança. Se antes era descrito como um espaço que abrigava sob tensão, mas concomitantemente a natureza e a civilização, agora parece que esta última triunfa perante a natureza. O espaço sofre o que J. Teixeira Coelho Netto chama de “transformações ao nível da prática do imaginário” (NETTO, 1979, p. 119), ou seja, o espaço relativo às percepções primeiras da criança é desprovido de significações, é dessemantizado. Por outro lado, para a civilização que vigora sobre a natureza, o espaço foi suprassemantizado, ou seja, nele prevalecem os valores sociais e ideológicos próprios da modernidade, traduzidos no conto pela vinda do progresso em forma de cidade.

(...) o um horizonte, homens no trabalho de terraplenagem, os caminhões de cascalho, as vagas árvores, um ribeirão de águas cinzentas, o velame-do-campo apenas uma planta desbotada, o encantamento morto e sem pássaros, o ar cheio de poeira [...] Ali fabricava-se o grande chão do aeroporto – transitavam no extenso as compressoras, caçambas, cilindros, o carneiro socando com seus dentes de pilões, as betumadoras. E como haviam cortado lá o mato? [...] Mostravam-lhe a derrubadora, que havia também: com à frente uma lâmina espessa, feito limpa-trilhos, à espécie de machado.
(MA, p. 391)

Assim, se o espaço foi suprassemantizado do ponto de vista da civilização; foi dessemantizado diante da percepção mítica própria do universo

infantil. No entanto, J. Teixeira Coelho Netto chama a atenção para o cuidado que se deve ter ao refletir sobre o processo de dessemantização. Segundo o autor, o espaço dessemantizado não é neutro e desprovido de significados, ou um espaço vazio. Se retomarmos o que nos diz Elias Lopes de Lima sobre o entendimento de mundo de Merleau-Ponty, em que mundo “é a unidade primordial de todas as nossas experiências no horizonte de nossa vida e termo único de todos os nossos projetos” (LIMA, 2007, p.67), o espaço dessemantizado abarca do ponto de vista do Menino sua recente experiência de dor. Uma dor ainda incompreendida, porém fortemente vivenciada.

O Menino, confuso - “seu pensamentozinho estava ainda na fase hieroglífica” (MA, p. 392), não consegue expressar o que sente. A dificuldade de expressão aponta para as limitações do discurso narrativo que não consegue estabelecer ligação com as coisas externas assim como a imagem o faz. Nas palavras de Antônio Marcos Vieira Sanseverino “a linguagem alegórica expressa, mas não há plena integração à forma. Do mundo que perdeu a unidade, restam ruínas, fragmentos, restos da destruição, como corpos sem significação. As manifestações concretas ficam à espera de iluminação, de sentido que a resgate” (SANSEVERINO, 2012, p.6).

Assim, uma nova imagem se mostra ao Menino quando, após o jantar, ele sai ao terreiro e vê um peru, que por instantes imagina ser o primeiro. Contudo, logo percebe o engano.

Não era o mesmo. Menor, menos muito. Tinha o coral, a arrecada, a escova, o grugrulhargrufo, mas faltava em sua penosa elegância o recacho, o englobo, a beleza esticada do primeiro. Sua chegada e presença, em todo o caso, um pouco consolavam.

(MA, p.392)

Embora apareça um outro peru, a sensação de desolamento aparece arraigada e acentuada pela presença da noite. Melhor dizendo, embora haja um consolo diante da outra ave, a claridade própria da alegria não vigora uma vez que está anoitecendo. O outro peru “amaciava na tristeza. Até o dia; isto era: já o vir da noite. Porém, o subir da noitinha é sempre e sofrido assim, em toda a parte” (MA, p. 392).

A volta da escuridão se apresenta agora demarcada temporalmente pelo surgir da noite. Nesse momento, o Menino e o espaço se apresentam hirtos, eretos, imobilizados por uma sensação de desolação. Um fato reforça a intensidade dessa sensação: o outro peru que agora imperava no terreiro, se aproxima da cabeça degolada do seu antecessor e movido por ódio (assim se apresenta o ato da ave ao olhar estarecido da criança), “pegava a bicar, feroz, aquela outra cabeça” (MA, p. 392).

Pode-se refletir sobre a percepção da criança que atribui uma teleologia à natureza. Afinal o que é a natureza? Parece-nos que para o Menino a natureza se apresenta personalizada, cosmogônica. Embora não seja possível falar epistemologicamente o que é a natureza, percebe-se no conto uma postura hermenêutica que trata da relação entre ela e o Menino.

O esforço da criança em compreender a complexidade da vida logo após a visão da cena em que um peru bica a cabeça do outro é evidenciado ao final do conto: “O Menino não entendia. A mata, as mais negras árvores, eram um montão demais; o mundo. Trevava.” (MA, 1994, p. 392)

A revelação nesse conto se dá, portanto, tanto na visão do peru quanto na necessidade de digerir a ausência de finalidade na natureza que cumpre continuamente o ciclo do nascimento até a morte. Afinal, só a morte não morre.

Já em *Os cimos* a epifania também acontece em uma visão do Menino no espaço natural, supondo-se que ruminada a efemeridade da vida no primeiro contato com a morte em *As margens da alegria*, o Menino transferira sua experiência para a Mãe, que está com a saúde abalada. Nessa analogia, o medo se instala. Ora, da mesma forma que o peru imponente morreu quando o Menino saiu pra fazer um passeio de *jeep*, o mesmo pode acontecer com sua Mãe por ele ter se distanciado. A angústia da criança pode ser traduzida no seguinte questionamento: Uma vez afastado, quem irá olhar por ela?

Bosi afere que olhar revela mais que um movimento voluntário. Segundo o crítico, “olhar não é apenas dirigir os olhos para perceber o “real” fora de nós. É, tantas vezes, sinônimo de *cuidar, zelar, guardar*, ações que trazem o outro para a esfera dos cuidados do sujeito: olhar por uma criança, olhar por um trabalho, olhar por um projeto” (BOSI, 1988, p.78). Por isso o Menino queria ficar “espiando” a Mãe e se sente incomodado por ser ele o alvo de tantos cuidados. Afinal quem precisava de cuidados era ela.

(...) todos começaram a tratá-lo com qualidade de cuidado. Diziam que era pena não haver ali outros meninos. Sim, daria a eles os brinquedos; não queria brincar, mais nunca. Enquanto a gente brincava, descuidoso, as coisas ruins já estavam armando a assanhação de acontecer: elas esperavam a gente atrás das portas.

(OC, p. 510)

O excesso de zelo faz o Menino assumir uma postura de alerta e de recusa a adesão aos movimentos da vida. A única coisa em que ele se apega é à lembrança da Mãe. Assim, quando sai contra a vontade para passear de *jeep* com o Tio, tem a seguinte reação: “Segurava-se forte, fechados os olhos; o Tio disse que ele não devia se agarrar com tão tesa força, mas deixar o corpo no ir e vir dos solavancos do carro” (OC, p. 510).

O olhar cerrado representa bem o estado de espírito da criança, que quer olhar apenas para e pela Mãe. Também, metaforicamente, a fala do Tio ao perceber a resistência do Menino, pode querer dizer que nada pode ser feito para interromper o fluxo da vida, portanto devemos nos entregar a ela. Mas a criança resiste enquanto pode: da mesma forma que não cede ao movimento do carro, também não se entrega ao sono, ainda que cansada. A vigília é constante e transforma os pensamentos, antes imagéticos e involuntários, em complexas especulações mentais. E assim passava a noite, tecendo considerações.

Mas, naquele raiar, ele sabia e achava: que a gente nunca podia apreciar, direito, mesmo, as coisas bonitas ou boas, que aconteciam. Às vezes, porque sobrevinham depressa e inesperadamente, a gente nem estando arrumado. Ou esperadas, e então não tinham gosto de tão boas, eram só um arremedo grosseiro. Ou porque as outras coisas, as ruins, prosseguiam também, de lado e do outro, não deixando limpo lugar. Ou porque faltavam ainda outras coisas, acontecidas em diferentes ocasiões, mas que careciam de formar junto com aquelas, para o completo. Ou porque, mesmo enquanto estavam acontecendo, a gente sabia que elas já estavam caminhando, para se acabar, roídas pelas horas, desmanchadas... O Menino não podia ficar mais na cama.

(OC, p. 511)

É notável a elaboração do discurso pelo Menino nesse trecho. Se em *As margens da alegria* ele era passivo ao que lhe era apresentado aos olhos, em *Os cimos* sua percepção da vida é muito mais elaborada e ativa. O pensamento que se desdobra revela uma tensão, um sofrer que é amenizado pela presença do brinquedo preferido, o bonequinho macaquinho trazido de casa como forma de dar sorte. O boneco macaquinho também é uma analogia à infância do Menino, que o personifica tornando-o parceiro e confidente de todos seus sentimentos.

E é em companhia do macaquinho que, desprevenido, o Menino é envolto na luminosidade do dia que amanhece. Em *As margens da alegria* a passagem da escuridão para a luminosidade se deve a pouca vivência do Menino que ruma à visão epifânica do peru. Em *Os cimos*, a escuridão inicial se deve ao sofrimento do Menino pela Mãe doente, passando na sequência à visão epifânica do tucano que aparece no topo das árvores, envolto em luz. E o Menino se rende frente à imagem que se mostra:

A uma das árvores, chegara um tucano, em brando batido horizontal. Tão perto! O alto azul, as frondes, o alumiado amarelo em volta e os tantos meigos vermelhos do pássaro – depois de seu vôo. Seria de ver-se: grande, de enfeites, o bico semelhante flor de parasita. Saltava de ramo em ramo, comia da árvore carregada. Toda a luz era dele, que borrifava-a de seus coloridos, em momentos pulando no meio do ar, estapafrouxo, suspenso esplendidamente. No topo da árvore, nas frutinhas, tuco, tuco... daí limpava o bico no galho. E, de olhos arregaçados, o Menino, sem nem poder segurar para si o embrevecido instante, só nos silêncios de um-dois-três. No ninguém falar. Até o Tio.

(OC, p. 511)

A epifania suspende o pensamento-linguagem do Menino, recuperando a expressão via imagem-linguagem. Entregue aos instintos primeiros, o Menino apenas admira a ave. Ele passivamente olha o que tem diante de si e nesse momento “se lembrava sem lembrança nenhuma” (OC, p, 512), ou seja, é incapaz de conciliar a alegria sentida com a presença do pássaro; com as lembranças tristes e saudosas da Mãe, e por isso interrompe o pensamento-lembrança.

Reavivado, dia após dia, o Menino esperava pelo encontro com o tucano, que tinha o vôo mensurado pelo Tio que controlava todo o tempo pelo relógio. A marcação do tempo feita pelo Tio reforça a visão utilitarista do adulto como algo distante do imaginário infantil, e é através desse tempo cronometrado que ficamos sabendo que diariamente o Menino admirava a ave por exatos dez minutos. O encanto provocado pela ave, intitulada no conto como trabalho, reflete o romper vagaroso com a resistência inicial do Menino em sua dificuldade de deixar a vida fluir. Percebendo a importância do pássaro, o Tio propõe aprisioná-lo, o que é prontamente negado pela criança. Assim, aos poucos e lentamente, após os encontros diários com a ave, o Menino vai se soltando e recuperando a esperança. O trabalho do pássaro consiste na capacidade de instaurar uma nova ordem de realidade, criando paulatinamente no Menino a crença de que a Mãe ia se curar. Segundo Bosi, a

crença é tanto mais sólida e justificada quanto menor é o seu raio de ação consciente sobre o que lhe há de suceder. Quando toda grande modificação vem de fora, o “dentro” não precisa desenvolver nenhuma razão de previsibilidade de longo alcance, nenhum projeto que amarre fins e meios, a não ser aqueles que cabem no dia-a-dia da sobrevivência. No mais, que a alma almeje o que bem quiser. A ordem do transcendente abre horizontes sem fim e, no devir da fantasia, alguma coisa sempre pode acontecer.

(BOSI, 1988, p. 23)

No entanto, a crença transforma-se em vontade articulada - ponto importante em *Os cimos* e inverso à contemplação passiva de *As margens da alegria* - revelando o desejo do Menino que a Mãe melhore e uma predisposição a criar realidades. “Dentro do que era, disse, redisse: que a Mãe nem nunca tinha estado doente, nascera sempre sã e salva” (OC, p. 514). Ao expressar seu desejo, o Menino assume o discurso ficcional e opera o presente como forma de recuperar a alegria vivenciada no passado. Essa inversão evidencia que a epifania em *Os cimos* se traduz não só na visão do tucano, mas também na apropriação de si mesmo, de suas vontades, desejos e pensamentos.

2.2.3 – Aprendizado

"O homem só muito lentamente descobre como o mundo é infinitamente complicado, primeiro imagina-o o mais simples possível, tão superficial como ele próprio (...) O homem conhece o mundo à medida que se conhece: a sua profundidade se desvela à medida que se espanta de si próprio e de sua complexidade."

Nietzsche em "Nietzsche e a grande política da linguagem"

de Viviane Mosé, 2005.

Fragmentos póstumos, verão de 1872 a início de 1873, 19 (118)

O aprendizado pode ser entendido como o modo pelo qual as pessoas adquirem conhecimentos, desenvolvem competências e mudam o comportamento. Sob esse ponto de vista percebe-se que o aprendizado nos contos se dá a todo o tempo e de forma instantânea, uma vez que tudo flui o tempo todo.

Para tentar elucidar a questão nos contos analisados basta atentar para a forma como o Menino se relaciona com o mundo ao seu redor, seja observando-o despretensiosamente, seja tentando atribuir sentido ao que vê, seja ruminando seus próprios pensamentos, seja tentando articular a fala num projetar-se para fora. Todo esse movimento se reverte em experiência e constitui o que se chama de aprendizado. No entanto, é necessário ressaltar que em Guimarães Rosa, o aprendizado não se dá ao fim de cada estória narrada, mas entre elas.

O percurso trilhado pelo Menino em ambos os contos é o mesmo: uma viagem ao lugar onde estava sendo construída a grande cidade; a aparição epifânica na natureza evidenciando uma experiência marcante; e o retorno ao seu lugar de origem. Nesse percurso, o aprendizado se dá exatamente no espaço compreendido entre as margens e os cimos, ou seja, no que o próprio Rosa denominou de travessia em outras obras.

Guimarães Rosa trata a travessia como princípio composicional do conjunto de suas obras, e evidencia que uma experiência subjetiva, como a vivenciada pela criança, possui caráter universal.

Em *Grande sertão: veredas*, a travessia também é exaltada em forma de aforismas, tais como: "Digo: o *real* não está na saída nem na chegada:

ele se dispõe para a *gente* é no meio da *travessia*” (ROSA, 1994, p. 46). Pequenos ditados como esse, conseguem exprimir dentro do romance, toda a intensidade do pensamento rosiano e valem como indício do processo de trabalho com a linguagem evidenciado no conjunto da obra rosiana e mais especificamente no aprendizado dos contos analisados.

É importante lembrar que Alfredo Bosi afere que o conto pode ser visto como um extrato condensado de todas as potencialidades do romance e, nesse sentido, a travessia que o Menino empreende entre ou dentre as margens e os cimios, insinua que nos contos prevalecem todos os elementos que compõem o grande romance do autor mineiro.

Ora, a travessia nos contos, iniciada por um Menino, indica o diálogo entre a infância e a vida adulta; a imagem e a palavra; o não saber e o saber; o claro e o escuro; enfim, pares de opostos metaforizados na narrativa pela descrição do espaço e pelas conotações a ele atribuídas pelo olhar da criança.

Os contrastes nos contos também são próprios do sujeito, revelando uma clivagem tanto do gênero, conforme aferido por Ricardo Piglia; quanto do sujeito, conforme acepção de sujeito concebido por Freud como um ser dividido.

Em seu livro *O mal-estar na Civilização* (1930), Freud apresenta a ideia de que a civilização - tratada como sinônimo de cultura - é contrária às pulsões naturais dos indivíduos. A cultura impõe regras a serem seguidas em prol da sociedade e como tal ignora e oprime os impulsos individuais, causando conseqüentemente um mal estar.

Segundo Freud, o aparelho psíquico está em contato com o mundo externo e o interno. A oposição entre interno e externo é familiar à dicotomia existente entre prazer e realidade.

Os estímulos externos podem ser controlados pelos órgãos do sentido; já os estímulos internos não têm como ser retidos.

Pensando nos contos, quando há fusão entre o estado de espírito do Menino com os elementos da natureza, prevalece o prazer que na perspectiva freudiana caracteriza-se no nível do subconsciente. Nessa perspectiva, o olhar da criança é de um despretenso deleite e as descrições da paisagem e das coisas vistas são associadas à claridade. Mas como sempre existe algo a ser

descoberto, ou aprendido, o princípio de realidade próprio do mundo externo regula o princípio de prazer.

Um exemplo que pode ilustrar o conflito entre prazer e realidade é o episódio da morte do peru em *As margens da alegria*. O desejo da criança é apenas ver a ave se exibindo no terreiro. No entanto, a satisfação pessoal do Menino esbarra numa exigência diferente da sua, que constitui a satisfação pessoal do outro: matar a ave para ser servida na comemoração do aniversário do tio. Portanto, como a criança pode ser feliz se o que lhe causa prazer entra em conflito com o que causa prazer a outra pessoa?

O mesmo pode ser observado em *Os cimos*: o prazer do Menino é apenas observar o tucano se alimentando todas as manhãs na árvore cheia de frutos. No entanto, a visão reducionista do adulto pensa que prender a ave é uma forma de assegurar o prazer da criança – o que a recusa imediata do Menino revela ser exatamente o contrário.

Para Freud, o mal estar da civilização está justamente no impedimento de um prazer pleno, uma vez que o ser humano deve se conformar em se satisfazer dentro de um possível; ou seja, o prazer é limitado.

Contudo, em Guimarães Rosa essa travessia que vai da escuridão à luminosidade e vice versa, é finita e contínua; e uma vez reconhecida sua dicotomia aprende-se a alegria entre os pares opostos. Em outras palavras: em Rosa há uma conformação a um prazer limitado; o prazer próprio da alegria é limitado aos que têm coragem para atravessar a vida. O símbolo do infinito (∞) presente ao fim dos contos na primeira edição de *Primeiras histórias* reforça essa idéia.

O Menino dos contos calca suas primeiras experiências em fantasias próximas de uma concepção mítica do mundo.

Para Freud, as fantasias são medidas paliativas criadas pra dar conta da realidade. Assim sendo, constituem satisfações substitutivas sedimentadas na sensação de desamparo inicial própria de todos os seres humanos. Essa perspectiva parte do entendimento de que o ser humano carrega a necessidade como marca, uma vez que já foi dependente, ainda que temporariamente, de outro ser mais preparado. O desamparo inicial se constitui, portanto como experiência impactante na infância e indica a precisão

de uma tutela, ou seja, de um outro que atenda as vontades da criança e/ ou que fale por ela.

A perspectiva inicial dos contos reforça o desamparo da criança, que aparenta não saber de quase nada, ou pelo menos não sabe se expressar sobre suas percepções. Nesse contexto, a criança apenas vê e imagina. Assim, o estarecimento do Menino com o mundo natural pode ser atrelado a uma perspectiva metafísica que confia aos desígnios divinos a imprevisibilidade das coisas. Na tentativa de se buscar causas para o que se vê as forças naturais correspondem a propósitos sobrenaturais.

Freud acena que é nesse hiato que a religião se constitui e cumpre um papel de controle e conservação da sociedade. Mas acrescenta que embora a perspectiva metafísica exerça um controle, não passa de uma grande ilusão.

Segundo Freud, uma das causas de sofrimento no sujeito provém do reconhecimento do poder superior da natureza. Isso significa dizer que diante desse imperativo só nos resta admitir o inevitável.

Nunca dominaremos completamente a natureza, e o nosso organismo corporal, ele mesmo parte dessa natureza, permanecerá sempre como uma estrutura passageira, com limitada capacidade de adaptação e realização. Esse reconhecimento não possui um efeito paralisador. Pelo contrário, aponta direção para a nossa atividade.
(FREUD, 1997, p.37)

Rosa dialetiza o poder da natureza e coloca ao centro de sua narrativa o sujeito, que mesmo estarecido diante do natural, não silencia.

Nesse sentido, pode-se dizer que tanto em *As margens da alegria* quanto em *Os cimos*, a criança sai modificada após a experiência fenomenológica com a natureza.

Vale insistir que a natureza em Rosa é transfigurada e recebe um tratamento diferente do que tinha nas perspectivas regionalistas tradicionais.

Nesse sentido, a natureza constitui não só o espaço de vivência da criança, mas também o espaço que instiga percepções e sensações evidenciadas pelos ciclos alternados de alegria e tristeza, de luz e escuridão que propiciam o conhecimento de si mesma e a compreensão de que a vida é feita de contrários que se fundem sem hierarquia, como verso e reverso de

uma mesma moeda. Dessa forma, a vida é feita do natural e do maquinal, do bem e do mal, do belo e do feio, do alegre e do triste, do forte e do fraco. Atravessá-la, portanto, significa enfrentar o medo e aprender a alegria, tal qual acontece ao final de cada conto em que a esperança prevalece.

Em *As margens da alegria*, o Menino avista uma “luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume” (ROSA, 1994, p. 392). O vagalume com sua luz traz a tona novamente a alegria, ainda que fugaz e instantânea.

Em *Os cimos* o Menino termina articulando uma fala em resposta ao Tio:

“- *“Chegamos, afinal!”* – o Tio falou.

- “Ah, não. Ainda não...” – respondeu o Menino.

Sorria fechado: sorrisos e enigmas, **seus**. E vinha a vida”.

(OC, p. 515 – grifo meu)

A fala, primeira articulada e pronunciada pela criança revela não só a apropriação do discurso, mas também um entendimento maior de si mesmo, de suas vontades, desejos e pensamentos, ou seja, da própria vida.

Esse movimento de projeção da fala revela que a criança não só se afirma, mas também se percebe como um ser tão complexo e misterioso quanto o mundo.

Dessa forma, conclui-se que a chegada ao lugar de origem acena não para um fim, mas para um recomeço, um *da capo* infinito uma vez que o pronome possessivo “seus” indica a compreensão do vastidão do mundo e de si mesmo.

3 – Considerações Finais

Miolo

Lembro-te mata,
 tenda de
 folhas,
 ninhal
 de minas,
 casulo
 de sombras,
 alcova de brotos,
 renda de luzes,
 vertigem de avencas,
 friagem de sapos,
 labirinto de cipós,
 manto de limos,
 frescor de cambraias,
 grafias de cascas,
 acridez de sumos,
 açúcar de flores.
 Recorro a todos os nomes
 sem nunca recuperar
 o frêmito de espanto,
 o susto da criança
 Inaugurando a mata.

Donizete Galvão
 Do livro *Ruminações* (1999)

Existe na filosofia antiga um verbo que é usado para descrever o estado de admiração e perplexidade do homem diante do mundo. Trata-se do *thaumázein* que evidencia o espanto e o reconhecimento da insuficiência do discurso e do relato para explicar a realidade.

Pode-se dizer que no cenário de produção literária brasileira, esse espanto foi explicitado na obra de João Guimarães Rosa, que reconfigurou o regionalismo a uma outra ordem, diversa da encontrada nas perspectivas literárias regionalistas anteriores.

As tendências regionalistas que antecederam a literatura rosiana, na tentativa de afirmar uma identidade literária nacional ora excederam na

idealização da natureza (e do homem), como feito pelos românticos e indianistas; ora exauriram os limites da razão, como feito pelo regionalismo tradicional que trabalhou a natureza (e o homem) dentro de exigências conceituais.

Na primeira acepção, a literatura realçou as cores locais visando registrar na exaltação da natureza a marca de sua alteridade. Essa exaltação, no entanto, revelou-se ilusória e serviu para mascarar o atraso do país, ainda sob forte estigma colonial.

Por outro lado, a consciência do subdesenvolvimento, própria das tendências regionalistas tradicionais, revelou uma produção literária preocupada com um discurso denúncia. Nesse sentido, as obras literárias eram consideradas tanto melhores quanto mais idênticas eram à realidade a que se referiam. São características dessa perspectiva tradicional a linguagem conceitual; o narrador distanciado; e o discurso relato que não se preocupou em travar cumplicidade com o leitor, afinal supunha-se que o sentido pretendido já estava dado.

Guimarães Rosa, percebendo o impasse em que se encontrava a produção literária regionalista, avançou ao abranger em sua narrativa o espaço típico de uma determinada região, mas de forma ilimitada, uma vez que esse espaço abarcou, por sua vez, as complexidades próprias de qualquer ser humano, independente de fronteiras.

Em outras palavras, Rosa partiu de um espaço regional para situar experiências universais.

As experiências das personagens rosianas, próprias dos sujeitos modernos, revelaram seres divididos em estado de admiração ao mundo ao seu redor. Rosa incorporou na narrativa, personagens até então emudecidos pela tradição literária brasileira, pois ainda que fossem representados, eram tratados sob uma perspectiva distanciada. Como exemplo, podemos citar a criança, vista sempre pelo olhar do adulto. O próprio Rosa, em entrevista à Ascendino Leite se disse incomodado com a presença de tantos adultos em sua infância:

Não gosto de falar em infância. É um tempo de coisas boas, mas sempre com pessoas grandes incomodando a gente, intervindo, estragando os prazeres. Recordando o tempo de

criança, vejo por lá um excesso de adultos, todos eles, mesmo os mais queridos, ao modo de soldados e policiais do invasor, em pátria ocupada

(LIMA, 1997, p.39)

Certamente que a pesquisa se ateve a tratar das percepções da criança no plano ficcional, mas é notável que a preocupação em aproximar o discurso do universo infantil nos contos analisados caracterizou-se também como indício do processo de trabalho com a linguagem pelo autor.

A criança, vista nos contos dentro de um processo de iniciação, insinuou duas analogias possíveis:

1ª – Ao país que em meio à onda de progresso própria do contexto da obra, também passava por transformações econômicas e sociais desencadeando um processo de urbanização e modernização.

2ª – À produção literária brasileira que na tentativa de se afirmar, apropriou-se gradativamente de um discurso elaborado esteticamente, rompendo com formas de representação locais.

No entanto, a ênfase dada na análise dos contos *As margens da alegria* e *Os cimões* foi no sentido de se evidenciar as percepções do universo infantil pelo arrebatamento da criança ao se deparar com o mundo natural. O estarrecimento do Menino converteu-se em experiência estética, ou seja, uma experiência sem quaisquer finalidades, desprovida de interesses.

A movimentação externa e interna permitiu ao Menino atribuir sentidos e emoções ao espaço vivenciado, seja no mundo natural ou no mundo maquinal, hostil e contrário à primeira natureza. Isso significa que apesar do espanto, a criança não ficou paralisada e enfrentou a vida, constituindo-se com um ser que se reconhece como estando em constante aprendizado.

No entanto, é importante insistir que o enfrentamento da vida não visou a nenhum fim e não constituiu modelos de posturas e condutas a serem adotadas. Pelo contrário, representou a entrega aos movimentos de vai e vem, muitas vezes díspares, como pode ser observado no quadro a seguir que trata de forma concisa das polaridades analisadas nos contos, trabalhadas pelos mecanismos de inversão e reversão:

<i>As Margens da Alegria</i>	<i>Os Cimos</i>
- Partida alegre	- Íngreme partida
- As novidades representam brinquedos: o vôo, comidas, paisagens, cheiros, etc.	- Brinquedo que mais gosta (macaquinho) é trazido de casa.
- Bondade dos outros causa alegria, conforto.	- Bondade dos outros causa medo, desconfiança.
- Percebe alegria em todos.	- Percebe tristeza em todos (acha que a alegria é mascarada).
- Menino se projeta para fora (olhos abertos)	- Menino se projeta para dentro (queria dormir)
-Tempo da viagem é marcado cronologicamente.	- Tempo da viagem é marcado psicologicamente.
- Percepção sensorial da natureza, abre o coração (e o corpo) do menino. Disposição.	- O menino não se permite perceber o espaço sensorialmente (corpo travado, olhos fechados). Indisposição.
- Natureza encanta. Epifania na visão do peru.	- Natureza reencanta, Epifania na visão do tucano.
- Aprendizado: a morte do peru suspende o tempo e faz com que o espaço maquinal se sobreponha em primeiro plano.	- Aprendizado: o encontro com o tucano faz com que o tempo volte a fluir. O artificial fica em segundo plano.
- Menino caracteriza-se por pensamento-imagem	- Menino articula o próprio discurso: pensamento-linguagem

A narrativa dos contos, traduzida por um discurso anterior à lógica e, portanto, desprovida de explicações causais, evidencia a experiência estética apregoada por Rosa no trabalho com a linguagem, bem como a experiência do sujeito moderno, que se encontra dividido: ora é tratado pelo viés individualista onde se vê apartado do outro; ora se vê mergulhado em mundo socialmente partilhado.

A dialética entre a subjetividade e a objetividade foi estendida na análise dos contos para além da explicitação dos contrários. Nesse sentido, o miolo, o

“entre” foi destacado como o instante passageiro das emoções e sensações convertido em aprendizado provocado pelo espaço

O aprendizado da criança incidiu no entendimento da fugacidade das disparidades da vida, bem como na compreensão de que os seres humanos também têm seus mistérios. Essa apropriação de si e do espaço ao seu redor, transformado em discurso pelo Menino mostrou que Guimarães Rosa construiu uma obra aberta à travessia da própria vida.

Referências Bibliográficas

ARRIGUCCI Jr., Davi. “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”. In: **Revista Novos Estudos CEBRAP**, 40. São Paulo, novembro, 1994, pp. 7-29.

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

BEHNKE, Kerstin. “A crise da representação”. IN: **Cadernos do Mestrado**. Letras/UERJ, 1994.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. IN: NOVAES, Adauto *et al.* **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BRANDÃO, Luís Alberto. “Espaços Literários e suas expansões”. In: **Aletria**.vol. 15, jan-jun. 2007. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**. São Paulo. Editora 34, 1992.

_____. **A educação pela noite e outros ensaios**. 3ª edição. São Paulo: Ática, 2003.

_____. **Iniciação à literatura brasileira**. 5ª Ed, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. 13ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

COUTINHO, Eduardo F. Guimarães Rosa: um alquimista da palavra. IN: João Guimarães Rosa. **Ficção completa**, em dois volumes, 2V. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

DIMAS, Antônio. **Espaço e Romance**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1987.

FILHO, Ozíris Borges. “A questão da fronteira na construção do espaço da obra literária”. In: **TriceVersa**, v. 2, n. 1, maio-out. 2008. pp. 4-14. Disponível em: <http://www2.assis.unesp.br/cilbelc/triceversa/index.php?site=3> Acessado em 10/07/2013

FRANCASTEL, Pierre. O aparecimento de um novo espaço. IN: **Sociologia da Arte, III**. Rio de Janeiro, 1967.

FREUD, Sigmund. **O Mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
 GARCIA, André Ming. **A narrativa de processos de formação e os ritos de passagem na literatura infantil e juvenil brasileira: o exemplo de O homem do violão quebrado** Disponível em:

<http://ltp.emnuvens.com.br/ltp/article/viewFile/21/21> Acessado em 08/01/2014.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Vol. 2. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LIMA, Sônia Maria Van Dick. (org.) **Ascendino Leito entrevista Guimarães Rosa em 26 de maio de 1946**. João Pessoa: Editora UFPB, 1997.

LIMA, Deise Dantas. **Escrita do espaço, espaço da escrita em Guimarães Rosa**. Disponível em: <http://www.lettras.ufjf.br/ciencialit/encontro.htm> Acessado em 10/07/2013

LIMA, Elias Lopes de. “Do corpo ao espaço: contribuições da obra de Maurice Merleau-Ponty à Análise Geográfica”. IN: **GEOgraphia**. Ano IX – nº18 – p. 65-84, 2007.

MOISÉIS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 12ª ed., 2004.

NETTO, J. Teixeira Coelho. **A construção do sentido na arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

NOUZEILLES, Gabriela. Heterotopias en el desierto: Caillois y Saint-Exúpery en Patagônia. **Revista Margens/ Márgenes**, Belo Horizonte, Buenos Aires, Mar Del Plata, Salvador, n. 5, p. 84-91, jul.-dez. 2004.

PAGEAUX, Daniel-Henri. **Musas na Encruzilhada: ensaios de Literatura Comparada**. Organização de Marcelo Marinho, Denise Almeida Silva, Rosani Ketzer Umbach; Prefácio [de] Eduardo de Faria Coutinho.—Frederico Westphalen/ RS:URI; São Paulo/SP: Hucitec; Santa Maria/ RS: UFSM, 2011.

PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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

RIBEIRO, Paulo Silvino. **Transformações socioeconômicas no Brasil da década de 50**. Disponível em:

<http://www.brasilecola.com/sociologia/transformacoes-socioeconomicas-no-brasil-decada-50.htm> Acessado em 15/01/2014.

RONAI, Paulo. Os vastos espaços. IN: **Primeiras estórias**, 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

ROSA, João Guimarães. **Ficção Completa**, 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, 2 V.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. "Clarice: a Epifania da escrita", em Clarice Lispector, **A Legião Estrangeira**. São Paulo: Ática, 1989, pp. 4-5

SANTOS, Milton. **A Natureza do espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção** - 4. ed. 2. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SANTINI, Juliana. A formação da literatura brasileira e o *regionalismo*. IN: **O eixo e a roda**. Vol. 20. N.1, 2011, pp. 69- 85.

SIQUEIRA, Joelma Santana. GOMES, Elaine Cavalcante. **Reflexão sobre espaço e romance**.

SOARES, Cláudia Campos. Crise de representação em Grande sertão: veredas. **Revista Com Textos**, Mariana - MG, v. 5, p. 60-67, 1994.

_____. O Regionalismo em Guimarães Rosa: memória literária e transfiguração. **Revista Com Textos**, Mariana - MG, v. 7, p. 12-16, 1997.

SOETHE, Paulo Astor. "Espaço Literário, Percepção e Perspectiva".IN: **Aletria**. Vol. 15, 2007, pp.221-229. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1398/1496> Acessado em 15/01/2014.

WISNIK, José Miguel. **O famigerado**. SCRIPTA, Belo Horizonte, v.5, n. 10, p. 177-198, 1º sem. 2002.