

REMULO VANEY CARROZZI

**A INFÂNCIA COMO LIMIAR: AS MARGENS DA
ALEGRIA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA
COGEAE
PUC-SP

SÃO PAULO
2013

REMULO VANEY CARROZZI

A INFÂNCIA COMO LIMIAR: AS MARGENS DA ALEGRIA DE JOÃO GUIMARÃES
ROSA

Monografia de conclusão do Curso de Especialização em Literatura
da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Cogeae) sob a
orientação do Prof. Me. Sandro Maio

SÃO PAULO

2013

AGRADECIMENTOS

A Sandro Maio, pela paciência, dedicação e carinho nas orientações. Aos colegas de sala, por partilharem conhecimentos e idéias. À minha família, por dividir histórias e estórias. À minha esposa, amiga e companheira, com quem divido os dias e multiplico os sonhos. E a Deus, por tudo.

RESUMO

O presente trabalho discute a construção da linguagem do conto *As margens da alegria*, de João Guimarães Rosa, e o modo como as experiências limiariares da infância revelam formas possíveis da experiência para o menino protagonista sob o signo da alegria. Para tanto, utilizamos como base de análise teorias de Walter Benjamin, Bakhtin e Giorgio Agambem. Buscamos localizar um novo sentido para as transformações que ocorrem na infância, as quais podem ser percebidas na “estória” de Guimarães Rosa, que traduz no olhar de uma criança através de passagens da personagem diante do mundo. Para isso, o estudo da forma elaborada da linguagem para a figuração narrativa faz-se dominante da elaboração de um enunciado entre margens. Estudamos também a infância, que tem a linguagem como potência da comunicação e do “ser-não-ser” da criança. E, a partir disso, destacamos a limiaridade do ser infantil e o jogo entre os limites de um sujeito incompleto e, assim como o gesto literário, em busca de um dizer que o signifique no mundo.

PALAVRAS-CHAVE: alegria, infância, linguagem, potência, experiência, limiar.

SUMÁRIO

Introdução: Travessia pelas margens de Rosa.....	07
Capítulo 1: A experiência da alegria nas margens da linguagem de Guimarães Rosa.	
1.1. Guimarães Rosa e sua linguagem mitopoética.....	12
1.2. O conto e o contar de Guimarães Rosa..	16
Capítulo 2: Infância e linguagem	
2.1. A Infância e o aprendizado do mundo pela linguagem.....	23
2.2. A infância como ato e potência.....	32
Capítulo 3: O limiar da infância nas margens da experiência.	
3.1. A Infância e o limiar do ser.....	37
3.2. A Infância no jogo e no rito.	43
Capítulo 4: A experiência como alegria.	
4.1. As margens da experiência, nas bordas da imaginação.	48
4.2. O peru e o belo.....	52
4.3. A morte do peru e o conhecimento do fim de todas as coisas.	55
4.4. A balança infidelíssima.....	58
4.5. Hieroglífico de silêncio e trevas.....	61
4.6. A estrutura da narrativa.	68
Conclusão:	69
Referências bibliográficas:	71

*Escrevendo, descubro sempre um novo pedaço de infinito. Vivo sempre no infinito; o momento não conta.
(João Guimarães Rosa)*

Introdução: Travessia pelas margens de Rosa.

João Guimarães Rosa, o médico da pequena cidade de Cordisburgo, largou a medicina por não conseguir lidar com a morte. Tornou-se diplomata, falava diversos idiomas e conheceu várias partes do mundo. Mas o mundo físico não era, para ele, suficiente. Passou a inventar palavras e, com elas, outros mundos, e dentre eles, o do sertão das fábulas, dos mitos, e dos contos, estórias inventadas no idioma rosiano. Todos banhados de poesia e encantamento, marcados por uma oralidade musical que expandia as palavras e seus significados. Com sua obra, tornou-se um imortal, enganando a morte que tanto temia, dividindo com Machado de Assis o mais alto posto da literatura brasileira, sendo um dos poucos brasileiros a figurar entre os grandes escritores clássicos da literatura mundial.

Guimarães Rosa é conhecido, por diversos críticos, como um “alquimista da língua”, como um escritor que renovou o nosso idioma e transformou a palavra, trazendo um sentido metafísico para a leitura de suas obras. Com **Grande sertão: veredas**, reconhecido como um dos maiores romances da literatura brasileira, que narra a estória de Riobaldo e a sua divisão antagônica entre o bem e o mal, Deus e o diabo, o escritor mineiro trouxe um novo alento para o universo literário nacional, na percepção da maioria dos críticos. Outros livros também revelaram a renovação lingüística e literária, que tanto respeito trouxe a Guimarães Rosa. **Sagarana**, seu livro de estreia, já anunciava que o autor não era um simples iniciante, mas sim uma realidade, de quem muito se podia esperar. Ainda, seus livros de contos trazem uma rica diversidade de personagens e estórias, sempre marcadas por sua criativa oralidade, quase musical, e pela metafísica que seus protagonistas buscavam em cada conto e em cada palavra rosiana.

O livro **Primeiras estórias** é repleto de personagens marcantes, crianças e seres marginais, como loucos e bêbados. São contos de forte lirismo poético que carregam de significações os múltiplos sentidos da narrativa. Destacamos o conto *As margens da alegria*, estória que abre o livro e narra a viagem de um menino, levado pelos tios até “onde se construía a grande cidade”, e que, lá, passa por experiências que o levarão a importantes descobertas. Dividido em cinco partes, o conto, descreve um dia na vida do protagonista, que se deslumbra com a natureza, e

com as coisas simples da terra. Mas é por um peru que o olhar da personagem se encanta, e depois, com a morte da ave, se desencanta, e tudo o que era cheio de cor e vivo, fica desinteressante e triste. Contudo, a visão de um vaga-lume lhe traz de volta a alegria. O conto abarca o mundo infantil e suas descobertas, o novo e como a criança lida com a morte, a ausência, a perda e a efemeridade das coisas da vida.

A infância, por ser uma época de transição de todo ser humano, traz descobertas surpreendentes; a limiaridade da criança enquanto margem, torna-a um ser de experiências e aprendizados. Ensinaamentos que se confundem com todo o processo de construção da língua, de formação do indivíduo e de construção do caráter pertinentes ao homem. Essas experiências limiares, que para os adultos passam despercebidas, adquirem grande peso na percepção da criança e a atingem diretamente. Para o mundo adulto, a morte de uma ave não representa nada além de um belo almoço, enquanto que para o menino significa a morte e a destruição das coisas belas. Guimarães Rosa, com um conto de poucas páginas, traduz todo o universo infantil de descobertas e de passagens, e esse mundo, a que este trabalho se dedica, mostra que a infância é um tempo de passagem, mas fundamental ao ser humano, pois todo acontecimento é passível de provocar grandes descobertas e transformações.

O presente trabalho apresenta a infância como o grande meio de aprendizagem e uma porta às mais diversas experiências que circundam a vida da criança. Por meio do conto de Guimarães Rosa, temos destacada a alegria e a forma como esta é descoberta no processo que se desenvolve diante da perda, principalmente da perda pela morte, da ausência e da constatação que tudo acaba, mas que a consciência desse fato traz ao infante benefícios que ele levará para toda a vida.

Entretanto, para se falar de infância e experiência, que transcorre até chegarmos à alegria, faz-se importante salientar que diversos temas devem ser abordados: um levantamento sobre a linguagem, a forma como a criança a adquire, as implicações desse aprendizado e o meio como tudo é levado ao patamar da imaginação e se transforma em objeto vivo e instrumento para se comunicar e entender o mundo, e, mais do que entendê-lo, experimentá-lo.

Não se pode falar de João Guimarães Rosa sem destacar a sua linguagem e seu modo de contar, ainda mais sendo o objeto estudado, um conto

curto, o que implica num gênero específico e com características que se não forem realizadas com maestria, perdem a força narrativa. Portanto, a linguagem e o modo de contar do autor são, por si só, uma das temáticas do presente estudo, o que revela a força do conto e a assimilação do mesmo. Da mesma forma, tratando-se da infância, há que se destacá-la como potência, e observar a forma como ela se opõe ao ato e, ainda, como estes se relacionam. De outro lado, a palavra em si é, também, potência, e, junto com o aprendizado da linguagem pela criança e a imaginação desta, criam um ambiente em que a infância é potência em sua plenitude.

A infância é também passagem, limiar, e a forma como ela se destaca no conto nos possibilita estudá-la como fronteira do próprio homem, do tempo em que tudo está suspenso e preso entre margens. E esse deslocar causa um estranhamento na criança, um incômodo por ela não saber ao certo o resultado e onde tudo irá chegar. Todo esse desconforto permite que a personagem do conto se descubra inserida em um jogo, que se opõe ao rito, estando ambos ligados, permeando esse momento da vida. E a experiência é o que faz o menino da estória buscar, descobrir e encontrar a si mesmo.

Quando estudamos o conto, pensamos na teoria de Edgar Allan Poe, que classifica as suas características, os meios para que ele atinja seus objetivos, e, principalmente, que afirma que o conto deve “nocautear” o leitor. De outro lado, para descrever a linguagem e o seu processo de aquisição, usamos Bakhtin, seu dialogismo, a interação verbal como forma de pronunciamento do discurso do outro, a fim de descobrirmos o nosso e a interação com a verdade e a vida. Também nos valem da teoria de Vygotsky, que versa sobre a aquisição da cultura por meio da língua e o seu valor nas interações sociais, além da busca por entender o processo de surgimento da palavra e a sua ligação com o pensamento. Por fim, refletimos sobre os ensinamentos de Walter Benjamin, com o jogo mimético no desenvolvimento infantil. Para os estudos sobre Ato e Potência servimo-nos basicamente de Aristóteles e do conceito que Comte-Sponville traz à luz de suas explicações. Sobre criança como limiar, recorreremos aos ensinamentos de Sabrina Sedlmayer e a criança na soleira do ser, que se utiliza de Walter Benjamin e Giorgio Agambem quando discorre seus conceitos. E, por fim, para os estudos sobre a infância como jogo e rito, usamos a teoria de Giorgio Agambem, que utiliza Levi-Strauss para explicar o rito e as relações da criança com o mundo que ela descobre.

Apesar de Guimarães Rosa ser muito estudado, um novo olhar, mais aprofundado, pensando em tudo que envolve a infância, os meandros de suas margens que, graças à linguagem do autor, ganham novas dimensões de estudo e podem ser vistas de diversos ângulos, é que este estudo se faz necessário. Assim, as palavras nas linhas de um grande escritor não se esgotam, mas sim se renovam e se fortalecem para novos estudos, possibilitando novas conclusões.

No conto *As margens da alegria*, a criança é abordada como um ser que, por ser ainda pouco vivido, passa por experiências surpreendentes, e seu olhar se choca com o mundo adulto. Esse choque aponta as margens do ser, do menino que ainda não descobriu, que não foi contaminado pela experiência do adulto e, por isso não pode ser tocado. As suas margens se misturam com o infinito, são as margens da alegria do “ser-não-ser” da infância. Através da teoria apresentada, tentaremos mostrar que é a experiência e a descoberta de si mesmo que traz ao menino a alegria, a percepção de suas próprias margens e do mundo que ele descobre; não o mundo físico, mas o mais elevado, o que conhece o jogo da vida e da morte e o conhecimento dele para sair da escuridão, e ver, na luz, a alegria.

O primeiro capítulo deste trabalho é focado na linguagem mitopoética de João Guimarães Rosa. Contamos, de forma breve, a importância do autor e seu percurso literário no cânone brasileiro, além de discorrer sobre a necessidade de um entendimento da linguagem rosiana, a fim de perceber todos os meandros e sutilezas do conto que se escondem nas construções poéticas do autor. Na segunda parte desse capítulo, discorreremos sobre o contar de Guimarães Rosa e a teoria do conto: sua definição, como ele é visto e estudado e as explicações teóricas de Alan Poe, que são abordadas por Julio Cortazar, com o intuito de pontuar a melhor forma de se atingir com plenitude seus efeitos no leitor, além de destacar a diferença entre o conto e o romance.

No segundo capítulo, abordamos a infância e a linguagem, bem como a forma como a criança aprende o mundo neste processo, o entendimento da interação verbal na busca pela verdade do outro e o caráter dialógico da linguagem. Tratamos, também, da importância do enunciado no contexto de diálogos e o contato com a língua viva como representação do discurso do outro na construção da própria identidade. Destacamos, ainda, em Walter Benjamin, a experiência transcendental da linguagem que, pela imaginação, exerce papel fundamental na construção do conhecimento. Este capítulo é marcado, também, em sua segunda

parte, pelo estudo da infância como Ato e Potência, que busca salientar a criança com um ser de possibilidades que ainda não se definiu e tem no tempo de sua existência a força de suas descobertas.

No terceiro capítulo, estudamos a criança como ser limiar, como um ser de passagens e fronteiras do homem. À medida que a criança se descobre, ela percebe que o mundo é repleto de possibilidades, e que ela, por não ser ainda definida, se mistura com o infinito que “transborda” da beleza do olhar que só ela consegue enxergar. Percebemos, entretanto, que todas essas potencialidades de possibilidades provocam um certo desconforto. Por ela estar num umbral, numa soleira, o seu deslocar, que caminha para uma definição de suas bordas, causa um incômodo, que ela descobre com as experiências que passa em sua travessia a caminho do seu ser adulto. Nesse capítulo, exploramos os conceitos de jogo e rito. A personagem se encontra no meio de Eros e Tânatos, o jogo da vida e da morte, das descobertas da vida, de encantos e decepções. Por esse motivo, estudamos o jogo e o rito e as implicações do jogo como o novo, a surpresa, a exploração da vida, e o rito como a repetição do sagrado.

No quarto capítulo, analisamos todas as partes do conto propriamente dito, que se dividem em cinco, e aplicamos toda a teoria utilizada no trabalho. Destacamos a importância da obra e como ela é vista pelo próprio Guimarães Rosa, bem como estudamos a linguagem do autor como um indicativo que conduz a narrativa. Em relação às partes do conto, estudamos o vôo do avião, que o menino desreferencializa e transforma em brinquedo, e, principalmente, a frase “ia um menino”, indicando a travessia da personagem, da infância e da própria narrativa. Analisamos o encantamento com o peru e com a natureza, a beleza que só ele vê, e, na linguagem rosiana, as múltiplas possibilidades de leitura. Observamos a morte do peru e a consciência da morte, da perda e do fim de todas as coisas, assim como o choque com o mundo adulto que lhe rouba as coisas belas. A tristeza que o paralisa, emudece-o, e o faz pensar em tudo o que ele experimenta até aquele momento. Por fim, chegamos à parte final, dos hieroglíficos, do pensamento, das descobertas e das trevas que regem, naquele momento, seu pensar e sentir, até a descoberta de si mesmo e da alegria.

Em Guimarães Rosa toda leitura se torna uma travessia, um adentrar em palavras que se renovam e multiplicam seus sentidos, capacitando a imaginação de novos olhares, de novos voos .

1. A EXPERIÊNCIA DA ALEGRIA NAS MARGENS DA LINGUAGEM DE GUIMARÃES ROSA.

1.1. Guimarães Rosa e sua linguagem mitopoética

João Guimarães Rosa, mineiro da pequena cidade de Cordisburgo, formou-se em medicina, profissão que abandonou logo em seguida. Ingressou na carreira diplomática, chegando a embaixador e viveu em diversos países onde aprendeu sobre outras culturas e outros idiomas. Aos 37 anos, publicou **Sagarana**, seu livro de estreia que chamou a atenção de todos. Dez anos depois, publicou **Grande sertão: veredas**, considerada a sua obra prima e que o elevaria a dividir com Machado de Assis a importância maior do nosso cânone literário. Os dois são os únicos escritores brasileiros a figurar entre os grandes escritores clássicos da literatura mundial.

Quando o menino Joãozinho, como era conhecido João Guimarães Rosa na sua infância em Cordisburgo, descobriu na leitura a sua maior e melhor companhia, não podia imaginar que entraria para a história da literatura como um dos maiores escritores de língua portuguesa e um gênio entre os mestres demiurgos.

Filho de um comerciante local, seu Fulô, Guimarães Rosa cresceu ouvindo “estórias” contadas pelos frequentadores da venda de seu pai: viajantes, mascates, garimpeiros, fazendeiros, e acima de tudo vaqueiros, estes que conheceria melhor do que ninguém e a quem tiraria de suas palavras e modo de falar, um idioma próprio, encantador e marcado de oralidade, o idioma Rosiano.

Joãozinho era apaixonado por livros, por línguas, por animais, por geografia e por “estórias”. Lia em francês já aos nove anos de idade e, ao menor contato com uma língua estrangeira, aprendia um pouco dela. Não por acaso era poliglota.

O próprio escritor afirmou:

“Falo: português, alemão, francês, inglês, espanhol, italiano, esperanto, um pouco de russo; leio: sueco, holandês, latim e grego (mas com o dicionário agarrado); entendo alguns dialetos alemães; estudei a gramática: do húngaro, do árabe, do sânscrito, do lituânio, do polonês, do tupi, do hebraico, do japonês, do checo, do finlandês, do dinamarquês; bisbilhotei um pouco a respeito de outras. Mas tudo mal. E acho que estudar o espírito e o mecanismo de outras línguas ajuda muito à compreensão mais profunda do idioma nacional. Principalmente, porém, estudando-se por divertimento, gosto e distração”. (GUIMARÃES, 2006, p.168)

Com toda essa “curiosidade linguística”, Guimarães se torna um “Alquimista da língua”, como é chamado por muitos críticos. Seu estilo confere uma oralidade marcante, quase música, único entre todos os escritores.

Para Guimarães Rosa, a palavra não estava tão restrita a um idioma apenas, e os seus significados são capazes de se desdobrar em outros, variando sons, imagens e sentidos, numa relação tão íntima entre significado e significante que a palavra em Rosa se transforma em mutação e desvenda ao leitor a natureza da criação do autor, que mescla a poesia e a prosa, que se confundem na narrativa lírica da “contação” de histórias, revitalizando a expressão poética da palavra. Guimarães Rosa desejava descortinar a palavra, desvendar seus meandros.

Para ele:

“A linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente. Isso significa que, como escritor, devo me prestar contas de cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida”. (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 2006, p. 83)

Quando Rosa não encontrava uma palavra que pudesse traduzir seu pensamento, ele a criava, materializando-a nas vozes de seus personagens. Nesse ato, ele revitalizava a língua e, num plano metalinguístico, recriava o próprio mundo numa transformação que era dirigida por seu potencial artístico.

Através da criação de neologismos expande os significados das palavras, mais do que isso até, carrega a palavra com significados e sentidos mais amplos do que ela própria. Como no nome do protagonista de **Grande sertão: veredas**, Riobaldo, de rio, cheio, e baldio, vazio, numa percepção clara da contradição que é o

sertão e das lutas, medos e contradições da personagem e o seu amor por Diadorim, na pele de Reinaldo. De acordo com o próprio Rosa, Riobaldo é “o homem feito sertão”. Esses tipos de construções estão presentes em toda a obra do escritor, como na palavra coraçõemente, no conto *Substância*, do livro **Primeiras estórias**: “Só o um-e-outra, um em-si-juntos, o viver em ponto sem parar, coraçõemente: pensamento, pensamor.” Guimarães desejava um tom mais lírico para a frase e a expressão cordialmente não mais satisfazia o autor. Ele, então, preserva apenas o substantivo-radical.

Explica o escritor, em carta para M.C. Clarson:

“Coraçõemente ficou mais concreto, direto, quente e imediato que cordialmente - isto em português, porque quando usamos cordialmente nem se recorda mais o radical latino, hoje cordialmente é termo de emprego banal, superficial, convencional. Naturalmente em alemão a coisa é diferente não sei. Mas talvez possa ser reforçado... Teremos de achar algo de impacto maior, os corações aparecendo descobertos e vermelhos, quase anatomicamente. Como os sagrados corações de Cristo e da Virgem”. (ROSA apud MARTINS, 2008, p. 134)

Na obra do grande escritor, língua e vida estão misturadas, significados e sentidos, sons e fonemas se mesclam pela linguagem, tentando voltar às suas origens. Guimarães Rosa afirma que seu método “implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la ao seu sentido original”, (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 2006, p. 82) como nos primórdios do homem, no lugar onde reside o mito, no nascimento da linguagem, da primeira palavra que surgiu na boca do primeiro homem. E é nessa “mitopoética” rosiana, na fabula do sertão, no desvendar da linguagem, que surge o mitológico na obra de João Guimarães Rosa, que tinha na língua um elemento de pura metafísica e que, passando pela filosofia, coloca a linguagem num patamar mais elevado além até mesmo da própria razão,

Como ele mesmo explica:

“Há dois componentes de igual importância na minha relação com a língua. Primeiro: considero a língua meu elemento metafísico, o que sem dúvida tem suas conseqüências. (...) existem fundamentalmente muitos processos de origem metafísica, muitas coisas irracionais, muito do que não se pode compreender com a razão pura”. (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 2006, p. 82)

Guimarães Rosa, pela sua linguagem e seu tema é caracterizado como um escritor regionalista, apresentado junto a outros grandes escritores como Euclides da Cunha, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, dentre outros. Mas Rosa, tido como regionalista, não se conforma neste termo. Guimarães não é só um escritor que descreve o mundo dos vaqueiros, dos boiadeiros, que narra sobre bois e pastos e sobre o sertão e sobre o homem do campo e o seu jeito de falar. O grande autor vai muito além disso: ele toca, sim, o regional, mas atinge o universal, expandindo a sua obra a todas as esferas da literatura. Seu texto, falando do homem simples do sertão e de suas histórias, perpassa pelo mitológico, pela busca da verdade da existência humana. As suas histórias são verdadeiras fábulas que aproximam o homem das suas origens. O ser mitológico dividido e em conflito, o eu e o herói, o bem e o mal, Deus e o diabo, o sagrado e o profano, o divino e o mundano. E é nesta busca antagônica que Guimarães Rosa constrói grande parte de sua obra. A metafísica, que também está presente em sua palavra criativa, se destaca em seu discurso, na busca de um sentido espiritual para o mundo, sempre dúbio, múltiplo e conflitivo; e, usando de misticismos em seus livros, do misticismo que rege o sertão, ele alcança o profundo do ser humano, o elementar de cada ser que paira entre a dúvida e a certeza, entre a coragem e o medo, entre a fé e a descrença.

Guimarães Rosa encontra todos os homens no sertanejo e narra todas as crenças e também todas as dúvidas nas suas histórias pelo sertão, pelos rios, cheios de significados que o autor carrega na linguagem até chegar à alma do homem.

1.2. O conto e o contar de Guimarães Rosa.

Existe, em todos os seres humanos, a necessidade de contar e ouvir histórias e isso remonta desde os primórdios da civilização. O homem das cavernas já contava histórias, e o fazia para entender o mundo e a si mesmo. Narrando as suas aventuras, nas quais ele podia inventar ou aumentar os fatos acontecidos, o homem primitivo passava a sua mensagem e, com ela, também seus ensinamentos. Ele podia descrever um perigo e, dessa forma, ensinar aos demais como se comportar diante de algo semelhante, usando a imaginação para contar uma realidade vivida ou experimentada. E assim nasceram as narrativas, que originaram os contos e as formas de narrar. Dessa narração de histórias surge o conto, que primeiro partiu do conto de tradição oral, para depois se fixar nos contos escritos, chegando até os dias de hoje.

Sob o signo da convivência:

“a estória sempre reuniu pessoas que contam e que ouvem: em sociedades primitivas, sacerdotes e seus discípulos, para transmissão dos mitos e ritos da tribo; nos nossos tempos, em volta da mesa, à hora das refeições, pessoas trazem notícias, trocam ideias e... contam casos”. (GOTLIB, 2006, p.6)

Nascido da oralidade, o conto perpetua o ato de contar, de narrar uma história seja ela falsa, de pura ficção, ou verdadeira; ambas, porém, capazes de salvar vidas e de realizar curas, como a que fez Sherazade, no livro **As mil e uma noites** que encantou o sultão com suas curtas histórias que, interrompidas noite após noite, criava a curiosidade naquele que a iria matar, salvando duas vidas: a própria, e a do sultão que se livrou do trauma da traição e pode amar novamente.

O conto foi:

“em sua primitiva forma, uma narrativa oral, frequentando as noites de lua em que antigos povos se reuniam e, para matar o tempo, narravam ingênuas estórias de bichos, lendas populares ou mitos arcaicos”. (MARIA, 2004, p. 8)

A humanidade sempre se valeu das narrativas primitivas, e delas nasceram os diversos gêneros que foram articulados na oralidade e ganharam forma

e dimensões na escrita. Uma delas é o conto, gênero ao qual Guimarães Rosa se dedicou, criando magníficas obras de narrativas curtas. O conto, sempre muito estudado por diversos escritores que tentam defini-lo, caracteriza-se por uma sucessão de acontecimentos de interesse humano, na unidade de uma mesma ação e de curta apresentação.

Em língua portuguesa, a palavra “*conto*” serve tanto para designar a forma popular de narrar histórias, como ocorre em nosso folclore e nas criações coletivas que nascem da linguagem e tentam contar uma história, caracterizando possuir um estilo peculiar como as lendas e mitos de um povo, como nos contos de características mais literárias, como escreviam alguns de nossos grandes escritores.

Já em língua inglesa, o conto popular e folclórico, que apresenta características semelhantes ao conto de fadas e ao nosso folclore, é chamado de “*tale*”. E as narrativas curtas com características eminentemente literárias, por estarem um pouco mais afastadas da denominação “folclore”, são conhecidas como “*shorty-history*”. Há variações semelhantes em alemão e italiano.

O conto, assim como toda representação artística, apresenta a visão de mundo de um único indivíduo, que observa a forma como os acontecimentos se passam à sua volta, assim como o romance e a poesia. O conto, porém, por ser uma forma aberta de representação artística, é um gênero mais flexível, aberto a experimentações e inovações. Ele não permanece fixo, mas acompanha o tempo do artista, a sua voz e as mudanças de seu tempo.

Mas a denominação de conto para essa estrutura narrativa não foi assim tão fácil. Mario de Andrade, em seu primeiro conto do livro **Contos novos** afirma: “Tanto andam agora preocupados em definir o conto que não sei bem se o que vou contar é conto ou não, sei que é verdade”.(ANDRADE, 1997, p.23) E o mesmo autor fecha a questão: “Em verdade, será sempre conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto”. (MARIA, 2004, p.18) Mario de Andrade não queria estender a questão a fim de permitir uma nova postura diante da obra literária do momento, e, como um modernista, deixou aberta a possibilidade de inovação do conto brasileiro.

Mas a maior característica do conto não está apenas em seu tamanho. O fato do conto ser uma narrativa curta e precisar passar a sua mensagem em poucas páginas, o obriga a ter a qualidade da concisão, sendo dessa forma denso. Enquanto o romance pode desenvolver a suas tramas por incontáveis páginas, se for essa a proposta do autor, e lentamente chegar ao ponto do clímax literário, o conto deve “sequestrar” o leitor e operar com economia a fim de, pela linguagem, ser profundo e atingir o sentido que o autor desejava desde o início. Esse “sequestro” irá causar no leitor uma excitação, obrigando-o a ler o conto “de uma só sentada” a fim de reduzir o tempo de leitura e conseguir o efeito que o autor desejava. Edgar Allan Poe nos explica essa diferença entre

O conto e o romance:

“como não pode ser lido de uma assentada, destitui-se, obviamente, de imensa força derivada da totalidade. Interesses externos intervindo durante as pausas da leitura, modificam, anulam ou contrariam em maior ou menor grau, as impressões do livro. Mas a simples interrupção da leitura será, ela própria, suficiente para destruir a verdadeira unidade”. (GOTLIB, 2006, p.34)

E sobre o conto:

“no conto breve, o autor é capaz de realizar a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora da leitura atenta, a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há nenhuma influência externa ou extrínseca que resulte de cansaço ou interrupção”. (GOTLIB, 2006, p.34)

Para Poe, a extensão do romance faz com que ele perca parte de sua potencialidade, permitindo que variações externas à leitura quebrem a unidade da leitura, prejudicando, assim, a impressão do livro. O que não ocorre no conto, pois na leitura de uma única “assentada” não há quebras ou interrupções, permitindo ao escritor criar no leitor o efeito desejado.

O conto, por ser breve e intenso, garante o alcance imediato dos efeitos propostos pelo escritor. Já o romance, por ser longo e de leitura quebrada, terá um efeito diferente do conto, não tão imediato, mas não menos importante e arrebatador.

Mas Poe destaca também que o conto não deve estar atrelado apenas ao tempo de leitura. Ele afirma que a linguagem é exigida pela forma narrativa breve, e que em cada palavra deve haver um propósito fixo a fim de alcançar o desejo preestabelecido pelo autor.

Poe afirma ainda que, no conto, é possível atingir um efeito “único” ou “impressão total”, e que é apenas nele que o escritor consegue ter o domínio sobre a intenção do leitor, mas que o narrador só alcança esse nível de “sequestro” se for capaz de manipular a língua e todos os materiais narrativos de que dispõe, para só então provocar no leitor a apreensão necessária e despende na leitura de seu conto o efeito único.

O escritor alerta, porém, que tal efeito deve partir desde o início do conto e ser minuciosamente calculado,

Desde a primeira palavra:

“concebido, com cuidado deliberado, um certo efeito único e singular a ser elaborado, ele então inventa tais incidentes e combina tais acontecimentos de forma a melhor ajudá-lo a estabelecer este efeito preconcebido. Se sua primeira frase não tende à concretização deste efeito, então ele falhou em seu primeiro passo. Em toda a composição não deve haver nenhuma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não esteja a serviço deste desígnio preestabelecido”. (GOTLIB, 2006, p.35)

Julio Cortazar, outro grande escritor que também teorizou sobre o conto, e estudou os contos de Poe, salientou que Poe escrevia, em sua maioria, contos de terror e contos policiais, e estes devem conter o “ponto de tensão” necessário para atingir o suspense, manter o mistério que esse tipo de leitura exige do escritor para conseguir o “efeito” no leitor, obtendo, em seu término, o “desfecho final” que daria sentido a trama. Ele destaca que Poe cria a tensão pelos acontecimentos e que “No conto vai ocorrer algo, e esse algo será intenso”.

Para Cortazar, Poe:

“Compreendeu que a eficácia de um conto depende de sua intensidade como acontecimento puro, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si (...) deve ser radicalmente suprimido. Cada palavra deve confluir para o acontecimento, para a coisa que ocorre e esta coisa que ocorre der ser só

acontecimento e não alegoria (...) ou pretexto para generalizações psicológicas, éticas ou didáticas”. (GOTLIB, 2006, p.37)

Para Poe, assim como para Cortazar, o conto pede um acontecimento, a fim de criar o clima tenso e “seqüestrar” o leitor. Porém temos em Anton Tchekhov, e também em Machado de Assis, o conto em que não acontece nada, sem grandes acontecimentos, sem climax, ou sem um “desfecho” que resolva uma equação que havia sido criado pelo autor para no final do conto desvendar todas questões. A ação está reduzida ao mínimo, o que ocorre é uma sucessão de imagens. Os diálogos são muitas vezes como na vida real, monótonos, e, eis a grande virtude de Tchekhov, retratam realisticamente a vida, desvendando o interior de cada personagem, quebrando a estrutura desenvolvimento, clímax e desenlace, e entrando no íntimo de cada ator do conto. Em Poe, o destaque estava na ação externa; com Tchekhov, é o interior das personagens que interessa. Dessa forma, o conto passa a ter novo foco, não mais o extraordinário, mas o ordinário da vida real.

Machado de Assis é outro que segue a mesma linha. O Bruxo do Cosme Velho “sequestra” o leitor sem que este o perceba e, quando se der conta, a história já não pode mais ser abandonada. Machado consegue escrever seu conto pelas entrelinhas da linguagem, o não dito é o que faz o clímax da narrativa. Assim como Tchekhov, Machado não está preocupado em ter o que contar, no acontecimento; ele se destaca pelo *como* contar, e assim chega-se à esfera da intimidade humana. Com a qualidade de sua escrita com ironia e inteligência prende o leitor ao seu modo de contar.

O conto, antes tradicional e preso a regras, evolui para um modo mais moderno de narração. Em autores como Machado e Tchekhov, por exemplo, cada um em seu estilo, o conto passa a ser uma representação da realidade da época que descreve. Enquanto o romance é visto como um filme, muitas vezes lento e arrastado da realidade que quer representar, o conto é tido como uma fotografia, uma breve imagem do momento, apresentando um teor fragmentário, rompendo com toda a lógica da continuidade e, pelos seus flashes de luzes e imagens, consagra esse instante temporário.

É na modernidade que o conto se destaca como forma de arte literária, na maneira de narrar mais contemporânea, em que o narrador - dono das ações do conto e, por muitas vezes, sendo aquele que sofre todas elas - se mistura com a figura do escritor, dialogando com o leitor e criando um ambiente novo, num estilo inovador e atraente, que “prende” o leitor, destacando-o das suas origens, não permitindo que o conto esteja associado às formas mitológicas de narrativas que o originaram.

O estilo, pela forma estética, pela linguagem e recursos criativos, diferente em cada autor, é que irá proporcionar no leitor os diversos tipos de efeitos e reações. Estas reações é que são as grandes responsáveis pelo efeito que o conto irá deixar no leitor, sendo mais importantes que o tamanho do texto. Não é o tamanho que define o conto e, pelas controvérsias levantadas por Mario de Andrade e outros, nem a forma de se narrar. O importante é o efeito deixado no leitor. Como afirmou Julio Cortazar, se comparado a uma luta de boxe, o romance vence por pontos enquanto o conto deve vencer por nocaute.

Como podemos perceber, o conto nasce da oralidade e esta é uma das características principais de Guimarães Rosa. Assim, a oralidade em seus contos nos remete à linguagem Mitopoética do escritor, lugar onde o mito reside e se apresenta, criando mundos que desvendam o mundo real, “as suas estórias são fábulas, *Mythoi* que velam e revelam uma visão global da existência” (BOSI, 2006b, p. 431). Mas esta oralidade não é um obstáculo, ela parte da fluidez do texto rosiano e funciona como uma das travas a que se refere Poe, impedindo o leitor de abandonar o conto; e, por ser um texto curto, permite que seja lido de uma única “assentada”, atingindo os efeitos de intensidade tão importantes tanto para Poe, como para Cortazar.

Desse modo, Guimarães Rosa cria uma atmosfera de sonho, de invenção, como no conto *As margens da alegria*: “Era uma viagem inventada no feliz; para ele, produzia-se em caso de sonho”. (ROSA, 2008, p. 7) O menino, assim como o leitor, são levados a um mundo mágico, mítico, um mundo a ser conhecido e explorado. Guimarães, pelo olhar do menino, nos faz ver a vida num encantamento novo, “A vida podia às vezes raiar numa verdade extraordinária” (ROSA, 2008, p. 7).

Esse encantamento só é atingido pelo uso da palavra rosiana, uso este em que cada palavra tem uma função bem definida, buscando atingir um propósito: o encantamento mágico, e levando o leitor a viver, através da linguagem, todas as experiências por que passa o menino. E neste “experimental” do menino, ao qual somo levados a “viver”, o escritor é mestre.

Como nos explica Bosi:

“Guimarães foi mestre na passagem do fato bruto ao fenômeno vivido, da descrição à epifania, da narrativa plana à constelação de imagens e símbolos; mas tudo isso ele o fez com os olhos postos na mente sertaneja, remexendo nas relações mágicas e demoníacas que habitam a religião rústica brasileira”. (BOSI, 2006. p. 11)

Mas Guimarães só consegue isso pelo uso da palavra, cheia de significações e capaz de inundar o texto com imagens e símbolos. O próprio Guimarães explica sobre **Primeiras estórias**: “Quase cada palavra, nele, assume pluralidade de direções e sentidos, tem uma dinâmica espiritual, filosófica disfarçada”. (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 2006, p. 79). Assim como Poe define, “cada palavra deve confluir para o acontecimento, para a coisa que ocorre e esta coisa que ocorre deve ser só acontecimento e não alegoria”. (GOTLIB, 2006, p.37) Acontecimento que é provocado pela verve inventiva de Guimarães.

Como ele mesmo nos explica:

“Quase todas as expressões empregadas no Primeiras estórias não são tiradas da linguagem comum, mas sim criadas por mim (...), de modo que, também para o leitor brasileiro, elas soam novas, estranhas, completamente inéditas”. (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 2006, p. 83, 84)

Em palavras como: “bis-viu”, “circuntristeza”, “confortavelzinho”, “pensamentozinho”, e também em construções como: “O menino fremia no acorção, alegre de se rir de si, confortavelzinho, com um jeito de folha a cair” (ROSA, 2008, p. 7), ou ainda, “seu pensamentozinho estava ainda em fase hieroglífica” (ROSA, 2008, p. 12), Guimarães Rosa cria um mundo encantatório, de um lirismo mágico que comprova a tese de Poe: impossível largar o conto, se iniciada a sua leitura, nocauteando o leitor pela linguagem e encantamento proporcionados por Guimarães Rosa.

2. INFÂNCIA E LINGUAGEM

2.1. A Infância e o aprendizado do mundo pela linguagem

No conto *As margens da alegria*, Guimarães Rosa descreve, com a sua linguagem peculiar e única, a experiência de um menino num sítio que se localiza próximo à construção da “grande cidade”. Passando por várias experiências e novos conhecimentos, como o vôo de avião e o encantamento e desencantamento com o peru e sua morte, o menino sente um choque com o mundo, um choque pela perda da ave que o havia encantado. E os adultos, presos à construção da grande cidade e ao desenvolvimento do progresso, ignoram tudo o que o menino passa. Mas, para o menino, a experiência é viva e marcante. A sua memória registra todos os fatos e o acompanha durante os outros passeios, e a “grande cidade”, marco do capitalismo e do progresso, perde para a visão encantadora do peru, que é o fato que cria, no conto, o conflito, e se desdobra na experiência vivida pelo menino, encantando o leitor.

Guimarães Rosa vivifica as experiências do menino pela linguagem, que funciona “como um espaço de recuperação do sujeito como ser histórico e social” (JOBIM E SOUZA, 2012, p.93). É através da linguagem que tomamos conhecimento das ações das personagens e do que se passa no interior de cada uma delas. Pela linguagem, experimentamos a consciência das personagens e dialogamos com a vida. A linguagem está ligada diretamente às relações humanas. Ela é viva e não se resume unicamente a um conjunto abstrato de signos.

Bakhtin afirma:

“A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico da sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua”. (BAKHTIN apud JOBIM E SOUZA, 2012, p.99)

A interação a que se refere Bakhtin não se resume apenas a diálogos vivos entre enunciados, ou entre palavras carregadas de significados, pois não

pronunciamos apenas palavras, buscamos sempre expressar o que levamos em nosso subconsciente, e dessa forma vivemos através da linguagem.

Pela linguagem, descobrimos os sentidos, os contextos, a verdade e a mentira. Por ela, experimentamos o mundo e percebemos o eu e o outro. Pela palavra, expressamos nossas ideologias e vivenciamos coisas importantes e banais. A linguagem não pode ser separada de seu conteúdo ideológico e está intimamente ligada ao fluxo de comunicação verbal, ela não é um produto acabado, mas sim algo que está se constituindo a todo momento e durante todo o processo de vivência e aprendizado.

Para Bakhtin:

“Não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis etc. A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial”. (BAKHTIN apud JOBIM E SOUZA, 2012, p.98)

A interação verbal é a concepção básica da linguagem, que só é possível por seu caráter dialógico, o que torna toda interação um diálogo, sendo parte de um processo ininterrupto. A língua e a palavra são peças fundamentais para a vida humana, mas não bastam as regras da linguística e os estudos de toda a sua metodologia para compreendê-la. A língua estabelece uma relação de lógica entre as palavras e os enunciados, estejam eles no presente ou no passado, tenham sido ditos diversas vezes ou não. Aquilo que já foi dito pertence agora a todos, não existindo, portanto, nenhum enunciado isolado. Todos se relacionam com os que já foram e com os que ainda estão por vir. Essas relações dialógicas não se restringem apenas às réplicas de um diálogo real, elas são muito mais amplas, heterogêneas e complexas, se aproximando umas das outras pelo sentido de seu discurso, o que pode ocorrer ao longo do tempo. Nesse sentido, podemos dizer que a língua é, portanto, a representação da vida.

Vida em que:

“A verdade não se encontra no interior de uma única pessoa, mas está no processo de interação dialógica entre pessoas que a procuram coletivamente. Uma das características fundamentais do dialogismo é conceber a unidade do mundo nas múltiplas vozes que participam do diálogo da vida. Melhor dizendo, a unidade do mundo, na concepção de Bakhtin, é polifônica.” (JOBIM E SOUZA, 2012, p.103,104)

Bakhtin, depois de estudar a obra de Dostoievsky, formula o conceito de polifonia, os diversos discursos que estão sempre ligados à vida e às múltiplas vozes que podemos destacar num mesmo discurso. Na obra de Dostoievsky, Bakhtin destaca a entoação da obra e a forma com que cada palavra se liga ao contexto extraverbal. Para ele, a palavra está na fronteira do dito e do não dito e a entoação está presa numa esfera social em que a palavra representa a vida.

Para Bakhtin:

“A característica fundamental da entoação é estabelecer uma estreita relação da palavra com o contexto extraverbal e, por isso, ela se localiza na fronteira entre o verbal e o não verbal, do dito e do não dito. A entoação é especialmente sensível a todas as vibrações da atmosfera social que envolve o falante; na entoação, a palavra se relaciona com a vida”. (JOBIM E SOUZA, 2012, p.106)

Para ilustrar esse aspecto da linguagem, nos valem do diálogo entre duas crianças, André (cinco anos) e Rafaela (seis anos), e um adulto:

Rafaela: - Meu pai gosta de ler livros de música. Meu pai é cantor(...) Minha mãe trabalha no hospital Souza Aguiar. (Com certo ar de orgulho sobre o que diz)
 Adulto: - E seu pai, André, trabalha em quê?
 André: - É... (hesitante) Numa fábrica.
 Adulto: - Numa fábrica! De quê, André, você sabe?
 André: - De chicletes. (Entusiasmado, André continua) Cada dia ele traz quatro caixas para mim (...)
 Rafaela: (...) (Com ar de desdém, duvida das palavras de André) (JOBIM E SOUZA, 2012, p.105)

André apresenta nitidamente uma versão fantasiosa sobre o trabalho dos pais, o que foi provocado, muito provavelmente, pela entoação cheia de orgulho da fala de Rafaela. André não se fixa mais na conversa, ele passa a “inventar” um trabalho para os pais, que lhe permita falar com orgulho e deixar Rafaela com a mesma “inveja” que ela o deixou, provocando na menina um desdém imediato.

Notamos que os julgamentos de valor estão presentes nos enunciados, percebe-se que os desejos do menino se mostram nas suas palavras, o que é percebido por sua colega pela entoação de seu enunciado. O importante a se destacar é que a relação de desejos e mentiras acontece pela entoação, estabelecendo uma estreita relação da palavra com o contexto extraverbal, a qual se localiza na fronteira do verbal e do não verbal. A entoação passa a assumir uma carga da atmosfera social e do contexto em que a fala está envolvida. O significado das palavras passa pela avaliação da emotividade, que irá avaliar se o enunciado faz ou não parte da realidade. Assim, a fala é sentida pela criança não só como diálogo, mas também como discurso de um contexto, no caso, a “mentira” levantada pelo colega.

Bakhtin destaca que:

“Significação e apreciação estão entrelaçados na interação verbal e, assim sendo, a compreensão depende da orientação ativa, tanto do falante como do ouvinte, em direção a um determinado sentido que a palavra deverá assumir numa dada interação verbal”. (BAKHTIN apud JOBIM E SOUZA, 2012, p.108)

Todo enunciado exprime uma ideologia e é por meio da palavra que expressamos nossas crenças e tentamos convencer o outro de que a nossa fala, a nossa verdade, é a que deve prevalecer. Mas somos atingidos pela verdade do outro, num processo de pura dialogia que recebe influências e também as doa. É neste processo que a criança apreende o discurso do outro. É pelo contato com a linguagem viva, com a representação da vida pela fala e pelo discurso, ou seja, pelo fluxo da interação verbal, que os símbolos sócio-ideológicos vão sendo fixados na consciência infantil, no contato da vida através da linguagem. “Só a corrente da interação verbal fornece à palavra a luz de sua significação” (BAKHTIN apud JOBIM E SOUZA, 2012, p.109). A criança constrói o seu mundo por aquilo que ela vivencia e experimenta através da palavra, mas que foi e é apresentado pelo adulto, seja esse mundo rico, belo ou cheio de estigmas e mazelas. Saber ouvir as crianças é um meio pelo qual podemos perceber o mal-estar do nosso próprio mundo.

Para Vygotsky, a linguagem é o constituinte mais importante na formação da consciência da criança. As atividades históricas de cada indivíduo, sua vida

social, e tudo aquilo que determina a sua vivência e sua cultura, acontecem por meio da linguagem, determinando, assim, que essas experiências convertam-se em interiorização psicológica.

Tanto Vygotsky quanto Bakhtin destacam a palavra e o seu valor nas interações sociais, mas Vygotsky vê na palavra a chave entre linguagem e consciência. Já Bakhtin, a observa, além de instrumento de consciência, também como o espaço para a criação ideológica:

“É preciso fazer uma análise profunda e aguda da palavra como signo social para compreender seu funcionamento como instrumento da consciência. É devido a esse papel excepcional de instrumento da consciência que a palavra funciona como elemento essencial que acompanha toda a criação ideológica, seja ela qual for”. (BAKHTIN apud JOBIM E SOUZA, 2012, p.126)

Desse modo, é por meio da palavra que podemos descobrir o reflexo do mundo exterior no mundo interior das crianças e, assim, perceber a forma como elas interagem com a realidade e são capazes de criar a própria consciência por meio das interações e conflitos que surgirão do uso e descobrimento da palavra e do diálogo com o outro.

Vygotsky afirma não encontrar nenhuma relação de dependência entre o surgimento da palavra e as raízes do pensamento. A intenção de Vygotsky era entender a relação da palavra e do pensamento nas diferentes fases da vida da criança. Ele observou que o pensamento de um bebê evolui inicialmente sem a linguagem e que a criança inicia a pré-linguagem como forma de chamar a atenção dos pais, evoluindo até a fala se tornar uma realidade de comunicação do infante, pois o pensamento se converte em realidade e a fala em racionalidade. Na busca de uma unidade entre pensamento e fala,

Percebe-se que:

“O significado de uma palavra representa um amalgama tão estreito do pensamento e da linguagem, que fica difícil dizer se se trata de um fenômeno da fala ou de um fenômeno do pensamento”. (VYGOTSKY apud JOBIM E SOUZA, 2012, p. 129)

Apesar disso, “Vygotsky insiste em dizer que a estrutura da fala não é mero reflexo da estrutura do pensamento”, (JOBIM E SOUZA, 2012, p. 129) o que nos obriga a uma investigação de como o pensamento chega até a fala. Vygotsky observa que a criança primeiramente se comunica através de sons, que em breve irão se transformar em palavras e, em seguida, irá articulá-las até que formem frases. A criança vai progressivamente distinguindo os sons das palavras, os sentidos dos fonemas, até o uso correto da palavra e a sua interação verbal.

A criança, a partir de dois anos, tem dificuldades em distinguir entre a função interna e coordenação do pensamento e a função externa, isto é, comunicar aos outros o seu pensamento através da fala. Assim, a criança fala alto para os outros tudo o que está nela interiorizado, dependendo do contato social para que desenvolva a habilidade de pensar cada palavra antes de falar, não confundindo, desse modo, o que deve ser dito, e o que é de seu consciente, seu pensamento interiorizado.

Dessa forma:

“Estudar a consciência ou o processo de construção da subjetividade da criança não se resume ao fato de se ter acesso ao seu mundo interno, mas sim em resgatar o reflexo do mundo externo no mundo interno, ou seja, a interação da criança com a realidade”. (JOBIM E SOUZA, 2012, p. 133)

Numa análise elaborada da relação pensamento e fala, podemos afirmar que o pensamento tem a sua própria estrutura, seus mecanismos são bem diferentes dos que antecedem aos da fala e a passagem do pensamento para a fala não é um acontecimento natural. Uma única palavra é capaz de traduzir um pensamento até certo modo complexo, e uma simples frase pode transmitir vários pensamentos. Isso só é possível pelo modo como as palavras são carregadas de sentido, “os múltiplos sentidos que uma palavra pode alcançar, sentidos estes que estão, num certo modo, contidos propriamente entre o verbal e o extraverbal”. (JOBIM E SOUZA, 2012, p. 136) Em toda a palavra há uma potencialidade, as palavras quando ligadas umas as outras, vão sendo preenchidas de significados. Para que o pensamento, que ocorre num breve momento, e não pode ser entendido de

imediatamente, seja traduzido, uma sequência de palavras deve ser elaborada a fim de dar conta da transmissão do mesmo.

A palavra, por ser múltipla e polivalente, é capaz de adquirir diferentes significados. Ela fica carregada de sentidos extraverbais, estabelecendo comunicação entre os diferentes discursos das mais diversas pessoas. Podemos, então, dizer que cada palavra é formada por diversas “verdades” que vão se “escondendo” e se “revelando” no processo de interação dialógico da vida e da linguagem.

Walter Benjamin enfatiza que a linguagem ainda carrega a sua dimensão mimética original. E, para ele, esse dom mimético, não desapareceu de todo, ele apenas se modificou ao longo do curso de nossa história.

A partir de uma capacidade mimética original:

“O homem descobria na natureza analogias e correspondências. Segundo a teoria mimética, a linguagem teria surgido de uma mímica gestual primitiva. O som teria sido, de início, um simples acompanhamento do gesto, uma duplicação fonética da mimeses do corpo. Com o passar do tempo, esse gesto sonoro se emancipou do gesto manual, assumindo, aos poucos, uma posição predominante, devido ao caráter mais econômico da linguagem fonética”. (JOBIM E SOUZA, 2012, p. 138,139)

Walter Benjamin ressalta que ainda é possível observar esse jogo mimético no desenvolvimento da linguagem infantil. As crianças não se limitam em imitar pessoas, o jogo mimético por elas empregado faz com que se tornem em algo ou alguém em quem se espelham, ou observam de perto, como: um professor, médico, comerciante, etc. Também, por mimese, se transformam em moinho de vento, castelo, cavalo, pássaro e tudo o que for possível a sua imaginação conceber; a criança, por meio da mimese, imita o real. Essa “imitação” da criança ocorre por ela ter a necessidade de se comunicar com o mundo, o que envolve o corpo como um todo. O gesto de apontar algo, por exemplo, antecede a palavra.

Com o passar do tempo, esses gestos foram se modificando, mas permanecem no mundo moderno, que pode esconder uma boa parte desses gestos primitivos, ou tê-los assimilado de outra forma, permanecendo em boa parte de

nossa linguagem, seja ela falada, escrita ou na representação artística, que fala por meio de símbolos, signos e demais formas de arte.

Por ainda carregar esse caráter gestual, Benjamin destaca a palavra como um *medium*, um primeiro gesto do homem para com Deus, com o sagrado, não permitindo que a palavra tenha apenas um significado, mas que ela possa manter uma ligação com o divino, ampliando dessa forma, uma profundidade ilimitada, o que nos faz chegar ao plano da metafísica, onde a linguagem não era destinada à fala do homem, mas sim a receber as revelações de Deus.

Walter Benjamin, quando desenvolve a sua teoria metafísica da linguagem, a ontoteologia, procura criticar as teorias formalistas e positivistas que privilegiam apenas a função utilitarista e instrumental da linguagem. A visão de Benjamin é que a linguagem comunica algo mais que a matéria, tudo o que vive e se comunica expressa a sua essência espiritual, e essa espiritualidade se manifesta na linguagem, desse modo: “A metafísica da linguagem de Benjamin é a tentativa de uma compreensão do mundo físico na sua dimensão semântica”. (JOBIM E SOUZA, 2012, p. 143)

Para Walter Benjamin, a linguagem pode oferecer uma experiência transcendental. Para isso, a verdade deve ser pensada em uma outra dimensão, ampliando o conceito de experiência, que só a linguagem é capaz de sustentar. Essa experiência passa, obrigatoriamente, pela imaginação, que exerce um papel fundamental na construção do conhecimento. É pela imaginação que passa todo e qualquer ato criativo, responsável por tudo aquilo que faz parte do nosso mundo cotidiano. A arte, a técnica e a ciência são frutos da imaginação, como afirma Vygotsky: “todos os objetos da vida diária, sem excluir os mais simples e habituais, são como fantasias cristalizadas”. (JOBIM E SOUZA, 2012, p. 147)

Para entendermos melhor o papel da imaginação nesse processo de criação e de construção da realidade, observamos a relação das crianças com os seus jogos. Em suas brincadeiras, quem dita as regras é a imaginação infantil.

Para Vygotsky:

“Na experiência da criança não há limites rígidos entre imaginação e realidade; a forma peculiar com que a criança é capaz de lidar com o mundo objetivo nos permite uma compreensão mais profunda dos mecanismos, da atividade criadora do homem”. (JOBIM E SOUZA, 2012, p. 148)

A criança, quando brinca, não está apenas ocupando-se em se divertir. O brinquedo não está apenas deixando-a ocupada, ela está se envolvendo num outro mundo, numa outra esfera, a imaginação, a fantasia, o jogo, todos são formas da criança tocar o real e experimentar o novo. Quando a criança brinca e repete as brincadeiras é um meio de combinação daquilo que ela já sabe, com tudo aquilo que ela ainda não experimentou, essa capacidade combinatória é a responsável pela atividade criadora do homem. A imaginação como uma experiência de linguagem, possibilita que a criança encontre a liberdade criadora, subvertendo a realidade e transformando as coisas à sua volta numa outra realidade possível.

Dessa forma:

“A imaginação da criança trabalha subvertendo a ordem estabelecida pois, impulsionada pelo desejo e pela paixão, ela está sempre pronta para mostrar uma outra possibilidade de apreensão das coisas do mundo e da vida”. (JOBIM E SOUZA, 2012, p. 148)

As brincadeiras infantis são uma forma da criança descobrir o mundo e ela mesma. Esse jogo lúdico a obriga a transformar as experiências sensíveis em linguagem humana, por isso, todo o desenvolvimento da criança passa obrigatoriamente pela linguagem. E, na descoberta da linguagem, a criança adquire cultura e se desenvolve como ser humano; “a infância é o momento em que a linguagem humana emerge como significação, pois é na fala da criança que acontece a passagem do signo lingüístico para a ordem do sentido” (JOBIM E SOUZA, 2012, p. 151). Na infância a linguagem é a pura expressão da criança.

Na construção dos sentidos, a criança inicia sua jornada diante do mundo e, pela linguagem, ela manifesta as suas inquietações, posicionando-se criticamente diante da sociedade e da vida, “pois é na linguagem e pela linguagem que o homem constitui a cultura e a si próprio” (JOBIM E SOUZA, 2012, p. 151), entrando, assim, na realidade da vida, e percebendo o mundo e os meandros que a formarão como ser.

2.2. A infância como ato e potência

A infância é um constante aprendizado, é um movimento de mudanças e transformações pelo qual a criança descobre o mundo, ela mesma e todas as possibilidades que as suas experiências lhe proporcionam. Contudo, a infância não é um estado fixo, a infância é o limiar do ser. A infância é uma passagem, uma “margem” de um estado a outro e um ser e não ser. A infância é um vir a ser.

Na metafísica de Aristóteles, o Ato é aquilo que já existe, diz-se da “realidade que se realizou ou se vai realizando, do ser que alcançou ou está alcançando a sua forma plena e final, em contraposição com o que é simplesmente potencial ou possível” (ABBAGNANO, 2012, p. 103). Para Aristóteles, o Ato é o momento definido de determinada matéria demarcada no tempo, já completa e perfeita, porém, todas as coisas são passíveis de serem Ato e Potência. O Ato em si foi em algum momento Potência que recebeu uma ação, ou realizou um movimento, que a fez se mover e ter a sua natureza alterada, de Potência para Ato, num processo de transformação até o ato final, que é a ação perfeita em si mesma, chamado por Aristóteles de enteléquia. Essa passagem, de Potência para Ato, constitui a teoria do movimento de Aristóteles.

Dessa forma:

“O Ato é a própria existência do objeto: está para a potência, assim como construir está para saber construir, como estar acordado está para dormir, como olhar está para estar de olhos fechados podendo enxergar, e assim como o objeto extraído da matéria bruta e para o objeto ainda não acabado”. (ABBAGNANO, 2012, p. 103)

Já o movimento não é uma ação perfeita em si mesma, ele é um processo lento que leva a Potência a ser, no futuro, determinado Ato até a sua perfeita realização. Porém, a Potência não é, senão, a forma da substância que antes é Ato.

Como podemos observar:

“O Ato precede a potência tanto em relação ao tempo quanto em relação à substância, pois, embora a semente venha antes da planta, na realidade ela só pode provir de uma planta. Aquilo que no devir é último é, substancialmente, primeiro: a galinha é anterior ao ovo”. (ABBAGNANO, 2012, p. 103)

A Potência implica no ato do possível, aquilo que pode vir a ser:

“Em geral o princípio ou a possibilidade de uma mudança qualquer, (...) a) capacidade de realizar mudança em outra coisa ou em si mesmo, que é a potência ativa. b) capacidade de sofrer mudança, causada por outra coisa ou por si mesmo, que é a Potência passiva”. (ABBAGNANO, 2012, p. 915)

A Potência é regida pela indeterminação, pois como ela é, em si mesma, passível de adquirir múltiplas possibilidades, podendo ser alterada por ações externas, ou alterar a si própria, ela é carregada de potencialidade e pode migrar do estado incompleto de Potência, para a definição do Ato. “A estatueta está em potência no mármore, mas em ato somente quando o escultor a terminou”. (COMTE-SPONVILLE, 2011, p.65) Como, por exemplo, uma pedra que é Potência enquanto ser bruto, podendo “vir a ser” escultura, trabalhada por habilidosas mãos de um artesão, se tornando então Ato, ou ainda, se tornar piso, se aplainada e trabalhada em aparelhos, e sendo piso, ser Ato, ou ser ambos, Potência, como pedra bruta e ser utilizada como peso de papel, e como peso de papel bruto é Ato, enquanto impede que o vento leve as folhas que reside embaixo da pedra.

Assim percebemos:

“O mármore está em Ato (real, completo, acabado) tanto antes como depois da estátua. No presente, aliás, o Ato e a Potência são uma só coisa: só é possível, aqui e agora, o que existe. É o próprio ser que é Potência em ato (*enérgeia, conatus*)”. (COMTE-SPONVILLE, 2011, p.65)

A infância é potência enquanto movimento da criança em direção ao seu próprio futuro, ao adulto que ela irá ser.

Na infância, especialmente a primeira, a criança não sabe ao certo quem ela é, se ela é uma extensão da mãe, ou se realmente é um ser distinto e independente. Isso gera nela uma série de indefinições sobre ela, sobre o mundo e sobre tudo aquilo que a espera. Essas indefinições colocam a criança num limiar,

num lugar que não é o dela. A criança está, até um certo entendimento, e por determinado momento, presa à condição infantil do ser. Ela está no “lugar-não-lugar”.

Podemos então:

“Pensar o lugar como algo não totalmente espacial, mas “como algo mais originário que o espaço”; talvez, de acordo com a sugestão de Platão, como pura diferença, a que corresponde o poder de fazer com que “algo que não é, de certa maneira, seja, e aquilo que é, por sua vez, de algum modo não seja”. (OTTE, 2010, p.272)

Para a criança, o tempo é apenas o momento em que ela “é”, desconhecendo passado e futuro, o infante vive apenas o presente.

À medida que a criança descobre a linguagem, descobre também todas as suas possibilidades, pois é na linguagem que ela experimenta o mundo e entra em contato com o novo, e este novo se transforma em cada objeto que ela “experimenta”. Como já vimos, a infância está intimamente ligada ao aprendizado da linguagem, a criança se descobre ao mesmo tempo em que descobre a fala, a língua e os diversos modos de se comunicar com os pais e com o mundo.

Assim percebemos que:

“É na infância que se constitui a necessidade da linguagem e, para penetrar na corrente viva da língua, a criança deve operar uma transformação radical, ou seja, transformar a experiência sensível (semiótica) em discurso humano (semântica)”. (JOBIM E SOUZA, 2012, p. 151)

Ou seja, a criança deve transformar a sua experiência com a linguagem em fala e discurso, aprendendo, pela linguagem, a ordenar a palavra, criando sentidos e significações aos seus pensamentos, a fim de construir e perceber o mundo que a cerca. Por esse motivo, a criança se encontra na experiência da palavra.

A palavra, que por si só já é potência, ajuda a criança a descobrir, jogando com os sons, com os sentidos que cada palavra pode adquirir, combinando,

rimando e brincando com a palavra. Não bastasse o fato de que cada palavra, dependendo de seu uso e do contexto em que se insere, pode ter múltiplos sentidos e adquirir diferentes valores, na boca de uma criança ela é jogo e potência e ajuda o infante a ser dono da linguagem que descobre e senhor do mundo que inventa.

Portanto:

“Quando a criança se apropria da linguagem, revelando seu potencial expressivo e criativo, ela rompe com as formas fossilizadas e cristalizadas de seu uso cotidiano, iniciando um diálogo mais profundo entre os limites do conhecimento e da verdade na compreensão do real”. (JOBIM E SOUZA, 2012, p. 159)

São nessas experiências que a criança é pura potencialidade. No jogo infantil, nas brincadeiras, a criança está o tempo todo descobrindo o mundo, e o faz alterando o sentido dos objetos. Em suas mãos, aquilo que era para ser guardanapo se torna “mapa do tesouro” e “avião”. Uma caixa de papelão se transforma em “máquina do tempo”, “nave espacial” e “armário de mutações genéticas”.

Em mãos infantis:

“Aparecem (...) objetos e materiais que unicamente as crianças são capazes de experimentar como símbolos e arquétipos. A criança está sempre pronta para criar outros sentidos para os objetos que possuem significados fixados pela cultura dominante, ultrapassando o sentido único que as coisas novas tendem a adquirir. Sendo capaz de denunciar o novo no contexto do sempre igual”. (JOBIM E SOUZA, 2012, p. 159,160)

Assim, todo e qualquer objeto pode ser qualquer coisa, tudo na mão da criança se desreferencializa, potencializando os sentidos das coisas e provando dos objetos como uma forma de perceber o mundo, criando-o completamente novo. Desse modo, ela revela a verdade e descobre a realidade em que se encontra.

Nesse jogo:

“Construindo seu universo particular no interior de um universo maior reificado, ela é capaz de resgatar uma compreensão polifônica do mundo, devolvendo, através do jogo que estabelece na relação com

os outros e com as coisas, os múltiplos sentidos que a realidade física e social pode adquirir”. (JOBIM E SOUZA, 2012, p. 160)

Nesta polifonia que a criança descortina, a cada brincadeira, reside toda a potência que está ligada ao mundo infantil. É através do jogo e da descoberta da linguagem que a infância se faz potência enquanto estado temporário em que a criança se encontra. E a cada jogo, cada novo sentido e possibilidade, a criança vai se potencializando até o ato da juventude e vida adulta.

3. O LIMIAR DA INFÂNCIA NAS MARGENS DA EXPERIÊNCIA.

3.1. A Infância e o limiar do ser.

O menino de João Guimarães Rosa, em *As margens da alegria*, é uma criança que está no “limiar do ser”. Por ser criança, ela é um ser transitório que está numa passagem, numa soleira. A infância é um estado transitório do ser, um período de indefinições, no qual a criança se encontra em uma espécie de limiar. Esse limiar é profundamente marcado por transformações, possibilidades e potências do “ser criança” para o que ela pode “vir a ser”, num movimento que permite a ela partir de potência para ato, preparando-a para o seu “ser futuro”.

A criança passa por experiências e vai, aos poucos, descobrindo a vida, o mundo e ela mesma. E é pela aquisição da linguagem, na infância, que a criança passa a interagir com o mundo, descobrindo os sentidos e contextos que estão por trás das relações humanas que ela irá travar com os outros. É pela linguagem, seus diálogos e nuances da língua e dos acontecimentos que estão conectados entre si que a criança tem um real contato com a verdade do mundo e da vida. E as experiências, novas e marcantes, como o contato do menino com o peru, que chama a atenção da criança pela admiração de sua beleza, encantando-a, e depois, a morte da ave, que o derruba de tristeza e dor, até a “conquista” da alegria, proporcionam à criança, e à sua condição limiar de infante, o crescimento e a sua descoberta como ser potencial, novo e preparado para o mundo.

O menino de Guimarães Rosa vive num mundo inventado, tanto da ficção rosiana, quanto no mundo do leitor. A leitura dele nos leva a passagens e a lugares quem nem nós, nem o menino, imaginamos. Como em nossos sonhos, em que a palavra cria mundos e nos tira de nossa realidade e nos coloca numa nova invenção. “Era uma viagem inventada no feliz; para ele, produzia-se em caso de sonho” (ROSA, 2008, p.7).

Esses sonhos nos ligam à palavra, que sempre irá, através de seus significados, nos colocar entre o limiar do real e do fictício. A palavra ficcional de Guimarães Rosa nos desloca para o mundo do menino e, como num sonho,

vivenciamos toda a potencialidade da obra rosiana. Como o sonho que nos faz viver o impossível, mas que é real à medida que estamos adormecidos e numa outra esfera dimensional. “Por outro lado, é necessário determinar (manter, constatar) o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra seu significado. Morada do sonho”. (BENJAMIM apud, OTTE, 2010, p.12). Por essa capacidade potencial da palavra, mais do que nos fazer sonhar, ela nos transporta a outra realidade. Quando experimentamos a voz do menino, que é a tradução das palavras e construções linguísticas de Guimarães Rosa, a nossa imaginação nos transforma no menino; e em nosso inconsciente vivemos esse menino e todas as suas emoções. É por esse poder da palavra ficcional, que une a nossa imaginação ao nosso inconsciente e nos torna capaz de tudo, que Benjamim a chama, muito apropriadamente de “morada do sonho”.

O conceito de margem, como borda, fronteira, limite, nos permite entender o menino como um ser em que os contornos ainda não se definiram. O menino ainda “transborda”, ele ainda vislumbra um mundo que o adulto não mais percebe. “O menino via, vislumbra. Respirava muito. Ele queria poder ver ainda mais vívido – as novas tantas coisas – o que para seus olhos se pronunciavam”. (ROSA, 2008, p.7). As bordas do menino se misturam com o “infinito”, o olhar dele como ser observador capta a beleza que, para o menino, transborda do mundo. Esse transbordamento o encanta, o eleva, e ele percebe a beleza simples, como a de um peru, visão que os adultos perderam, mas que para o olhar do menino, que consegue ver mais longe e mais profundamente, a beleza do peru “satisfazia os olhos”. Ele não percebe as bordas, que impedem a visão da beleza pelos adultos, por estar ainda misturado com o infinito.

“Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento. Sua ríspida grandeza tonitruante. Sua colorida empáfia. Satisfazia os olhos, era de se tanger trombeta”. (ROSA, 2008, p.9). O mundo ainda não se definiu, no coração do menino. Em suas bordas fronteiriças, ele ainda “derrama” seu olhar e sentidos sobre o mundo. Ao derramar o seu olhar sobre o mundo o menino o destaca, e o faz por sua beleza. Em seu coração, tudo é puro e lindo, toda a beleza do mundo é única e sagrada, e por ser tão jovem, ele ainda não está contaminado pelo universo adulto,

cheio de “porquês” e “paras” e “tempo escasso” e insensibilidade. O mundo para o menino ainda é o belo infinito.

Como o menino ainda é limiar, a fronteira do seu ser, as suas bordas ainda serão demarcadas. Os limites da criança vão, em determinado momento, se destacar, e toda a beleza que tanto o encanta e o eleva, poderá perder o seu encanto à medida que as suas “margens” de criança que ainda descobre o mundo e se encanta com as simples belezas, ficarão cada vez mais delimitadas e o impedirão de ver o infinito da beleza do mundo. Ele não mais irá se misturar com o infinito.

Pelo vocabulário filosófico clássico,

“o conceito de fronteira, de limite (grenze) constitui uma metáfora essencial para tentar designar uma dupla operação de espírito e de linguagem: desenhar um traço ao redor de algo para lhe dar uma forma bem definida e, portanto, evitar que esse algo, por assim dizer, se derrame sobre suas bordas em direção a um infinito onipotente, (...) A fronteira contém e mantém algo, evitando seu transbordar, isto é, define seus limites não só como os contornos de um território, mas também como as limitações de seu domínio” (SEDLMAYER Apud, OTTE, 2010, p.13)

Podemos entender que o menino de Guimarães está numa ponte, uma espécie de umbral, uma soleira, um lugar de transição entre a criança e o ser futuro que ele um dia irá se tornar. O menino ainda é indefinição, potência, “a que corresponde ao poder de fazer com que algo que não é, de certa maneira, seja, e aquilo que é, por sua vez, de algum modo não seja” (AGAMBEM apud OTTE, 2010, p, 272), numa metáfora em que o limiar não é apenas espaço físico, mas também tempo intermediário. Por esse motivo é que as experiências são para ele como ritos de passagem.

“A criança, a que se encontra na soleira da imaginação, para Benjamim, é capaz de vencer a parede das ilustrações dos livros infantis, atravessar a sua paisagem pictórica, ou estar associada, para o pensador italiano, ao rito, ao jogo, ao tempo, à história e, acima de tudo, à experiência”. (SEDLMAYER Apud, OTTE, 2010, p.269)

Essa soleira, esse limiar, permite ao menino transitar entre os dois territórios, experimentando a vida com o olhar e o coração de uma criança, provando o mundo adulto e conhecendo um pouco das suas agruras e decepções. Mas o

limiar também indica um caminho, uma entrada para um novo mundo, como numa sala de espera, em que só se sai dela quando a sua preparação já se concluiu e o indivíduo está pronto para o passo seguinte, às vezes, porém, sem definição.

Assim,

“esquece-se facilmente que o limiar não significa somente a separação, mas também aponta para um lugar e um tempo intermediários e, nesse sentido, indeterminados, que podem, portanto, ter uma extensão variável, mesmo indefinida”. (SEDLMAYER Apud, OTTE, 2010, p.14, 15)

O menino que visita os tios e faz aos poucos novas descobertas, tem um choque com “experiências liminares”, que nunca as teria se não tivesse deixado seu lar para viver “uma viagem inventada no feliz”. Experiências essas que colocam a criança diante de uma nova realidade, mais crua do que ele possivelmente imaginara, porém ricas e capazes de fazer o menino descobrir os seus limiares e a que “país” pertence:

“A infância é, pois, o país tanto das descobertas quanto dos limiares, Ela é um tempo de indeterminação privilegiada (pelo menos para as crianças das classes abastadas), de formação e de preparação a uma outra vida, a vida adulta sexuada e profissional, vida que se presente, mas ainda não pode ser definida”. (SEDLMAYER Apud, OTTE, 2010, p.14, 15)

Mas esses limiares, apesar do choque, proporcionam à criança um aprendizado rico, e uma passagem cheia de experiências, num futuro em que ela vai se descobrir mais preparada e pronta para a vida.

As experiências vividas pela criança durante o desenrolar do conto, como o sossego da poltrona segura e confortável do avião, em que o menino voava “supremamente”, a ponto dele “despedir todos os raios” e ter o avião como “o bom brinquedo trabalhoso”; o contato com a natureza, “cipós e orquidezinhas amarelas” e pássaros com cantos compridos “que abriu seu coração”; o encantamento com o peru “belo, belo!”; até a morte da ave, que causa “aquele doer, que põe e punge, de dó, desgosto e desengano” e se confunde, com o que ele pensa e sente, pois “nem ele sabia bem. Seu pensamentozinho estava ainda na fase hieroglífica”; tudo isso provoca no menino uma tensão, uma movência de algo dentro dele, o silêncio incômodo da própria alma: “O Menino, timorato, aquietava-se com o próprio

quebranto: alguma força, nele, trabalhava por arraigar raízes, aumentar-lhe alma”. Por tudo isso, ele se descobre capaz de ver a vida de outro modo. E de um simples, mas não menos belo, vaga-lume, aprender com suas experiências, descobrindo, assim, a alegria.

O tempo da infância é um tempo suspenso, indeterminado, num futuro preso por desconhecimento e possíveis descobertas. A criança, na infância, está “presa” a seu limiar, a sua sala de espera onde ela aguarda ser chamada à vida adulta. Esses limiares são marcados por longas esperas e por ter como maior característica paciência: “a infância também é atravessada por uma temporalidade da espera e da paciência” (SEDLMAYER Apud, OTTE, 2010, p.18). Nesse tempo de indeterminação, mas que vislumbra um futuro definido, as descobertas infantis não podem ser fingidas ou fabricadas. Acontece que muitos adultos, a fim de proteger ou adiantar a infância de suas crianças, tentam antecipar determinadas experiências, a fim de prever situações e trazer conforto a essa passagem de seres limiares a pessoas definidas e de vida programada.

“A infância ainda sabe fruir de um tempo sem determinação em vista de um fim prefixado, um tempo de espera do desconhecido que não pode ser antecipado por uma decisão precipitada, mesmo quando os adultos tentam encaixar a criança numa estratégia de previsibilidade da vida”. (SEDLMAYER Apud, OTTE, 2010, p.18)

Esse espaço de limiaridade se apresenta em constante atrelamento às experiências por que passa a criança, descobertas que muitas vezes são causas de dor e sofrimento: “Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam” (ROSA, 2008, p.10). Outras vezes são causas de angústias: “não fosse direito ter por causa dele aquele doer, que põe e punge, de dó, desgosto e desengano” (ROSA, 2008, p.10), angústias essas, não só das descobertas, mas do processo de sair da limiaridade de seu próprio ser “O Menino, timorato, aquietava-se com o próprio quebranto: alguma força, nele, trabalhava por arraigar raízes, aumentar-lhe alma” (ROSA, 2008, p.12) e ver morrer a infância pela descoberta da vida, pelo contato com a morte “o Menino recebia em si um miligrama de morte” (ROSA, 2008, p.10) e com a perda da inocência, que uma vez perdida não volta mais.

Assim,

“o presente é pleno da intensidade da descoberta e, simultaneamente, pleno de angústias e de esperança em relação ao futuro, como se o tempo da espera (warten) redobrasse, por sua necessária paciência, o fervor do vivido, que não voltará mais com essa abertura”. (SEDLMAYER Apud, OTTE, 2010, p.18)

Na obra de Guimarães Rosa, percebemos as descobertas do menino e as suas angústias enquanto ser limiar, que sofre e cresce por experimentar um deslocamento da sua realidade para uma nova, cheia de surpresas e frustrações. São experiências que se passam num ambiente de sonho, causado principalmente, pela linguagem mitopoética de Guimarães Rosa.

Mesmo preso à infância e se descobrindo a partir dela, o ato de avançar na soleira causa um desconforto, uma tristeza por abandonar a criança, e ir, aos poucos, adentrando em um novo mundo, este já mais definido e sem tantas nuances, porém cheio de emoções e de descobertas, tanto positivas, quanto negativas. Essas emoções acabam por definir as suas “margens”, e as suas bordas vão, aos poucos, sendo delimitadas e ele vai, à medida que o conto se define, perdendo o contato com o infinito. Não que ele perderá a capacidade de ver o belo, mas ele perderá a inocência da dúvida em algumas emoções, e passará a entender o mundo, a morte e a “conquista” da alegria.

3.2. A Infância no jogo e no rito.

Para o menino de Guimarães Rosa, a experiência que ele passa se desenvolve como um jogo de aprendizado para a vida. Tudo o que ele “sofre” está na esfera do novo, e ele não pode, e nem tem como, se manter imune ao que essas novas experiências lhe causam, ele é “convidado” a jogar e joga com tudo aquilo que possui, todo o seu ser, e assim como os seus olhos se abrem, a sua alma se prepara para jogar. Ele sabe que poderá sair vitorioso e ganhar algo importante. Além disto, todas as experiências pelas quais ele passa são, de um modo ou de outro, passíveis de se repetir ao longo de sua história, como um ritual, numa relação de correspondência e oposição entre rito e jogo. O rito é a repetição, o jogo cíclico que vai e volta, que se liga ao sagrado da vida e vai, a cada instante inesperado, obrigar o menino a jogar.

O menino entra no jogo pela experiência, mais propriamente pela visão do peru, que o encanta por sua beleza e esplendor: “Quando avistou o peru, no centro do terreiro, entre a casa e as árvores da mata. O peru, imperial, dava-lhe as costas, para receber sua admiração” (ROSA, 2008, p. 9). Quando o menino é encantado pelo peru ele se eleva, e entra num outro limiar, o da imaginação e o da memória, dando-se início ao jogo, que passa a fazer parte da realidade do infante. Realidade que ele se vê obrigado a manipular, a conduzir, assim como os acontecimentos inesperados que o emocionam e o chocam. O menino, ao jogar, se prepara para lidar com novas emoções, todas elas capazes de mover a criança, de tirá-la de seu lugar de conforto, ensinado-a, assim, mais sobre o jogo, sobre a própria vida.

O tempo é congelado, marcando o aspecto do jogo que irá percorrer o conto até o seu final e além dele. É onde encontramos o rito, que tem como principal característica a repetição, que irá demarcar o resultado do jogo, pois, no jogo do menino, assim como na vida, nem sempre se joga igual. O mesmo jogo pode trazer resultados diferentes, a repetição é como um ritual, como a criança que brinca diversas vezes, a fim de assimilar o jogo. “Brincando, o homem desprende-se do tempo sagrado e o esquece no tempo humano” (AGAMBEN, 2005, p. 85).

Jogo e rito então se opõem “no sentido de que ambos mantêm um vínculo (...) com o tempo, mas que este vínculo é, nos dois casos, inverso: o rito fixa e *estrutura* o calendário; o jogo, ao contrário, (...), altera-o e *destrói*” (AGAMBEN, 2005, p. 83, 84). O rito e o jogo estão em sentidos opostos porque o jogo transforma o rito de forma radical. O jogo, ao transformar o rito, despedaça-o, alterando a história e mudando, dessa forma, as consequências que poderiam, por ele, ser geradas. O rito, por sua vez e por seu caráter repetidor, sobrevive ao jogo e o repete, sempre voltando ao ponto inicial, fixando e estruturando a estrutura do tempo e da história.

O rito e o jogo, porém, estão ligados ao sagrado:

“Numerosas e bem documentadas pesquisas mostram que a origem da maior parte dos jogos que conhecemos encontra-se em antigas cerimônias sagradas, em danças, lutas rituais e práticas divinatórias. Assim, no jogo de bola, podemos perceber os vestígios da representação ritual de um mito em que os deuses lutavam pela posse do sol; a dança de roda era um antigo rito matrimonial; o pião e o tabuleiro de xadrez eram instrumentos divinatórios” (AGAMBEN, 2005, p. 83 - 84)

Podemos perceber assim que, mesmo atualmente, em diversos jogos o sagrado se faz presente e preserva a sua esfera sacra, transformando um simples jogo cotidiano, em representação do sagrado em nossa sociedade. E, por estar ligado ao sagrado e ao rito, ele se conecta aos acontecimentos do nosso cotidiano, revelando-se ao mundo a cada jogo do qual o homem participa. Mas mostra também uma esfera anterior, que tem ligação com o jogo e o rito original, que se repete e se inicia a todo tempo.

O menino, em sua viagem, mergulha em novas aventuras, descobrindo o mundo. Neste momento exploratório, ao qual ele é levado, dá-se início ao jogo: o seu encantamento e sua tristeza com a morte do peru e o sentimento de culpa que o acompanha por não ter olhado mais a ave: “Soubesse que ia acontecer assim, ao menos teria olhado mais o peru – aquele” (ROSA, 2008, p. 10). Assim como também a vergonha que ele passa a sentir por achar que não deve, no meio de tantas coisas novas e impressionantes, como o surgimento de uma cidade inteira, ter aquele sentimento com relação ao peru, “Talvez não devesse, não fosse direito ter por

causa dele aquele doer, que põe e punge, de dó, desgosto e desengano”, (ROSA, 2008, p. 11).

Todo esse desânimo resulta em um caminho que o leva até o sentimento final da alegria com a visão alentadora do vaga-lume. E tudo isso ocorre no campo do jogo, mas não sem estar ligado e se opondo ao rito, fazendo com que o menino perceba que a vida e a morte são como jogo e como um rito, em que as experiências vão se repetir, como num ritual de aprendizagem, garantindo ao menino a continuidade de sua história. Cada vez que o jogo se repete, o menino se fortalece. O jogo, como ao qual o menino foi obrigado a adentrar, (por ele, o peru não teria morrido) fez dele um ser mais forte, “aumentou-lhe a alma”, tornando-o mais preparado para os próximos jogos que irão se repetir. Pois “a função própria do ritual é... preservar a continuidade do vivido” (LÉVI-STAUSS apud, AGAMBEM, 2005, p. 83).

Essa série de relações ajuda a criança a perceber o mundo, a si mesma, e a vida como jogo cíclico, em que cada nova experiência proporciona um crescimento e um aprendizado enriquecedor. O breve contato com a morte se revela ao infante como um jogo inesperado: “o Menino recebia em si um miligrama de morte” (ROSA, 2008, p.10). A morte, que até então não havia sendo sentida pela criança provoca nele um doer, “uma saudade abandonada”, sentimento que causa, além de frustração, confusão e tristeza. Mas, com a visão do vaga-lume o menino encara novamente a vida, a pequena luz verde e brilhante, que se vai, distante, é o ponto oposto à morte do peru, e nisto reside o jogo: o menino havia recebido a morte fria, assim como o brilhante vaga-lume, inesperadamente lhe causa emoções que ele antes não conhecia. O jogo o leva a entrar no limiar da vida e da morte sem se contaminar, sempre margeando, sempre pelas bordas. E como sempre, as emoções retornam. A vida e morte são cíclicas, vão se repetir, e o menino percebe que tudo isso é um rito, e que faz parte do ritual sagrado da vida.

Essa morte revela à criança as relações que existem entre o jogo e a vida, criando um paralelo com o mundo real, que se apresenta através do jogo, que por sua vez vai funcionar como metáfora do mundo.

“Donde a idéia do jogo como metáfora das nossas relações com o mundo, aliás como a própria metáfora do mundo, concebido como jogo infinito, ou seja, como inexaurível auto-representação ou auto manifestação (Selbstdarstellung) do ser”. (ABBAGNANO, 2012, p.679)

Quando o menino percebe que a vida e a morte estão próximas, ele se insere no jogo e nota o rito. Num sistema que funciona sempre em conjunto:

“Podemos considerar rito e jogo não como duas máquinas distintas, mas como uma única máquina, um único sistema binário que se articula sobre duas categorias, que não é possível isolar, e sobre cuja correlação e sobre cuja diferença está fundamentado o funcionamento do próprio sistema” (AGAMBEN, 2005, p. 91)

A partir desta correlação (entre rito e jogo), percebemos como as sociedades humanas se revelam, formando, assim, a história da humanidade. Como o menino, que ao entrar neste “jogo” recebe um “choque” de experiências, as quais ele ainda não havia provado. O choque é algo inesperado, assim como todo o jogo, em que algo novo sempre irá surgir e causar um arrebatamento naquele que está “jogando”, mas que ao final leva como prêmio o resultado do jogo.

Jogo que por si só é o que dá prazer ao que joga. A felicidade do jogo não está em seu resultado, mas sim em se jogar, o prazer do jogo está no próprio jogo. Temos, assim, uma definição de jogo:

“O próprio Kant não faz outra coisa se não reproduzi-lo ao dizer que o jogo é uma ocupação por si só agradável e não necessita de outro objetivo, contrapondo-se ao trabalho, que é uma ocupação por si desagradável (penosa) que atrai apenas pelo resultado que promete, por exemplo, a remuneração”. (ABBAGNANO, 2012, p.677)

Kant também emprega filosoficamente o conceito de jogo:

“Mas Kant foi também o primeiro a empregar filosoficamente o conceito de jogo nesse sentido, ligando-o estreitamente à atividade estética. Escreveu: todo jogo variado e livre das sensações (que não vise a um objetivo) produz prazer porque favorece a sensação de saúde, haja ou não em nosso juízo racional prazer pelo objeto ou mesmo fruição”. (ABBAGNANO, 2012, p.677)

O menino ao fim do dia, quando vê a luz que resplandece do vaga-lume, percebe que jogou, que participou de um jogo e que por isso tem as sensações a que Kant se refere. A sensação de prazer ao final do conto se traduz na alegria, a

qual que é conquistada por esforço próprio do menino. Ele é levado a jogar, ninguém o propôs nada, nenhum adulto chama a sua atenção, nem para o peru, nem para o vaga-lume, mas como ele percebe, ao final o conto, que a experiência vivida se sobressai à tristeza que ele sentia, ele reconhece que a luz sai vitoriosa, e que ele venceu, não a morte, mas o jogo, resultando no prazer e na alegria de ter jogado e vencido.

O evento da morte do peru e a visão do vaga-lume resultam numa espécie de resíduo, que seria o resultado entre a oposição jogo e rito. O menino foi impelido a jogar e, dessa forma, ao experimentar as margens que delimitam o próprio jogo, ele recebe “um miligrama de morte” e tem a “visão” alentadora do brilhante vaga-lume. Por este percurso ele descobre mais sobre si mesmo, a sua imaginação e memória não são mais as mesmas, elas cresceram, se elevaram, todo o ser do menino foi modificado, tudo porque ele jogou e colheu o resultado deste jogo.

No caso do conto de Guimarães Rosa a “alegria” é o resultado, e esse resíduo foi feito como o prêmio do menino por ter participado do jogo. A criança está na vida e, nela, recebe um contato com a morte, mas sem tocá-la. Ela descobre então que jogou, que venceu e que todo jogo é parte do rito, que é cíclico e que vai se repetir. A passagem de um ponto a outro sempre o modifica, o faz crescer e o ensina mais sobre o jogo que é viver. Agora ela sabe em que consiste a alegria.

4. A EXPERIÊNCIA COMO ALEGRIA.

4.1. As margens da experiência, nas bordas da imaginação.

No livro **Primeiras Estórias**, Guimarães Rosa constrói uma série de narrativas, em 21 contos, que trazem um forte lirismo poético para a sua obra. Com uma linguagem cheia de significações, o autor eleva ao mais alto grau da palavra os múltiplos sentidos possíveis da narrativa. Os contos são povoados por crianças, loucos e seres marginais, todos carregados de magia e levados, pela inventiva linguagem de Guimarães, a uma disfarçada dinâmica espiritual e filosófica, tecendo de sentidos cada palavra e cada conto, obrigando o leitor a lê-los de um ângulo poético e metafísico.

O próprio Guimarães nos explica o livro:

“Primeiras estórias é, ou pretende ser, um manual de metafísica e uma série de poemas modernos. Quase cada palavra, nele, assume pluralidade de direções e sentidos, tem uma dinâmica espiritual, filosófica, disfarçada. Tem de ser tomado de um ângulo poético, anti-racionalista e anti-realista (...). É um livro contra a lógica comum, e tudo nele parte disso. Só se apóia na lógica para transcendê-la, para destruí-la”. (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 2006, p. 79)

No conto *As margens da alegria*, estória que abre o livro, um menino é levado, pelos tios, a um sítio “onde se construía a grande cidade” e, lá, passará por um processo de autoconhecimento e experiências.

O presente trabalho visa, dentre outras coisas, fazer uma leitura poética do referido texto, como nos sugere o próprio Guimarães, e desvendar as “margens” da experiência no conto rosiano.

O conto é dividido em cinco partes, e na primeira parte, o menino é levado, pelos tios, de avião, até o sítio onde se está construindo uma cidade, que provavelmente seria Brasília. A viagem toda é repleta de alegrias e novidades para o menino e o voo é uma experiência que serve para a abertura de seus olhos ante o novo.

Guimarães Rosa, na abertura do conto, escreve “Esta é a estória”, e, um pouco mais adiante, complementa: “Era uma viagem inventada no feliz; para ele, produzia-se em caso de sonho” (ROSA, 2008, p. 7). Quando o autor se utiliza da palavra “estória”, ele nos avisa de que ela é inventada, e no caso deste conto, “inventada no feliz”. Guimarães Rosa indica que será a imaginação a condutora das palavras, o que nos ajuda a entender a figura do menino, ou seja, a “estória” do menino, e é sobre o olhar deste que o conto se desenvolve. Nesse sentido, o autor não tem a intenção de relatar o real, ele busca, pela invenção, pela imaginação, carregar de sentidos e significados as suas palavras, atribuindo ao real um outro aspecto, o do olhar de um menino.

A imaginação potencializa os sentidos do real para o menino, e a cada novo contato com a vida, ele passa a experimentar o mundo. Mundo que nos é traduzido pelo olhar da criança, e que pode ser provado pela linguagem de Guimarães Rosa. Assim, “podemos afirmar que a imaginação é uma experiência de linguagem” (JOBIM E SOUZA, 2012, p. 148), que subverte a ordem das coisas para criar outras e possibilitar, através das palavras, um jogo que estabelece relação de sentidos com a linguagem, o mundo, a realidade e a ficção de Guimarães Rosa, potencializando a leitura e multiplicando os sentidos do conto.

A imaginação transforma o texto narrativo que, apesar de estar definido, no sentido que o autor não mais irá alterá-lo, numa espécie de jogo pleno de sentidos e significações, se move e se modifica, pela linguagem e pela imaginação do leitor, que é própria de cada um. A linguagem do jogo busca revelar o lugar do improvável e do imprevisível, e a forma como ele se estabelece no texto.

Na busca de entendermos o olhar deste menino, mergulhamos nas linhas da ficção rosiana. Por esse olhar infantil, e pelas experiências que passa a criança, descortinamos o processo de construção do sujeito e do seu ser histórico, e o localizamos dentro do meio social em que se insere, enxergando qual o papel que ele tem, e terá, no mundo adulto. Mundo que ele desconstrói pela linguagem e percebe o real, seja ele fruto de sua imaginação ou resultado do mundo novo que passa a tocar, pois tudo o que ele adquire como linguagem fará parte dele e de sua cultura.

“Ia um menino”. Com essa frase, percebe-se que o conto é o olhar de um menino em uma viagem e, como se trata de uma obra de Guimarães Rosa, essa viagem é uma travessia.

Assim como a vida, como destaca o autor em diversos trechos de sua obra, e assim também como o menino é enquanto criança, não pode ser outra coisa senão passagem, limiar, travessia. Essa travessia se torna uma passagem, um deslocamento; sair de um lugar e ir a outro. Esse movimento provoca uma transformação, pois o menino que irá ver, experimentar e sentir novas coisas, não voltará o mesmo para o seu lugar de origem. A “passagem” acontece nele também. O ser limiar que é será modificado pelas experiências que o marcam no conto. “Ia um menino”, acontece no presente, indicando uma travessia que está acontecendo junto com o protagonista.

O corpo da narrativa, assim como o menino, vão se delineando no decorrer do conto. A estória e o menino acontecem ao mesmo tempo. Só pelo olhar do menino é que podemos ver a narrativa rosiana, que passa a estar, também, num ponto limiar. O enredo não apresenta um início, já que a narrativa parece acontecer num intervalo; também não tem um final definido, ela retrata um ponto intermediário. A narrativa está presa ao olhar da personagem e às mudanças que sofre durante o conto. Toda a narrativa é um limiar e toda a estória é uma travessia.

A viagem, que era “inventada no feliz” e “para ele, produzia-se em caso de sonho”, é uma ponte para a imaginação do menino. O voo de avião o eleva até as nuvens e o faz conhecer novos sentidos e ter um contato com um mundo que se expandia para além de tudo que ele já tinha visto, ou seja, eleva-o “ao não-sabido, ao mais. Assim um crescer e desconter-se – certo como o ato de respirar – o de fugir para o espaço em branco. O menino.” (ROSA, 2008. p. 7). Como a viagem acontece em caso de sonho, é a imaginação do menino a responsável por produzir o conhecimento necessário para que ele perceba o mundo, pois a imaginação é fundamental na construção do conhecimento, e, como ela é potência, o voo se torna parte da realidade que o menino vivencia.

Dentro do avião, o olhar de encantamento da criança se desperta. A alegria que ela sente com o novo produz as primeiras emoções, como se vê no trecho: “O menino fremia no acorção, alegre de se rir para si, confortavelzinho, com jeito de folha a cair. A vida podia às vezes raiar numa verdade extraordinária” (ROSA, 2008, p. 7).

A imaginação e a realidade se misturam para o menino; dá-se início o jogo. O avião não é mais o objeto funcional do mundo adulto, a imaginação da personagem o transforma em brinquedo. O menino desreferencializa o avião, pois “Sentava-se, inteiro, dentro do rumor macio do avião: o bom brinquedo trabalhoso” (ROSA, 2008, p. 8). Isso nos mostra a forma peculiar da criança de lidar com a realidade inventada na sua imaginação, uma vez que ao desreferencializar os objetos ela os transforma, fazendo do avião brinquedo. Assim, ela toca o novo e experimenta a realidade de uma outra forma, o mundo se faz diferente, cheio de cores e beleza: “nuvens de amontoada amabilidade, o azul de só ar, aquela claridade à larga (...) o verde que se ia a amarelo e vermelho e a pardo e a verde, e, além, baixa, a montanha”. (ROSA, 2008, p. 7).

A sensação de paz, de prazer está em seu auge, já que o menino “flutua” diante do novo, a sua mente atinge um estado privilegiado e a sua imaginação o faz voar: “O Menino tinha tudo de uma vez, e nada ante a mente. A luz e a longa-longa-longa nuvem” (ROSA, 2008, p. 8). A claridade do voo e a luz que irradia tudo são, também, representantes da imaginação e dos sentimentos da personagem, a visibilidade do azul do céu, são reflexos da alegria que a alma do menino exala.

Dessa forma, o menino passa a conhecer melhor o mundo e a ele próprio, combinando tudo aquilo que já sabe, com o novo que experimenta pela primeira vez. O avião, que agora, para o menino, é brinquedo, o faz jogar com a realidade nova e desconhecida, expandindo os sentidos dos objetos e potencializando a viagem numa experiência de aprendizado que se dá pela linguagem. O menino se encanta e encanta as coisas, ele dá vida ao que não é animado. Objetos, como o avião, que têm uma funcionalidade própria, ganham uma alma nova, passam a ser assas, a elevação, “o bom brinquedo”.

4.2. O peru e o belo.

O menino chega ao sítio “enquanto mal vacilava a manhã”, a cidade que está sendo construída não é totalmente enxergada pela criança, ela ainda é uma espécie de sombra, um “semi-ermo” que se faz à “mágica monotonia, os diluídos ares”. Mas o encantamento da personagem, que se iniciou no avião, só aumenta, seus olhos estão ávidos pelo novo: “O menino via, vislumbrava. Respirava muito. Ele queria poder ver ainda mais vívido – as novas tantas coisas – o que para seus olhos se pronunciavam”. (ROSA, 2008, p. 7). Todas as coisas são encantatórias e cheias de cores, o que carrega de potencialidades a imaginação do menino. Sob seu olhar, a casa pequena é quase invadida pelas “árvores que não podem entrar dentro de casa. Altas, cipós e orquideazinhas amarelas delas se suspendiam” (ROSA, 2008, p. 8,9). Tudo o fascina.

A mata, para a criança, é carregada de possibilidades. A sua imaginação, aguçada no vôo do avião, está ainda fértil e despeja as muitas imagens e criações que se pronunciam em sua mente. Da porta da cozinha ele alveja aventuras e seres incríveis “Dali, podiam sair índios, a onça, leão, lobos, caçadores? Só sons”. Pensamento e imaginação se misturam diante do novo, o belo faz com que seu coração e sua mente se abram “Isso foi o que abriu seu coração”, o menino se encanta com as coisas do mundo real que ele vê e toca, com as coisas da terra.

Mas o maior encantamento da personagem acontece no momento em que ele vê o peru. Se tudo anteriormente o colocava num mundo de sonho e invenção, a visão do peru é um deslumbramento do belo que se faz cheio de sons, cores e formas que invadem a sua imaginação por completo:

“Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento. Sua ríspida grandeza tonitruante. Sua colorida empáfia. Satisfazia os olhos, era de se tanger trombeta. Colérico, encachiado, andando, gruziou outro gluglo”. (ROSA, 2008, p.9)

O menino se identifica com a beleza do peru, o seu fascínio ocorre ao perceber o movimento de descoberta que está acontecendo dentro dele, que se opõe completamente ao mundo adulto, que ignora a beleza da natureza, do peru, do

menino e do mundo à sua volta. Os adultos já estão automatizados e são incapazes de entrar na subjetividade da criança. Eles não se surpreendem mais, ao contrário do menino, que por habitar e pertencer a um limiar, por ser uma margem, se encanta com aquilo que o surpreende.

Esse encantamento permite que ele, novamente, dê alma às coisas e experimente, pela linguagem, o descobrir do mundo, dando nome a tais coisas e elaborando a partir da sua imaginação e seu pensamento potencializados pelo contato com o belo. Dessa forma, o menino cria uma realidade para si, renovando o mundo ao seu redor a partir da experiência com o novo, dando um outro sentido ao que o adulto só vê como saturado e comum. A realidade para a criança do conto não é só aquilo que ele vê, mas sim o sentido que ele percebe nas coisas que vê.

Esse caminho de transformações da narrativa é, também, a travessia que faz parte da estória do menino, o que o coloca num limiar. O personagem é um limiar, assim como toda a infância, marcada por transformações potenciais do “vir a ser” a que pertence o mundo infantil. Por ser um limiar, as bordas do menino ainda não estão completamente definidas, esse espaço que ele ocupa lhe permite fazer parte do belo e as suas bordas a se misturarem com as do infinito. Para ele, as bordas, que cegam os adultos, são inexistentes. A criança enxerga mais longe, seja em função da imaginação ou por “transbordar” no mundo novo que ele está conhecendo. E, nesse “novo”, ele se identifica e se constrói como ser e sujeito.

A beleza do peru se confunde com a beleza do menino. Ele se identifica, se encanta e abre a sua mente e o seu coração para o jogo. A imaginação novamente guia os olhos e os sentimentos da personagem. A visão do peru e de sua grande beleza “tonitruante” são como uma descoberta para o menino, um novo achado no meio de outras “tantas coisas” belas.

Essa descoberta enche de paz o coração do menino; é como se ele tivesse, enfim, conquistado a beleza que procurava no espaço limiar que ocupa, um sentimento que se traduz na construção: “O Menino riu, com todo o coração”. Mas ele ainda pertence à limiaridade, e o seu pensamento o ajuda a ver as coisas imaginado um outro mundo.

Assim, o peru não é apenas ave, o peru dotado da imaginação infantil, é também o belo, o novo, a fuga do mundo adulto, ele passa a pertencer a uma outra dimensão da realidade, aquela que só o menino foi capaz de ver. E ele só é capaz disso por desreferencializar os objetos, como o avião que vira brinquedo. A personagem enxerga sem as bordas do mundo adulto, o menino vê com a imaginação, por isso ele vê duas vezes, vê no real e vê na imaginação. Guimarães Rosa descreve isso com a construção: “Mas só bis-viu”, possibilitando a multiplicidade de leituras.

4.3. A morte do peru e o conhecimento do fim de todas as coisas.

Na terceira parte do conto, o menino é levado, de jeep, para um passeio e seu olhar ainda carrega de cores as belezas da natureza. A saída de carro pelas matas ainda é inventado no feliz, e o sentimento e a alegria do menino são, comparativamente, iguais aos do voo do avião. A luz também é rica e toda a beleza do lugar, o colorido das aves, as plantas, as flores, as árvores, os animais, são reveladas pela luz solar “que o grande sol alagava”. Tudo ainda se faz em caso de sonho: “Todas as coisas, surgidas do opaco. Sustentava-se delas sua incessante alegria, sob espécie sonhosa, bebida, em novos aumentos de amor” (ROSA, 2008, p. 10). Todo o sentimento da personagem é ainda alegria e a sua imaginação registra na memória toda a beleza que ele vê “e em sua memória ficavam, no perfeito puro, castelos já armados”. A sua alegria e sua imaginação o elevam e ele se sente, novamente, “flutuando” “Ele estava nos ares”, pelo deleite do que vê e do conhecimento que adquire a cada contato com o novo.

Mesmo com o passeio lhe trazendo alegria, a personagem pensa no peru, pois guardava na memória a visão que tanto o encantara, e espera a hora de o rever. Mas, quando vai até o terreirinho, não o vê, não está mais lá, como se verifica no trecho: “Só umas penas, restos, no chão – “Ué, se matou. Amanhã não é o dia-de-anos do doutor?” (ROSA, 2008, p.10). Toda a alegria e encantamento do menino desaparecem. A morte do peru causa nele um choque que irá contrapor imaginação e experiência.

É a imaginação que conduz o olhar do protagonista e, até a morte da ave, tudo é encantamento. Com o desaparecimento do peru, a alegria dá lugar ao real. A morte o desloca do mundo da imaginação e o coloca no mundo real, o mundo adulto, da experiência. A tristeza, a dúvida e a dor fazem, agora, parte da personagem. Com a morte do peru, a vida que “podia às vezes raiar numa verdade extraordinária”, agora: “perdia a eternidade e a certeza”. A personagem percebe que a morte é real e que, no mundo, as coisas são efêmeras, acabam, e não há só a morte física, mas há, também, a perda, o fim de tudo.

Assim como a alegria dele era efêmera, e se esvaiu com a morte do peru, ele percebe que o mundo externo, da experiência, invadiu o interno da imaginação. Esse choque do mundo externo com o interno ajudará o menino a perceber a realidade, descobrindo, desse modo, a consciência de si mesmo, pois tudo o que é externo, envolve o interno da criança, e é impossível evitar essa influência, ela faz parte da formação básica de todo ser, é uma interação que acontece na vida e forma o indivíduo, sua cultura, sua individualidade, seu caráter. Isso nos faz dialogar com novas experiências e nos proporciona descobrir os sentidos e contextos que estão por trás desses diálogos .

O menino percebe, então, que o mundo adulto invadiu a alegria de sua imaginação, e que a experiência dos homens, subitamente, lhe roubou a beleza que o encantava “num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam” pois, neste mundo, não há lugar para o sonho, nem para a imaginação; o mundo adulto é automatizado, é um mundo funcional e não há lugar para a subjetividade. E, para o menino, o mundo todo é adulto, regido pela experiência e nunca pela imaginação.

Essa mudança do menino o faz perceber que está numa soleira, num umbral, que ele é um ser de passagem e se encontra na mediação entre dois lugares. Sentindo o incômodo dessa situação, percebe que está inserido num jogo, o da vida e da morte, que acontece a todo o momento, sem ponto de partida ou de chegada, assim como a narrativa do conto, que acontece junto com o menino. Guimarães Rosa não apresenta uma estória com início, meio e fim, ele apresenta uma narrativa de travessia, de limiar, um espaço intermediário.

O jogo se intensifica na narrativa e uma nova situação é descoberta, que transforma a personagem, antes alegre e materializada num mundo de sonhos e imaginação, para alguém agora cheia de dúvidas e dor. O peru, para o menino não é apenas ave, o peru é o novo, o belo, o brinquedo. Assim como o avião, o menino o tira de sua real referencialidade e o transforma. Alterando o seu sentido, ele é capaz de entender o objeto peru. Nesta transformação ele traz uma nova realidade para o animal, que busca sempre encontrar o improvável, ver aquilo que o adulto não vê. Nesse novo, encontramos o jogo, que é regrado pelo imprevisível. Assim como o

menino, que depois da morte do peru passa a fazer parte mais intensamente do jogo, este está no menino enquanto articulador da realidade que altera, tocando aquilo que não é visível, que só ele vê.

De outro lado, o rito também está presente e se opõe ao jogo, na medida em que a experiência do adulto se repete, se encontra estabelecida. O rito é a experiência do adulto, a repetição de algo acabado, pronto. O rito é ato, algo que indica um fim sem possibilidades de mudança, que se repete nele mesmo, é como a experiência que indica previsibilidade, antecipação, como a morte do peru que não choca nenhum adulto, mas que desestabiliza a criança, que é a potência da imprevisibilidade, da imaginação. O protagonista da estória imaginava ver mais a ave. O choque que ele recebe é o do rito, da experiência estabelecida do mundo adulto que sempre antecipa a morte de algo, e que sempre irá se repetir nessa esfera.

4.4. A balança infidelíssima.

Na quarta parte do conto, a tristeza e a incerteza se revelam no olhar do protagonista. Este percebe que algo dentro dele morreu, que uma mudança está acontecendo. O seu ser limiar se encontra em deslocamento, a soleira, a sala de espera que é a infância, o incomoda e ele se sente como se estivesse à espera de algo. A sua travessia está acontecendo e essa movência, essa incerteza por não saber das coisas, o entristece. A imaginação está ausente, a experiência é um peso para a personagem, causando-lhe dúvida, cansaço, dor e vergonha, conforme transcrito abaixo:

“Cerrava-se, grave, num cansaço e numa renúncia à curiosidade, para não passear com o pensamento. Ia. Teria vergonha de falar do peru. Talvez não devesse, não fosse direito ter por causa dele aquele doer, que põe e punge, de dó, desgosto e desengano” (ROSA, 2008, p. 10, 11).

A personagem não sabe o que sente, nem se o que sente é correto; a invasão da experiência em seu mundo o desloca de forma que ele se questiona se aquela dor é legítima, se ela é aceitável. Assumir aquela dor pesa-lhe a consciência, causa-lhe vergonha. O menino só aceita ir ao passeio, numa tentativa de se distrair, para não ficar ruminando a morte do peru, “para não passear com o pensamento. Ia”. Nesse momento, as coisas novas se fecharam e a curiosidade é renunciada.

O olhar do menino é dirigido pela tristeza, a dor pela morte do peru contamina tudo e ele não suporta mais o que lhe mostram. A tristeza modifica o seu olhar, e se resume circundante “mal podia com o que agora lhe mostravam, na circuntristeza”. Com a palavra *circuntristeza*, que merece destaque. Guimarães Rosa cria um vernáculo que se torna cíclico em relação aos sentimentos do menino depois da morte do peru, indicando uma tristeza que está em tudo o que o menino vê ou toca. Uma palavra “de notável concisão e efeito poético” (MARTINS, 2008, p. 120).

Todo abatimento, que é acentuado pela dúvida e pela dor, é marcado, principalmente, pela descoberta de que “tudo perdia a eternidade e a certeza”. O encantamento que antes inundava os seus olhos de cor e vida, agora se mostrava incerto. O seu ser se fecha e, ao se fechar, barra também a luz e tudo se torna

cinzento, desbotado. Esses sentimentos são evidenciados no trecho “um ribeirão de águas cinzentas, o velame-do-campo apenas uma planta desbotada, o encantamento morto e sem pássaros, o ar cheio de poeira” (ROSA, 208, p. 11).

O mundo que o encantara estava morto, o mundo adulto o havia invadido, expulsando a luz, a cor, os animais, os pássaros, a beleza. A experiência, que rege a vida dos adultos com suas máquinas, caminhões e homens que ao trabalhar, levantam poeira, estragam o sonho e retiram a emoção, os quais, antes, aqueciam seu ser. A experiência vencia e lhe enchia de medo. Um medo secreto que pesa numa balança: as adversidades do mundo adulto, da experiência, das máquinas que transformam a natureza num espaço hostil, da crueza, da realidade e do rito, das bordas definidas. A experiência, o rito, se opõe ao jogo. As bordas se misturam com o infinito, com o contentamento, com a descoberta das coisas belas, do peru de “colorida empáfia”, carregadas de sonho e imaginação. E é no meio de todo esse peso que o menino busca equilibra-se. Contudo, o seu ser limiar, não entende e ele se abate:

“Sua fadiga, de impedida emoção, formava um medo secreto: descobria o possível de outras adversidades, no mundo maquinal, no hostil espaço; e que entre o contentamento e a desilusão, na balança infidelíssima, quase nada medeia. Abaixava a cabecinha”. (ROSA, 2008, p. 11)

Na balança do mundo adulto, a criança inexistente, o seu olhar não tem peso algum. Até que ela seja contaminada pela experiência, e passe a pensar como o homem automatizado e funcional, ela sequer é percebida. Seus tios não percebem o abatimento do menino, lhe apresentam tudo com sendo novo e lindo. Se antes não se maravilhavam com a beleza que encantava o protagonista, agora creem que o mesmo desencantamento e falta de cor e luz será novo e belo a seus olhos.

Os adultos já perderam a inocência que ainda é nítida no menino, o encantamento deles se encontra invertido. Eles se encantam com as máquinas, com o “som do progresso”, da destruição. Pode-se dizer que a natureza que os encantava enquanto seres de uma infância limiar, é, agora, ignorada, vista como elemento que atrasa o progresso. Neles a inocência se tornou experiência.

No conto, Guimarães Rosa destaca o desenvolvimento do progresso, uma vez que a personagem é levada até o canteiro de obras, lugar onde “fabricava-se” a “grande cidade”. As máquinas, com pesado arsenal destruidor, são apresentadas ao menino, que as vê com acentuado tom de agressividade “o carneiro socando com seus dentes de pilões”, “a derrubadora”, expressões que descrevem a força de um maquinário destruidor.

O menino é convidado a ver a derrubada e o som da destruição enoja a personagem “o menino fez ascas”. Em contrapartida, ele olha para o céu, único refugio onde não se avista a destruição e, na linguagem da personagem, o céu se torna “atônito de azul”, demonstrando o choque, que o mundo adulto chama de progresso e na cabeça da criança é pura destruição e morte.

A tristeza do menino aumenta, “ele tremia” ao ver a natureza ser derrubada. Ele se retrai ainda mais e se fecha. Seu coração fica pesado, denso, como uma pedra. Esse retrair acontece também em seu pensamento, que fica pensativo, procurando entender tudo o que se passava. Guimarães descreve esse sentir com a construção “guardou dentro da pedra”, traduzindo a escuridão e o peso que abatem a personagem.

4.5. Hieroglífico de silêncio e trevas.

Na quinta e última parte do conto, o sentimento do menino ainda é de tristeza, mas ele se apresenta um pouco mais reflexivo, voltado para dentro de si e buscando entender os acontecimentos, compreender o contato que teve com a morte, mesmo que por apenas “um miligrama” dela. A tristeza faz a personagem agir de forma mais lenta, praticamente paralisado. A dominância da ação é abandonada a favor do conhecimento de sua dimensão subjetiva, então, o tempo transcorre mais lentamente e ele passa a observar o mundo de forma questionadora.

A criança se recusa a ir até onde o peru ficava, pois, de acordo com a narrativa, “lá era uma saudade abandonada, um incerto remorso”. O menino lamenta a dor da perda, das coisas que passam, da ausência da ave e o fim das coisas belas, mas esse sentimento evolui da saudade, do abandono, até o remorso. A dor começa a se esvaír. Algo dentro dele começa a morrer e ele fica confuso, seu subconsciente e a sua subjetividade trabalham, na tentativa de formar o seu ser, se descobrir. E ele se questiona sobre o que ocorreu e sobre a sua existência, quem, de fato, ele é. Percebe-se que algo se move dentro dele e que alguma coisa morreu por fora. Toda a limiaridade de seu ser se aflora, a soleira o incomoda, o menino, finalmente, constata que é passagem, travessia.

Essa busca por se descobrir, por saber o que pensar e como agir, estão presas à identidade dele que está se formando, mas se encontra ainda em fase hieroglífica: “Nem ele sabia bem. Seu pensamentozinho estava ainda na fase hieroglífica”. E, indubitavelmente, a formação de sua identidade passa, também, pela aquisição da linguagem.

A fase hieroglífica, de que fala Guimarães Rosa, pode ser entendida, primeiramente, como uma fase de aquisição da linguagem. A criança começa a se desenvolver e a se descobrir ao mesmo tempo em que descobre meios de se comunicar, de se fazer entender. Dessa forma, ela externa para o mundo o seu pensamento e o seu desejo. E isso não acontece sem a passagem de experiências que vive através das relações humanas, que não se resumem em conversas e diálogos, mas em toda interação que ocorre nos fatos que se vivencia.

A personagem da estória é introduzida num mundo de sonhos e, pelo que se verifica do início do conto, essa é, senão a primeira, uma das mais fortes experiências liminares que ele se vê obrigado a lidar.

Na infância, a criança passa por experiências limiares o tempo todo, pois para ela tudo é novo, tudo é descoberto. No processo de aquisição de linguagem, o infante precisa, necessariamente, se descobrir e, com isso, ele é capaz de perceber o outro, e as tantas implicações que o outro tem em seu próprio ser. A descoberta do outro também passa pela linguagem, pois é através do outro que a criança percebe os sentidos e verdades que cada contexto apresenta.

O menino é deslocado de sua realidade, provavelmente urbana e de pouco contato com a natureza, e é levado a um sítio, lugar onde a natureza ainda impera. Esse deslocamento de contexto obriga a criança a descobrir as verdades e as mentiras que as experiências desse lugar vão mostrar. O outro, no caso da personagem, é o adulto, os Tios, os engenheiros, os funcionários da casa, os operários. Estes outros levarão o menino a experiências que o farão ver o mundo com a ideologia dos adultos.

Toda palavra, ato, ação e enunciado exprimem uma ideologia, e é por meio deles que expressamos nossas crenças e tentamos convencer os outros que estamos certos. Como a personagem está ainda em fase hieroglífica, ele não tem como se expressar de forma natural, já que ele ainda precisa descobrir os meandros da linguagem e da ideologia dos adultos. Ele não sabe, ao certo, se a morte do peru é errada (“Mas matarem-no, também, parecia-lhes obscuramente algum erro”). Para o protagonista, a morte da ave não pode ser algo natural; deve ser um erro matar algo tão belo. Mas a sua dúvida é guardada, pois ele sente “dó”, “desgosto” e se envergonha desses sentimentos.

Para saber a qual ideologia pertence, o menino precisa descobrir, exatamente, qual é a do outro, no caso, a do adulto. Percebendo a ideologia do outro, ele pode descobrir a sua e, assim, escolher se é natural matar o belo, no caso a ave, ou se a dor que lhe aflige é legítima. Nesse diálogo, nesta “corrente de

interações” é que a consciência infantil se forma. A experiência do menino, o fato de ele ter sido levado a um sítio, se encantado com um peru, com a natureza, e depois ter isso roubado dele, o que o fez pensar, e sentir emoções, até então desconhecidas, auxiliam a formar a sua ideologia. E é por essa vivência que o menino irá construir o seu mundo.

A descrição de que o pensamento da criança ainda está em fase hieroglífica, indica que o menino não encontra palavras para significar tudo o que sente. Ele se recolhe em silêncio e tenta encontrar explicações para o próprio sentimento. O menino, ser limiar e inacabado, com as suas bordas que ainda não se definiram, tenta buscar sentido para a morte da ave. Nessa busca, ele espera poder construir a sua identidade. E, por não encontrar palavras, a sua subjetividade trabalha ao máximo e buscará, em a sua vivência até aquele momento, todas as suas experiências, combinando-as e interagindo com o mundo, a fim de encontrar a sua certeza, a sua verdade. Dessa forma, ela cria suposições e desenvolve possibilidades, potencializando seu pensamento e ensaiando uma nova verdade, aquela que lhe servirá como guia para seus desejos e suas decisões.

O protagonista fica em silêncio por não encontrar palavras, por não conseguir escolher qual delas, e com qual sentido, ele poderá se expressar melhor. A descoberta destas palavras, por parte da personagem, indica um caminho para dentro de si mesma, e à medida que ela descobre as palavras, encontra um meio de se expressar, de encontrar a linguagem que lhe dará acesso ao mundo. Na descoberta da linguagem está a descoberta de si mesma. E, à medida que ela se comunica, pela linguagem adquirida, é capaz de criar seu discurso, sua fala.

E nos sentidos das palavras está a potencia, que permite à personagem buscar as diversas possibilidades. É por meio das palavras, ligadas umas às outras a partir das experiências assimiladas pela criança, que se pode criar o sentido que se está buscando, a fim de se encontrar, enquanto ser histórico e social, e ser capaz de romper com a experiência pré-estabelecida do mundo adulto.

Entretanto, no momento em que a personagem se volta para dentro de si e reflete sobre tudo o que o mundo externo o expõe, surge outro peru, menor, mais

novo, sem a beleza e o encantamento do anterior. Os olhos do menino por um momento se abrem novamente, exaltados por pensar que se tratava do primeiro peru. Esse abrir de olhos aparece no texto por meio da descrição das poucas características da ave menor que a personagem enxerga: “Tinha o coral, a arrecada, a escova, o grugulhar grufu”. Mas percebe-se que não era suficiente para trazer todo o encanto que ele havia perdido: “faltava em sua penosa elegância o recacho, o englobo, a beleza esticada do primeiro”. A criança continuava triste, mas uma mudança era nítida: o pouco consolo da nova ave, trazia-lhe uma certa calma.

O texto atinge outro patamar, onde “tudo se amaciava na tristeza”. Uma espécie de tranquilidade toma conta do menino, o ímpeto inicial passou, o tempo fica mais lento e ele, ainda em fase hieroglífica, observa tanto o mundo externo, com tudo o que aconteceu, viu e sentiu, como o seu interior, silencioso, amaciado pela tristeza e que busca um sentido para a vida, para a morte do peru.

A dor da indignação pela morte da ave, da beleza que lhe havia sido roubada, já se “amaciava” na tristeza, que agora o faz pensar, buscar compreender e se voltar para dentro de si. Ele percebe que o mundo externo o invadiu, se chocou, com o seu mundo interior e o modificou. A morte passa a fazer sentido, começa a ter significado e ele passa a entender o que é a morte e o que é perda, entende que as coisas são efêmeras, que elas acabam, mas para que ele percebesse isso, algo tinha que morrer. Essa “morte” interna do menino, acontece junto com o fim do dia. A luz vai aos poucos, “morrendo” se esvaindo: “o subir da noitinha é sempre sofrido assim”, pois o sentimento da personagem ainda é de pesar.

A calma da tristeza o ajuda a perceber que ele está num jogo, o da vida e da morte, o nascer e morrer da existência, das coisas que “perdem a eternidade e a certeza”. O silêncio do tímido menino “saía de seus guardados”, por ele ainda não decifrar de dentro dos seus pensamentos hieroglíficos as palavras que pudessem explicar o próprio “quebranto”, a invasão do mundo adulto que tanto o abateu. O protagonista compreende que agora conhece mais sobre si mesmo. A morte que ele conhecia sob outro olhar, passa a ter sentido, e a sua experiência o permite crescer, se descobrir, encontrar a sua identidade e “arraigar raízes, aumentar-lhe alma” (ROSA, 2008, p. 12)

Quanto ao peru menor, percebe-se que, ao ferir o animal maior, morto, já no “escurecendo” do dia, “movia-o um ódio. Pegava de bicar, feroz, aquela outra cabeça” (ROSA, 2008, p. 12). O peru mais novo, simbolicamente, nega o mais velho, nega tudo aquilo que foi passado como valor. O peru mais velho cheio de ornamentos, robusto e já formado, se opõe ao mais novo, por simbolizar a experiência do mundo adulto. O peru mais novo simboliza o menino, e ao negar o mais velho, nega também a sua experiência, o menor precisa negar para construir os seus próprios valores, afirmar a sua identidade.

O peru menor que é, de certa maneira, um desdobramento do próprio menino, agora questiona a experiência, o mundo adulto. Assim como o menino, ele antes imitava o mais velho, e o fazia por não ter a sua identidade completamente desenvolvida. Neste, imitar os mais experientes, o mais novo se espelhava em suas ações, tornando-se cópia do adulto. Dessa forma a criança encontra uma forma segura de se comunicar, toda baseada numa experiência que não é a dela e que envolve todo o seu corpo desde o gesto até as mais complicadas frases. Essa linguagem tem ligação com o ato mimético original, que ainda contamina o pensamento infantil, que sente a necessidade de negar o mais velho. E faz questionando-o, saindo do processo mimético de imitação original, e construindo a sua própria identidade, pois do contrário ele nunca sairá da imitação infantil, ele precisa negar o anterior para ultrapassá-lo.

Negando o peru anterior, o menino é capaz de questionar aquilo que lhe foi posta como verdade, e é, segundo o mundo adulto, legitimada pela experiência.

“ele sorri com ares de superioridade, pois o mesmo acontecerá conosco – de antemão ele desvaloriza os anos que estamos vivendo, converte-os na época das doces asneiras que se cometem na juventude, ou no êxtase infantil que precede a longa sobriedade da vida séria” (BENJAMIM, 2002, p. 21, 22).

O adulto em sua experiência, desvaloriza a criança, por ela tentar seguir um outro caminho, ao qual o adulto já seguiu, este insiste em dizer-lhe que tudo não passa de passagens da vida adulta e passa a indicar-lhe o caminho já estabelecido pela experiência. O que é negado pelos mais jovens.

Da mesma forma que o peru mais novo nega o anterior, o menino irá negar a experiência do mundo adulto. Bicando a cabeça do peru anterior o mais novo, nega também a morte, pois o cabeça degolada do peru velho, é a representação da morte, e o menino não aceita a morte ele a agride para se afirmar sobre ela. Ao estraçalhar a cabeça do mais velho, simbolicamente, temos a destruição do mundo adulto pelo questionamento.

Todo este questionamento do menino ainda pesam no menino, ele ainda se encontra na escuridão, e as muitas coisas que se lhe apresentam, são ainda causadoras de dúvidas e questionamentos. Enquanto a luz, não voltar ao olhar do menino, o mundo será ainda, incompreensível, e demais. “O Menino não entendia. A mata, as mais negras árvores, eram um montão demais; o mundo” (ROSA, 2008, p. 12).

Todas essas questões se colocam através da narrativa, e são postas ao leitor nas linhas de Guimarães Rosa. O protagonista é construído no decorrer da narrativa, que funciona com margem, passagem, limiaridade. A narrativa parece ser o próprio corpo do menino, não só o corpo, mas também o subjetivo, em transformação.

Guimarães Rosa potencializa todo o conflito do conto com um parágrafo de uma única palavra: *trevava*. Nessa palavra, o coração apertado do menino é traduzido pelo negativo que recai sobre ele. Guimarães transforma um substantivo em verbo impessoal, assim como ocorre com o verbo *chover*, da chuva que cai por tudo e molha a todos; *trevava*, e a escuridão se espalha e rouba a luz de tudo, espalhando a dúvida a incerteza, o medo, a tristeza e todos os outros sentimentos experimentados pelo menino. A palavra atua como centro da organização narrativa em face dos objetos em transformação contínua.

Mas, na narrativa de Guimarães Rosa, *trevava* no coração do menino, pois a noite ainda não caiu por completo. O autor através do *escurecendo* indica uma noite incompleta e insuficiente, o que nos indica um *lusco-fusco*, uma tênue borda entre a luz e as trevas, um limiar, assim como a condição infantil de ser. Como

a criança que ainda não se definiu, suas bordas ainda não foram completamente demarcadas, “trevar” é inserir o menino em experiências limiars, como a ausência do peru, e a redescoberta da alegria, o que está se definindo, e deixa marcas indelévels na criança, que sofre por não saber ao certo que a infância está se delimitando no mundo do adulto. O seu “arraigar raízes” e o “aumentar-lhe a alma” o transformarão para sempre.

Mas o ponto principal desta tensão é a descoberta, e senão outra, a visão da breve luz do vaga-lume. É só a partir dela que o menino passa a entender as bordas, as margens da alegria que lhe foi roubada. “Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam. Como podiam” (ROSA, 2008, p. 10). A personagem percebe que a morte faz parte do jogo e de que não há como fugir dele, ela descobre que tudo é efêmero e passageiro, assim como a breve luz do vaga-lume. O menino percebe que o mundo é feito de interrupções. A experiência irá aos poucos tirando o domínio da imaginação da mente do menino, mas ela ainda irá sobreviver, e surgirá aos poucos, como o acender e apagar do vaga-lume. E pelo choque que ele teve com a experiência da morte, e por tudo que se revela a seus olhos, o menino conquistou a sua identidade: “aumentou-lhe alma”. E, como o vaga-lume pisca, a criança tem a certeza que o dia irá se revelar em breve, inundando de luz todo o seu olhar.

4.6. A estrutura da narrativa.

A estrutura da narrativa é uma estrutura de limiar, todos os objetos que a compõem são objetos em transformação, não definidos, que parecem estar na potência. Por isso, a palavra não é um traço definidor, mas sim, possibilidades de significação e sentidos, jogos de especulação, assim como tudo aquilo que compõem a forma de perceber o mundo da criança.

O funcionamento do conto, por se tratar de um conto de Guimarães Rosa, apresenta as mesmas possibilidades de significação da linguagem rosiana. O autor busca na construção de cada palavra atingir a “pluralidade de direções e sentidos”, tornando o conto cada vez mais pertencente à potencialidade da imaginação narrativa. Pois é na imaginação que a experiência da narrativa é construída.

O conto de Guimarães Rosa, não narra um episódio na infância do menino, narra o olhar de um menino que percebe as suas transformações e as do mundo a sua volta e nada permanece neste olhar, tudo é passagem, e traço, e tentativa, é o indefinido, e o hieroglífico. A narrativa aparenta ser linear, mas não é, ela não tem, nem início, nem meio, nem fim. Ela mostra o movimento da personagem em transformação.

Conclusão: O texto como margens da alegria.

O conto de Guimarães Rosa nos transporta para o mundo inventado do Menino, que por estar sempre grafado como substantivo próprio, com letra maiúscula, representa toda a infância, crianças que enxergam mundos de sonhos. Mas, não por acaso, é a invenção que rege toda a estória. Na linguagem do autor, a palavra não é simples, ela inventa significados e nada é por acaso. Ela funciona como uma máscara que multiplica os sentidos de cada palavra, e, pela força da imaginação, renova a narrativa. Assim, toda a leitura feita é como a experiência pela qual passa o menino, nova e surpreendente, o que obriga o leitor a encontrar um novo sentido para o texto, da mesma forma que o menino busca um sentido para a morte, para a perda das coisas que lhe são roubadas pelo adulto.

A narrativa rosiana busca no texto um novo sentido. O texto, assim como o menino, está em transformação, seu sentido está na passagem, no olhar infantil que nunca é o mesmo, nunca se define, sempre se interrompe e se reinicia. As transformações do texto são tecidas juntamente com as mudanças do menino. O texto se revela do mesmo modo que o menino desvenda o mundo, e a linguagem desvenda o texto numa trama muito bem arquitetada pelo autor. O menino e o texto acontecem unicamente pela invenção da linguagem.

Neste jogo, cabe ao leitor perceber o significado do texto, a alegoria que representa a realidade desconhecida que está camuflada em cada palavra. Encontrando os seus próprios significados, é possível perceber as margens da leitura no texto, destacar a experiência e revelar a alegria da descoberta no herói rosiano.

Esse herói está representado na figura de um menino, que nega a experiência do adulto e busca descobrir a sua condição humana. A personagem quer perceber em que resulta a morte, se a perda é o fim de todas as coisas, e, se uma vez perdidas, não voltam mais.

Porém, na adversidade do jogo entre a vida e a morte, na perda e na ausência, não residem nem a tristeza nem a alegria que foram conquistadas e

perdidas, mas é no sair das trevas, no conhecer a si mesmo e, assim, perceber o mundo e conquistar o saber da vida e da própria existência.

A alegria está na descoberta de si mesmo, de perceber que a vida é cíclica e que as experiências como estas vão se repetir. São como a luz do vago-lume, cheia de interrupções e de reinícios. A percepção e o entendimento da perda, o conhecimento da morte e do fim de todas as coisas não tiram totalmente a inocência do olhar do menino, ela o enriquece, cria-lhe raízes, aumenta-lhe a alma, pois a descoberta da alegria está em perceber as margens que a cercam, em notar as breves e intermitentes nuances da alegria e descobrir que tudo é travessia. E é nessas margens e nessas passagens que pode estar a alegria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ALMEIDA, Rogério M. de. **Eros e Tântatos, a vida, a morte, o desejo**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

ANDRADE, Mario. **Contos novos**. São Paulo: Klick Editora, 1997.

ARISTÓTELES. **Os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

BENJAMIM, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. **João Guimarães Rosa**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2006;

COMTE-SPONVILLE, André. **Dicionário filosófico**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

GOTLIB, Nadia Battla. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2006.

GUIMARÃES, Vicente. **Joãozito: a infância de João Guimarães Rosa**. São Paulo: Panda Books, 2006.

JOBIM E SOUZA, Solange. **Infância e linguagem: Bakhtin, Vygotsky e Benjamin.** Campinas: Papirus, 2012.

MARIA, Luiza de. **O que é conto.** São Paulo: Brasiliense, 2004.

MARTINS, Nilce Sant' Anna. **O léxico de João Guimarães Rosa.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

OTTE, George; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (organizadores). **Limiares e passagens em Walter Benjamin. *Entre a vida e a morte.*** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

RESENDE, Vânia Maria. **O Menino na literatura brasileira.** São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1988.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias.** Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.