

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RÍZIA LIMA OLIVEIRA

**A INFÂNCIA DE GUIRIGÓ E DE OUTRAS CRIANÇAS DA OBRA DE
JOÃO GUIMARÃES ROSA**

VITÓRIA

2024

RÍZIA LIMA OLIVEIRA

**A INFÂNCIA DE GUIRIGÓ E DE OUTRAS CRIANÇAS DA OBRA DE
JOÃO GUIMARÃES ROSA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro.

VITÓRIA

2024

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

L732" Lima Oliveira, Rízia, 1993-
"A Infância de Guirigó e de Outras Crianças da Obra de João
Guimarães Rosa / Rízia Lima Oliveira. - 2024.
212 p.

Orientador: Wilberth Claython Ferreira Salgueiro.
Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

I. Ferreira Salgueiro, Wilberth Claython. II. Universidade
Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e
Naturais. III. Título.

CDU: 82



Secretaria Integrada de Programas de Pós-Graduação
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

**ATA DE DEFESA DE TESE DO CURSO DE DOUTORADO EM LETRAS DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DO CENTRO DE CIÊNCIAS
HUMANAS E NATURAIS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO –
ATA Nº 127– 27/11/2024**

Em sessão pública ocorrida no dia vinte e sete de novembro de dois mil e vinte e quatro, de forma remota, conforme Portaria Normativa nº 08 da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação/UFES de 01 de julho de 2021, procedeu-se a avaliação da Tese da discente Rízia Lima Oliveira. Às catorze horas, o Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro – UFES (Orientador e Presidente da Comissão Examinadora) deu início aos trabalhos, convidando a ingressarem à sala o Prof. Dr. Marcus De Martini – UFES (Examinador Interno), o Prof. Dr. Rafael Fava Belúzio – UFES (Examinador Interno), a Profa. Dra. Sandra Mara Moraes Lima – UNIFESP (Examinadora Externa) e a Profa. Dra. Tânia Maria Pereira Sarmento-Pantoja – UFPA (Examinadora Externa). A seguir, o presidente solicitou à doutoranda que fizesse uma explanação de seu trabalho intitulado “*A Infância de Guirigó e de Outras Crianças da Obra de João Guimarães Rosa*”. Terminada a apresentação, o presidente passou a palavra aos examinadores, que procederam à arguição da candidata. Ao final, a Comissão, em sessão reservada, deliberou pela **APROVAÇÃO** da referida Tese nos termos do Regimento Interno do Programa de Pós-Graduação em Letras e alertou que a aprovada somente terá direito ao título de Doutora após entrega da versão final de sua Tese, em meio digital, à Secretaria do Programa. Encerrada a sessão, eu, Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro, presidente da Comissão Examinadora, lavrei a presente ata que vai com as devidas assinaturas.

Assinaturas:

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro (UFES)
Orientador e Presidente da Comissão

Prof. Dr. Marcus De Martini (UFES)
Examinador Interno

Prof. Dr. Rafael Fava Belúzio (UFES)
Examinador Interno

Profa. Dra. Sandra Mara Moraes Lima (UNIFESP)
Examinadora Externa

Profa. Dra. Tânia Maria Pereira Sarmento-Pantoja (UFPA)
Examinadora Externa





ata de aprovação de rizia

Data e Hora de Criação: 27/11/2024 às 16:21:53

Documentos que originaram esse envelope:

- ata de aprovação de rizia.pdf (Arquivo PDF) - 1 página(s)



Hashs únicas referente à esse envelope de documentos

[SHA256]: 47982f97fa6a004b13f1cc1a5af14726c8ec373e56fb4d09f2f53366935caee4

[SHA512]: 863de384de5fc85a58d556623ac7e0b7f71a9315329f1b5d717b6067ac18efe327be067ef807b82f8ef504bb68e77258159ffdf60a0ec12ded3d15dddba87a21

Lista de assinaturas solicitadas e associadas à esse envelope



ASSINADO - favabeluzio@yahoo.com.br (favabeluzio@yahoo.com.br)

Data/Hora: 28/11/2024 - 17:02:21, IP: 201.17.158.234

[SHA256]: d1c4de7c2b366ffc86a10b1bebbe72812e73bac8580cf993e1de77481ffc42c0



ASSINADO - marcusdemartini@gmail.com (marcusdemartini@gmail.com)

Data/Hora: 27/11/2024 - 17:33:25, IP: 200.137.65.100

[SHA256]: 54d0736e98ee51a797ed1e0c38745c12ade0ed54b243d97ec34c08549cdf4b2c



ASSINADO - nicama@ufpa.br (nicama@ufpa.br)

Data/Hora: 27/11/2024 - 16:34:45, IP: 177.173.233.208, Geolocalização: [-7.1142686, -34.830305]

[SHA256]: 97f64e37497e9a6857f61aafc9434056a44afb8428331597b22ef06694c4e1c3



ASSINADO - sandra.lima18@unifesp.br (sandra.lima18@unifesp.br)

Data/Hora: 27/11/2024 - 17:39:30, IP: 189.62.44.115, Geolocalização: [-23.525277, -46.655545]

[SHA256]: f1813101059267059972a202f498eb05125438d04ccf31ff14c3a899ff943cff



ASSINADO - wilberth.salgueiro@ufes.br (wilberth.salgueiro@ufes.br)

Data/Hora: 28/11/2024 - 15:39:18, IP: 179.82.178.27, Geolocalização: [-20.312883, -40.301363]

[SHA256]: bd8c06b31a24b60453ea935f74658578106f8ca4fb875e1032f5269feb2dfe93

Histórico de eventos registrados neste envelope

28/11/2024 17:02:21 - Envelope finalizado por favabeluzio@yahoo.com.br, IP 201.17.158.234
28/11/2024 17:02:21 - Assinatura realizada por favabeluzio@yahoo.com.br, IP 201.17.158.234
28/11/2024 17:02:03 - Envelope visualizado por favabeluzio@yahoo.com.br, IP 201.17.158.234
28/11/2024 15:39:18 - Assinatura realizada por wilberth.salgueiro@ufes.br, IP 179.82.178.27
28/11/2024 15:38:43 - Envelope visualizado por wilberth.salgueiro@ufes.br, IP 179.82.178.27
27/11/2024 17:39:30 - Assinatura realizada por sandra.lima18@unifesp.br, IP 189.62.44.115
27/11/2024 17:33:25 - Assinatura realizada por marcusdemartini@gmail.com, IP 200.137.65.100
27/11/2024 17:33:09 - Envelope visualizado por marcusdemartini@gmail.com, IP 200.137.65.100
27/11/2024 16:34:45 - Assinatura realizada por nicama@ufpa.br, IP 177.173.233.208
27/11/2024 16:34:43 - Envelope visualizado por nicama@ufpa.br, IP 177.173.233.208
27/11/2024 16:24:07 - Envelope registrado na Blockchain por helder.ufes+5@gmail.com, IP 187.36.170.101
27/11/2024 16:24:07 - Envelope encaminhado para assinaturas por helder.ufes+5@gmail.com, IP 187.36.170.101
27/11/2024 16:21:53 - Envelope criado por helder.ufes+5@gmail.com, IP 187.36.170.101

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares, em especial aos meus pais, Renato e Islândia, por compreenderem minhas ausências e por sempre serem os maiores apoiadores dos meus sonhos, inclusive deste, o mais audacioso. Agradeço por sempre me apoiarem e amarem incondicionalmente, respeitando minhas escolhas e incentivando-me, de modo que, mesmo nos momentos mais difíceis, eu prosseguisse.

Ao meu par na travessia da vida, Cleiton, por estar ao meu lado ao longo desses doze anos dedicados à minha carreira acadêmica, sendo paciente e incentivador, além de admirador explícito do meu esforço contínuo. Agradeço por nunca duvidar da minha competência, mesmo quando eu mesma duvidei.

Ao meu querido orientador, Wilberth Salgueiro, por descobrir comigo o “Guirigó” ainda na graduação, quando eu tinha um longo caminho pela frente. Agradeço a escuta e pelas leituras sempre tão atentas, que fizeram a pesquisa prosseguir, e por estar sempre disponível para colaborar com seu conhecimento, palpites e “bithacos”. Sua dedicação incansável e seu exemplo como professor tão humano despertam em todos o amor pela literatura.

À minha parceira acadêmica e grande amiga, Andressa, um exemplo de determinação e força. Obrigada por toda atenção e ajuda, por dividir comigo o sonho da Pós-Graduação e nunca me desamparar. Sinto-me feliz e extremamente grata pela Universidade ter nos unido e permitido que nossa amizade florescesse.

Às minhas amigas, Tamara e Gabriela, por estarem presentes e compreenderem minha trajetória, me apoiando sempre, incondicionalmente.

À minha psiquiatra e ouvinte atenta, Monique Ribeiro, que acompanhou toda a minha trajetória, oferecendo apoio, força e afeto para que eu prosseguisse, mesmo nos dias mais difíceis.

À Ufes, instituição que me acolheu ainda menina, mas que me apresentou um mundo de possibilidades.

À Capes, pelo financiamento desta pesquisa.

Dedico o sonho da minha vida à minha avó (in memoriam), Amélia Lima, que nos deixou há pouco tempo e de quem sou a única neta a carregar o seu sobrenome. Uma dedicatória feita em vida, que hoje representa que, enquanto eu viver, ela também viverá.

" Toda saudade é uma espécie de velhice."

RESUMO

Pensando na relação entre a infância e a Literatura, propõe-se uma consideração acerca de personagens infantis na obra de João Guimarães Rosa, tendo como ponto de partida o menino Guirigó, do romance *Grande sertão: veredas*, a fim de aprofundar o estudo sobre a constituição social da criança como fruto do meio sertanejo, marcado pela miséria e violência, considerando seus aspectos físicos, psicológicos e sociais e sua origem negra. Será apresentada a análise de outros garotos e garotas personagens da obra completa de Guimarães Rosa, com a finalidade de traçar, a partir de aproximações e distanciamentos, a construção do garoto Guirigó. Para tanto, a fortuna crítica rosiana e textos importantes de autores como Antonio Candido, Vania Maria Resende, Willi Bolle foram basilares para a construção das análises. O *corpus* compõe-se de estudos críticos que relacionam Literatura e História, com apoio de estudos teóricos como os Alfredo Bosi e Giorgio Agamben, visando problematizar (a) o modo como a infância se concebeu para a sociedade brasileira dentro e fora da literatura, (b) o lugar da criança na literatura e (c) o modo como, em obras de um mesmo autor, é possível encontrar uma diversidade de infâncias, algumas delas marcadas pela miséria, desigualdade e violência, enquanto outras são rodeadas de cuidados e privilégios. Obras teóricas, filosóficas e conceituais sobre a infância, a violência, a composição da personagem e o papel do menino na literatura, com autores como Mary Del Priore, Philippe Ariès, Walter Benjamin e Roberto Schwarz foram utilizadas para as discussões acerca da criação desse papel e de seus aspectos. O que se objetiva, além do levantamento da recorrência da infância na obra do autor mineiro, é considerar o incomum entre as infâncias. Logo, o que buscamos é o que há de incomum entre Guirigó e outras crianças de João Guimarães Rosa.

Palavras-chave: Literatura. João Guimarães Rosa. Infância. Guirigó.

ABSTRACT

Thinking about the relationship between childhood and Literature, we propose a consideration of child characters in the work of João Guimarães Rosa, taking as a starting point the boy Guirigó, from the novel *Grande sertão: veredas*, in order to deepen the study of the social constitution of the child as a product of the backlands environment, marked by misery and violence, considering its physical, psychological and social aspects and its black origin. The analysis of other boys and girls who are characters in the complete works of Guimarães Rosa will be presented, with the aim of tracing, based on similarities and differences, the construction of the boy Guirigó. To this end, Rosa's critical fortune and important texts by authors such as Antonio Candido, Vania Maria Resende, Willi Bolle were fundamental for the construction of the analyses. The *corpus* is composed of critical studies that relate Literature and History, with support from theoretical studies such as those by Alfredo Bosi and Giorgio Agamben, aiming to problematize (a) the way in which childhood was conceived for Brazilian society within and outside literature, (b) the place of children in literature and (c) the way in which, in works by the same author, it is possible to find a diversity of childhoods, some of them marked by misery, inequality and violence, while others are surrounded by care and privileges. Theoretical, philosophical and conceptual works on childhood, violence, character composition and the role of the boy in literature, by authors such as Mary Del Priore, Philippe Ariès, Walter Benjamin and Roberto Schwarz were used for discussions about the creation of this role and its aspects. The aim, in addition to surveying the recurrence of childhood in the work of the author from Minas Gerais, is to consider the unusual among childhoods. Therefore, what we seek is what is unusual between Guirigó and other children of João Guimarães Rosa.

Keywords: Literature. João Guimarães Rosa . Childhood. Guirigó.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E A LITERATURA NA OBRA ROSIANA E UMA BREVE HISTORIAOGRAFIA DA INFÂNCIA BRASILEIRA.....	13
2 MAGMA.....	52
3 SAGARANA – “SEZÃO”	66
4 CORPO DE BAILE.....	90
5 GRANDE SERTÃO: VEREDAS	111
6 PRIMEIRAS ESTÓRIAS	139
7 TUTAMEIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS)	159
8 ESTAS ESTÓRIAS	169
9 AVE, PALAVRA	171
10 GUIRIGÓ, O MENINO JAGUNÇO	181
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	199
REFERÊNCIAS	205

INTRODUÇÃO

Escritor genial, dos poucos que aguentam esse qualificativo em nossa literatura, Guimarães Rosa supera e refina o documento, que não obstante conhece exhaustivamente e cuja força sugestiva guarda intacta, por meio da sublimação estética (Candido, 2004, p. 115).

João Guimarães Rosa, célebre autor mineiro, tem uma complexa obra composta por *Magma*, *Sagarana*, *Corpo de Baile*, *Grande sertão: veredas*, *Primeiras estórias*, *Tutameia: Terceiras Estórias*, *Estas Estórias* e *Ave, palavra*, sem falar de sua vasta obra epistolar que permite permear as entranhas na elaboração de sua literatura, principalmente em cartas trocadas com seus tradutores Edoardo Bizzarri, Curt Meyer-Clason e Harriet de Onís. Nessa correspondência, observa-se que Guimarães Rosa estabeleceu um sólido vínculo de cooperação que se reverteu diretamente na tradução de seus livros. Os argumentos e as reflexões trocadas entre autor e tradutores deixam entrever a concepção de escrita literária de Rosa, sua preocupação com a recepção de seus romances e contos no exterior, bem como a visão do que seus tradutores acreditam ser a tradução literária.

Há ainda um rico material epistolar composto pelas correspondências trocadas entre o autor e alguns amigos críticos e escritores, como Paulo Rónai, Pedro Moreira Barbosa, Carlos Drummond de Andrade, além das cartas familiares, trocadas entre o autor e suas netas, que deram origem ao livro *Oooó do Vovô Correspondência de João Guimarães Rosa, Vovô Joãozinho, com Vera e Beatriz Helena Tess*, que permitem compreender não apenas seu lado afetivo e criador, mas sua relação com as infâncias que o rodeavam. Um outro aspecto que deve ser considerado sobre Guimarães Rosa — o escritor, o médico e o diplomata — é sua aproximação com o jornal, pois muitos de seus contos foram antes publicados em periódicos, além de seções que escrevia para jornais como *O Globo*, *Pulso*, *Correio da Manhã*, *O Jornal*, *O Cruzeiro*, *Manchete*, *A Manhã*, *Diário de Minas*, *Folha da Manhã* e *O Estado de São Paulo*. Portanto, não há dúvida de sua contribuição para a Literatura, assim como seu importante papel ao projetar a literatura brasileira mundo afora.

Assim, ao revisitarmos sua obra, é possível verificar que o universo de Guimarães Rosa é permeado por muitas personagens: homens, mulheres, velhos, loucos e crianças. Em todas as

suas obras, com exceção de *Estas Estórias*, há pelo menos uma criança. Por essa razão, seus textos são de grande valor para aqueles que estudam a infância, a criança e a sua relação na e com a literatura.

Sua carreira como escritor se iniciou com o livro de poemas *Magma* (1997), premiado em 1936, mas lançado postumamente em 1997, por motivos que o próprio escritor afirma em seu discurso de posse como imortal na Academia Brasileira de Letras, ocupando a Cadeira 2, na sucessão de João Neves de Fontoura: “O Magma, aqui dentro, reagiu e tomou vida própria, individualizou-se, libertou-se do meu desamor e se fez criatura autônoma, com que talvez eu já não esteja muito de acordo, mas que a vossa consagração me força respeitar”. Ao tomar posse como imortal, João Guimarães Rosa já havia publicado as coletâneas de contos *Sagarana* publicado em 1946, as novelas de *Corpo de Baile* e o romance *Grande sertão: veredas* ambos publicados em 1956, a coletânea *Primeiras estórias* em 1962 e sua última obra publicada em vida, *Tutameia (Terceiras estórias)* no ano de 1967. Postumamente foram publicados *Estas estórias* em 1969, e *Ave, palavra* em 1970 e *Magma*, apesar de ser o primeiro livro escrito foi o último a ser publicado em 1997.

A leitura atenta de seus escritos, foi feita em busca de personagens infantis, considerando que Guirigó, o protagonista que move esta tese, é uma infância incomum, o que se pretende desenvolver ao longo das análises que se seguirão. Em muitos contos e estórias, assim como no próprio romance *Grande sertão: veredas* (2017b), há outras crianças, mas, diferentemente do que é possível fazer na literatura comparada, abordando aproximações no que há de comum entre os vários personagens infantis que adiante serão apresentados, será mostrado o que há de incomum na construção da infância de Guirigó e de outros garotos e garotas do universo de Rosa, permitindo assim estabelecer uma terceira margem para a infância na literatura rosiana. Partindo desse pressuposto, apontamos, de forma breve, as obras e consequentemente as personagens que foram abordadas no estudo analítico. As abordagens não seguiram a cronologia das publicações das obras, mas a relação da ordem que estas foram escritas, considerando a própria biografia do autor. No livro *Rosa & Rónai: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador* (2020), é possível verificar a grandiosidade dos escritos de João Guimarães Rosa, assim como compreender o processo de criação de sua obra:

Contrariamente à maioria dos escritores brasileiros, que estreiam cedo, João Guimarães Rosa apareceu bastante tarde na vida literária: tinha trinta e oito anos quando a publicação de seu primeiro livro, *Sagarana*, que já o apresentava na plenitude de seu talento e lhe granjeou elogios unânimes da crítica. Mas só os deuses da mitologia antiga nasciam adultos, de posse de todos os seus atributos; Palas Atena

saiu armada da cabeça de Zeus. O amadurecimento dos mortais é processo bem mais trabalhoso, e o caso de Guimarães Rosa não constituiu exceção à regra. Na verdade, contos dele começaram a aparecer na revista *O Cruzeiro* desde 1929, sem ser notados. Em 1963 ganhou o prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras em circunstâncias excepcionais, com o volume de versos *Magma*. Entretanto, preferiu que este ficasse inédito (RÓNAI; Martins; Spiry, 2020, p. 25).

Diante da importância da obra de João Guimarães Rosa, foi abordado de forma breve um panorama histórico e crítico de cada uma das obras, com uma visita à fortuna crítica produzida, que serão enfocadas neste estudo, ressaltando estudos críticos produzidos, como também serão apresentadas, de forma diacrônica, considerando o ano de publicação das obras, as crianças presentes na obra completa de João Guimarães Rosa, a fim de afirmar a tese de que a infância é recorrente e, como em tudo que se refere ao autor, não é um mero acaso ou uma temática desprezível. Por meio desse levantamento, buscou-se evidenciar várias questões: quantitativo entre meninos e meninas, relações sociais e raciais, meio social, composição familiar, entre outros aspectos que permitirão analisar as personagens sempre em contraponto com o menino Guirigó, que, nesta tese, é o protagonista.

Por conseguinte, foram selecionadas e analisadas as personagens infantis: em *Magma* (1997)¹ Izabelinha do poema “Pequena parábola”, de *Sagarana* (2017a) o Menino no conto “O burrinho pedrês”, Moleque Nicanor em “Minha gente” e Tiãozinho em “Conversa de bois”. Na obra *Corpo de Baile* (2017a); em “Campo Geral” Miguilim e seus irmãos: Drelina, Chica, Dito e Tomézinho e os meninos Patorí, Grivo e Bustica, de *Grande sertão: veredas* (2017b) Riobaldo, Diadorim e Guirigó, de *Primeiras histórias* (2017b); o Menino de “As margens da alegria” e “Os cimos” e Nhinhinha do conto “A menina de lá”, de *Tutameia* (2017b) as crianças de “Aletria e hermenêutica” e a menina Djaiaí de “Tresaventura”, de *Ave, Palavra* (2017b) os meninos do conto “*Em-cidade*” e o menino do conto “Jardim Fechado” visando alcançar o maior número possível de crianças que compõem a obra completa do autor mineiro.

Dessa forma, de acordo com o levantamento bibliográfico, foi realizada uma travessia no mundo de Guimarães Rosa por meio de suas personagens: meninos e meninas, alguns sertanejos, outros urbanos, mas sobretudo que permitem analisar as diferentes formas como a infância se concebe dentro da obra do autor, o fruto desse levantamento é um apêndice

¹ A obra do autor João Guimarães Rosa será referenciada conforme a edição especial comemorativa da editora Nova Fronteira, contendo a ficção completa dividida em dois volumes, com exceção de *Magma* (1997) que não está contemplada na edição. O Volume 1 será referenciado como (2017a) composto pelas obras: *Sagarana* e *Corpo de Baile*, e o Volume 2 como (2017b) composto por *Grande sertão: veredas*, *Primeiras histórias*, *Tutameia*, *Estas histórias* e *Ave, Palavra*.

intitulado “As crianças na obra de João Guimarães Rosa” com todas as crianças encontradas em suas respectivas obras, que será acrescido no final do estudo. Essa análise ocorrerá entrelaçando, a partir de um enredo, suas infâncias e trazendo o que há de comum e incomum entre essas infâncias e a de Guirigó, que atua como elo entre as demais infâncias produzidas pelo autor.

Assim, o primeiro capítulo foi dedicado a explorar a relação entre literatura e história e como isso se reflete dentro da obra do autor, considerando o ano de escrita de cada uma delas, além de dados biográficos que permitiram relacionar alguns aspectos de seus textos levando em consideração o momento histórico em que foram escritas, para tanto consideramos Rosa um escritor em trânsito, imerso em diversos contextos sociais e culturais.

Os capítulos seguintes de análise são dedicados a apresentar brevemente por meio da fortuna crítica o contexto de cada uma das obras produzidas, e por conseguinte, as crianças analisadas. Assim, do segundo ao nono capítulo se trata das crianças mapeadas dentro de suas respectivas obras. O décimo capítulo compreende uma análise profunda apenas da personagem Guirigó.

O espaço dedicado para análises será figurado pelas personagens infantis em que há mais pistas e informações que permitam analisar suas características. Muitas crianças surgem de forma repentina e, da mesma forma, desaparecem, como ocorre em um dos contos de *Tutameia*, intitulado *Mechéu*, em que uma personagem — a menina, como é chamada — aparece em único parágrafo; logo, não deixa aspectos circunstanciais para aprofundamento de um estudo analítico.

Assim, *a priori*, a escolha e o levantamento das personagens que compõem os capítulos seguintes tiveram como premissa o estudo de personagens que, mesmo secundárias em sua maioria, permitem elencar e delinear um panorama da infância dentro da obra do autor mineiro. Com exceção do menino pretinho Guirigó, que tem um capítulo dedicado apenas para sua análise, pois assim pretende-se afirmar o que há de incomum entre Guirigó e as outras infâncias, além de considerar de que forma a mudança das personagens infantis ao longo de suas obras podem retratar a infância da sociedade brasileira. Cada uma das crianças é única, assim como cada texto produzido pelo autor, mas serão apontados aquilo que as aproximam umas das outras no que concerne à infância e o que as difere do menino Guirigó.

A subalternidade do seu discurso é a força motriz da análise, pois o que existe é o testemunho de Riobaldo, personagem-narrador, e apenas por meio dele o “menino pretinho” ganha vida e vive nas páginas do romance. Portanto, tem-se como ponto de partida sobre sua vida o momento que ele aparece na obra, que é narrado pelo chefe do bando de jagunços. Toda sua “pequena vida” aparece em pequenos trechos narrativos, que se iniciam quando o bando já está sobre a chefia de Zé Bebelo, e, se segue até o confronto final no Paredão, as páginas em que é mencionado ocorre de forma majoritária pelo discurso indireto. São fragmentos de uma personagem e de sua travessia, e um não desfecho. Nesse sentido, a afirmação de Candido (2014) se faz pertinente: “Daí concluímos que a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial. E que o conhecimento dos seres é fragmentado” (Candido, 2014, p. 56).

É importante salientar esse aspecto, considerando o protagonismo dado a ele nesta tese. Por se tratar de um estudo crítico, decidiu-se priorizar a personagem e sua infância dentro da narrativa em busca de pistas que possibilitassem elaborar de forma crítica como essa infância permeia a vida de Riobaldo, o protagonista da obra; para além disso, porque Guirigó existe no mundo rosiano, considerando que o acaso não é uma característica do autor.

O menino pretinho de *Grande sertão: veredas* (2017b) permitiu traçar um panorama das infâncias e sobretudo ampliar os estudos críticos produzidos pela fortuna crítica sobre João Guimarães Rosa. De fato, emaranhar-se pelo sertão de Rosa em busca de suas crianças não é — e não foi — uma travessia fácil, mas tal estudo possibilitou levantar outras reflexões e olhares ainda não explorados, assim como compreender a presença constante e pertinaz da infância.

Ainda há outros estudos que fizeram parte desta análise, como o livro *O menino na literatura brasileira* (1988), organizado por Vânia Maria Resende, além de outros ensaios e artigos que compõem o referencial teórico auxiliando nas análises. Portanto, será apresentada a infância na obra de João Guimarães Rosa em sua obra completa, em alguns momentos trazendo aspectos biográficos do autor, constituídos de evidências, como entrevistas e cartas trocadas com outros escritores e familiares, além de relatos sobre sua infância e das infâncias que o rodearam, almeja-se comprovar uma hipótese sobre o motivo infantil em Guimarães Rosa, como também compreender sua recorrência, traçar uma linha do tempo entre a primeira personagem infantil de sua obra até *Grande sertão: veredas* (2017b) para entender de que forma a infância foi se modificando e como isso reflete, ainda que de forma ficcional, a sociedade brasileira no período em que as obras foram escritas, entrelaçando História e Literatura.

Na conclusão, busca-se enfatizar, diante das análises realizadas, a importância de Guirigó dentro de *Grande sertão: veredas* (2017b) e o que há de incomum e singular em sua infância paralelamente às outras personagens infantis na obra de Guimarães Rosa. Pretende-se reafirmar a importância da infância negra dentro da literatura, assim como estabelecer uma análise que caminhe junto com a Literatura e a História, analisando as transformações das infâncias dentro e fora da obra do autor mineiro. Além disso, a intenção é apresentar um estudo aprofundado das crianças rosianas, mas sobretudo do menino Guirigó, que, diante da vasta fortuna crítica produzida sobre as infâncias em Guimarães Rosa, tem passado despercebido, considerando que se trata de uma vida negra à margem da sociedade, fruto de um corpo social racista e que, ainda hoje, confabula para o apagamento de vidas infantis, com reflexos na arte e na história de muitos outros “Guirigós” Brasil afora.

1 RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E A LITERATURA NA OBRA ROSIANA E UMA BREVE HISTORIAOGRAFIA DA INFÂNCIA BRASILEIRA

[...] depois que terminava o expediente, Guimarães Rosa mudava de personalidade, e passava a falar dele próprio na terceira pessoa (...) Ele dizia: o Rosa faz isso, o Rosa faz aquilo. Então, ele falava: “Dizem que o Rosa é regionalista” – e dava uma risadinha típica dele. “Ah! Eu me divirto muito com isso Porque dizem que eu fiz uma paisagem, um crepúsculo mineiro, e não é nada de crepúsculo mineiro, é um crepúsculo que eu vi na Holanda, misturei com umas coisas que vi em Hamburgo, com coisas de Minas, misturei tudo aquilo e joguei lá – e as pessoas dizem que eu estou fazendo uma cena do interior de Minas, e eu estou fazendo um omelete ecumênico. O Rosa é como uma ostra: projeta o estômago para fora, pega tudo que havia pegado, de todas as fontes possíveis, e introjeta de novo no estômago, mastiga tudo aquilo e produz o texto.”

(Haroldo de Campos *apud* Martins, 2006, p. 45).

A conciliação entre História e Literatura foi buscada como um meio para construir análise sobre as obras e as personagens infantis encontradas diante de uma leitura árdua pela coletânea completa de João Guimarães Rosa. A fim de justificar tal escolha no processo de análise e compreender a ficcionalidade das narrativas contempladas neste estudo. Acerca do conceito de ficcionalidade, se aborda a partir da perspectiva de que Rosa (2017) tenha usado elementos de sua experiência e realidade para compor suas obras, e não apenas isso, como também o contexto histórico e social, mesmo de que forma “inconsciente”, permeiam seus livros, claro, não de maneira tradicional e costumeira mas, sim, reinventando, transfigurando, construindo para esse “real-inventado” uma terceira margem, em que apenas a Literatura, o reino das palavras, permite tal feito. Portanto, é imprescindível considerar que Rosa (2017) enquanto sujeito, não apenas como escritor, em sua trajetória de vida, percorreu muitas travessias como diplomata, esposo, médico, filho, pai e avô, além de todas as cidades e países que conheceu seja por meio dos livros ou de forma física, considerações essas que são fundamentais para compreender a riqueza de seus textos, assim como, o que se pode chamar, de atemporalidade de suas obras.

Apesar de não ser a única temática desenvolvida neste estudo é necessário apresentar uma breve contextualização entre História e Literatura, debate esse que não se concentra na modernidade, mas se fez presente em uma notável discussão a respeito de ambas ainda na Antiguidade, produzida por meio da obra *Poética de Aristóteles* (1999), onde pela primeira vez se instituiu os parâmetros entre o discurso produzido pelo literato e o do historiador. Assim, Aristóteles (1999) em seu estudo inaugural aponta em relação ao discurso que o papel do escritor se instaura

na possibilidade, no criar, enquanto o do historiador se origina na busca pela verdade. Entretanto, apesar de tal visão ter sido perpetuada ao longo dos séculos, com o pensamento moderno, sobretudo, no final do século XVIII, se estabelece entre os pensadores uma reflexão pungente sobre o limite da realidade e da história, considerando que com o avançar dos estudos se passa a perceber o conceito de uma realidade sensível, o que torna a definição aristotélica, em ver a criação como a arte da imitação, a mimese, engendradora impulsionando novos meios de pensar e ver a relação entre os fundamentos.

No que tange às reflexões dos críticos brasileiros, durante muito tempo o pensamento aristotélico foi predominante, sempre considerando que História e Literatura se entrecruzam ou pela semelhança ou então pela oposição, o que a partir do século XX começa a ser repensado por críticos literários, e aqui contemplados, como Alfredo Bosi e Antonio Candido.

Diante disso, para Bosi (1997) em seu ensaio intitulado “As fronteiras da literatura”, presente no livro *Gêneros de fronteiras: cruzamentos entre o histórico e o literário* (1997) o crítico estabelece uma fronteira entre as zonas históricas e literárias, onde as palavras que constituem o discurso podem se tocar, se chocar ou se iluminar, sem que isso signifique alteração ou qualquer transformação à outra zona. Para Bosi (1997) há sempre um momento, menor que seja, em que os limites entre ficção e não ficção existem e constituem o labor da escrita, mesmo que ocorra apenas no campo da consciência do escritor:

Ele sabe que o objeto de sua escrita é a sua experiência, e é uma experiência que pode atestar, empiricamente verificável: o real que aconteceu. Quando assume situar-se no plano da memória, no plano da não-ficção, ele sabe o momento em que está mentindo. Sabe muito bem quando está dizendo alguma coisa que não pode atestar, mas que ele gostaria que tivesse sido assim (BOSI, 1997, p. 223).

Aqui, abre-se um breve parêntese para abordar um tema que seguidamente se fará presente nas análises, ao tomar o termo “experiência” Bosi (1997), retoma de forma indireta o basilar estudo realizado pelo filósofo alemão Walter Benjamin em que estabelece um diálogo com a teoria do conhecimento — sobretudo a kantiana — e, por outro lado com as problemáticas sobre ética e verdade. De forma breve, se faz necessário retomar uma reflexão sobre a experiência trazida pelo filósofo alemão em sua obra *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação* (2009), que posteriormente aparecerá em outros estudos como os de Giorgio Agamben (2005), ambos ainda abordando a temática da história, da criança e da experiência:

Travamos nossa luta por responsabilidade contra um ser mascarado. A máscara do adulto chama-se “experiência”. Ela é inexpressiva, impenetrável, sempre a mesma. Esse adulto já vivenciou tudo: juventude, ideais, esperanças, mulheres. Foi tudo

ilusão. — Ficamos, com frequência, intimidados ou amargurados. Talvez tenha razão. O que podemos objetar-lhe? Nós ainda não experimentamos nada (BENJAMIN, 2009, p. 21).

Retomando, um dos maiores estudiosos da Literatura Brasileira, Antonio Candido (1999), em um prefácio produzido para o livro *Com palmos medida: terra, trabalho e conflito na literatura brasileira* (1999), organizado por Flávio Aguiar, postula de forma mais conceitual a indicar que “o discurso literário pode “transformar o fato em significado” (CANDIDO, 1999, p. 9) autorizando ou validando assim um acesso à história por meio da História, o escritor se localiza dentro de um contexto sócio-histórico ao escrever, e por isso, pode, por meio da sua escrita, produzir um discurso literário que permita a melhor compreensão da história pelos leitores, considerando que ao escrever o historiador produz a sua própria interpretação histórica.

Sendo assim, em busca pela fortuna crítica produzida sobre História e Literatura que abordasse essas “zonas fronteiriças”, e que permitisse compreender como esses caminhos se entrecruzam dentro da literatura de Guimarães Rosa, propondo uma perspectiva para repensar a construção ficcional e como isso se constrói do ponto da historiografia da própria Literatura, se fez necessária a leitura de vários autores, como Luiz Costa Lima, crítico literário, e seu livro *História. Ficção. Literatura* (2006) em que elabora um estudo que atua como intermediador entre a História e a Literatura, deixando de abordá-las como dicotomias, ou ainda, como objetos opostos. No primeiro capítulo, ele sinaliza ao leitor seu posicionamento: “Importa-me a história como estudioso de literatura” (p. 31).

Costa Lima (2006) separa sua obra desde o título com pontos porque, de fato, se dedica a estrinchar cada um dos elementos. Dito isso, é possível acompanhar seu progresso argumentativo a partir de textos literários produzidos em diferentes momentos históricos sobre o papel da história desde os tempos homéricos e como os escritos se relacionam com a Literatura, a História e a ficção. Lima (2006) argumenta sobre o valor empírico da História — sobretudo no que se refere ao pacto com a verdade — e, sua relação com a narrativa, logo ao narrar um fato ou acontecimento, o historiador não deixa de produzir um texto isento de ficcionalidade:

O percurso que temos feito desde o capítulo 1 tem nos mostrado que a aporia da verdade há de ser entendida com extrema cautela. Entendê-la literalmente implicaria que a formulação escolhida pelo historiador seria incontestável, admitindo no máximo as correções advindas de outros documentos. É evidente não ser nessa acepção que se fala na *alétheia* como princípio da escrita da história. Mas ela permanece seu princípio no sentido de que, embora sabedora de não a exaurir, embora possa reconhecer que a História não a esgota, a sua pretensão é dizer como em um tempo preciso, segundo a ótica do lugar que o historiador ocupa, instituições e ações se motivaram. Por aí sua

diferença quanto à ficcionalidade permanece decisiva. A verdade da história sempre mantém um lado escuro, não indagado. A ficção, suspendendo a indagação da verdade, se isenta de mentir. Mas não suspende sua indagação da verdade. Mas a verdade agora não se pode entender como "concordância". A ficção procura a verdade de modo oblíquo, i. e., sem respeitar o que, para o historiador, se distingue como claro ou escuro. Procurar captá-la por um instrumental historiográfico pode ser um meio auxiliar de explicá-la. Mas tão só. Pretender que uma dispense uma outra é supor que alguma experiência antropológica fundamental seja capaz de dobrar seu papel. Ora, próprio das experiências antropológicas fundamentais é cada uma delas responder parcialmente a uma carência que as transcende. A carência, que biologicamente aponta para o homem, exige a combinação de respostas distintas, historicamente reconfiguradas (LIMA, 2006, p. 155-156).

Logo, Lima (2006) apresenta uma desconstrução da relação dicotômica tornando associação entre História e Literatura mais ampla, abrangendo maiores possibilidades e outras reflexões. No mesmo período, o historiador italiano Carlo Ginzburg publica o livro *O Fio e os Rastros: Verdadeiro, falso, fictício* (2007), aonde sua tese vai de encontro a proposição defendida por Lima (2006). Ginzburg (2007) propõe que tal dicotomia, entre História e Literatura, se faça a partir de uma elaboração mais complexa e não tão simplista entre realidade *versus* ficção. Ginzburg (2007) em seu trabalho inclusive aponta para a problemática da desconsideração do processo de criação do texto literário por parte do historiador e, conseqüentemente, pela historiografia:

A postura, hoje, difundida, em relação às narrativas historiográficas me parece simplista porque examina, normalmente, só o produto literário final sem levar em conta as pesquisas (arquivísticas, filológicas, estatísticas etc.) que o tornaram possível. Deveríamos, pelo contrário, deslocar a atenção do produto literário final para as fases preparatórias, para investigar a interação recíproca, no interior do processo de pesquisa, dos dados empíricos com os vínculos narrativos. Há muitos anos, (o historiador) Lucien Febvre observou que as fontes históricas não falam sozinhas, mas só se interrogadas de maneira apropriada. Hoje isso nos parece óbvio. Menos óbvia é a observação de que as perguntas do historiador são colocadas sempre, direta ou indiretamente, em formas (destaco no plural) narrativas. Essas narrações provisórias delimitam um âmbito de possibilidades que, frequentemente, são modificadas ou até descartadas no curso do processo de pesquisa. Podemos comparar essas narrativas a instâncias mediadoras entre questões e fontes, as quais influem profundamente (ainda que não de maneira exclusiva) sobre os modos pelos quais os dados históricos são recolhidos, eliminados, interpretados — e, por fim, naturalmente narrados (GINZBURG, 2007, p. 114).

Portanto, Lima (2006) e Ginzburg (2007), o pesquisador de Literatura e o historiador respectivamente, permitem refletir, a partir da leitura de seus estudos, a ficcionalidade — a elaboração do inventado — uma vereda basilar em Rosa (2017) e em suas personagens.

Lima (2006) e Ginzburg (2007) avaliam a ficção como um fator que pode intermediar a relação entre a História e a Literatura. Propostas essas que vão de encontro ao recorte da tese, pois, nas análises realizadas, em muitos momentos, entrecruzam a fronteira entre o “real-ficcional” para

que se possa compreender por que Rosa (2017) criou e deu vida à determinada personagem, a escolha de uma geolocalização, um tipo de constituição familiar, a condição social, racial etc., e hipoteticamente levantar questões que possam se sustentar para existência e escolha da criação das mais diversas crianças.

Logo, torna-se cara a motivação da construção ficcional das obras do corpus, pois elas são fruto não apenas da imaginação do autor, mas são também recortes de sua experiência, estudos, de histórias ouvidas em sua meninice no sertão, que permitiram que sua escritura tomasse uma forma estilística não comparada a nenhuma outra existente. Sobre a importância do processo de criação, ou seja, da parte preparatória e documental que baseia a literatura produzida por Rosa (2017), afirma Camila Rodrigues (2017), escritora e historiadora, que realizou vários estudos importantes sobre a ligação entre História e Literatura a partir do acesso aos acervos historiográficos do autor:

Para um escritor aspirante a cronista como Rosa, a inspiração era principalmente buscada nas manifestações da vida, que eram brevemente registradas em seus Cadernos e Cadernetas, que são os documentos que desde o início, chamaram mais nossa atenção dentre todo o material de seu acervo. A constatação de que eles são extremamente fragmentados não deve causar estranhamento ao historiador, pois o fracionamento das informações aparece na consulta a qualquer arquivo, justamente porque nele, segundo Arlette Farge, a falta de linearidade leva o pesquisador a um mar de informações que podem ser selecionadas ou descartadas por ele, como se a ele tivesse sido dado o poder de optar por algumas dentre as múltiplas possibilidades ali oferecidas (RODRIGUES, 2017, p. 45).

Entretanto, por mais que se tenha acesso aos manuscritos, material epistolar, cadernetas e até mesmo entrevistas dadas por Rosa (2017), não se objetiva estabelecer uma crítica inflexível sobre o processo de criação do autor, logo, é importante ressaltar, visto que, o que se pretende são indagações e hipóteses nas análises das personagens. Uma vez que, não é a finalidade esgotar as personas e suas características criadas por Rosa (2017), mas contribuir para a fortuna crítica com um estudo que abarque o maior número possível de crianças, explorando a infância na obra do autor, sobretudo aquelas não contempladas pela fortuna crítica, como também nos trabalhos que abordem a Literatura a partir de um entrelaçamento com a História, ou a Literatura como parte da História e vice-versa.

Sendo assim, o emaranhado sertão de Rosa (2017), como alerta Willi Bolle (2010), não pode ser totalmente decifrado ou esgotado a partir do material historiográfico. Sua obra, como um todo, é sempre infinitamente “acabada-recomeçada”, logo, a mira não é decifrar os mistérios de seus enredos e crianças, mas contribuir com um olhar atento ao mundo infantil e as diferentes

formas em que a persona da criança aparece em sua ficção, colaborando com os estudos críticos literários sobre o autor, além de retirar o menino Guirigó da neblina dos estudos rosianos:

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

Um breve apontamento se faz necessário quando se afirma sobre a neblina que envolve o menino pretinho de *Grande sertão: veredas* (2017b), pois não se objetifica descartar ou ignorar os trabalhos críticos produzidos que elencam a personagem como parte do bando, ou ainda como par do cego Borromeu, mas sim no que se refere aos estudos da criança e da infância de forma geral e, mais especificamente, de estudos que contemplem a infância negra na obra do autor.

Ainda dentro da perspectiva crítica literária acerca da conciliação entre História e Literatura, se compreende também o importante papel do valor da recepção literária. Dessa forma, a obra produzida por Antoine Compagnon intitulada *O Demônio da teoria: Literatura e senso comum* (2010) produzida no período estruturalista francês — do final da década de 1960 à de 1970 — coincidindo com a data de publicação de alguns livros de Guimarães Rosa, aborda um viés sobre o elo entre a teoria e a Literatura, a História, o valor estético, o autor entre outros. No capítulo VI intitulado “A História”, ele afirma:

Quer eu escolha, para descrever um poema, um romance ou outro texto qualquer, privilegiar o ponto de vista do autor ou o do leitor, nenhum estudo literário se abstém de estabelecer uma definição das relações entre tal texto e a literatura, tal texto e seu autor, tal texto e o mundo, tal texto e seu leitor (nesse caso, eu), tal texto e a língua, ou de formular uma hipótese sobre essas relações (COMPAGNON, 2010, p. 193).

Logo, Compagnon (2010) ao longo do capítulo retoma algumas reflexões comparativas que consideram o tempo (a história), a intertextualidade nos textos literários, sua pluralidade e do ponto de vista da história literária e do valor literário. Sobre o conceito de história, disserta:

O termo *história* apresenta talvez o inconveniente de orientar a reflexão em outro sentido: ele sugere um ponto de vista, não apenas sobre a relação dos textos entre si no tempo, mas também sobre a relação dos textos com seus contextos históricos. Contudo, esses dois pontos de vista são menos contraditórios do que complementares, sendo, em todo caso, inseparáveis: invocar o contexto histórico serve geralmente, na verdade, para explicar o movimento literário. Trata-se mesmo da explicação mais corrente: a literatura muda porque a história muda em torno dela. Literaturas diferentes correspondem a momentos históricos diferentes (COMPAGNON, 2010, p. 194).

Assim, a problemática é realçada considerando que ao se utilizar da história para fazer um texto literário ou então tentar encaixar obras e autores em um determinado “movimento literário” ou ainda o que, sobretudo em livros didáticos, é nomeado “escolas literárias”, se incorre em um erro em tentar justificar o uso da Literatura para um fim, ou determiná-la com um produto fruto de um evento histórico. Portanto, é perceptível o valor ambíguo do termo “história”, e quanto cuidadoso deve ser a vinculação com a Literatura.

Por fim, o que se quer é defender a literariedade das obras rosianas, sem presunção de fazer com que se encaixem em uma cronologia da história, valorizando o seu deslocamento, e ainda, considerando que o que a história nos apresenta são narrativas, com base documental, mas não fatos. O fato está no âmbito da experiência e, somente aquele que viveu, pode narrar, e mesmo assim, como humanos, não estamos imunes à fabulação ou, como já dito por Benjamin (1994) ao silenciamento da experiência.

Dessa forma, cabe aos estudiosos, enquanto leitores e críticos, compreender como o texto foi percebido no passado e a forma como é recebido hoje, portanto, ao analisar a infância não se tem como fim apontar lacunas e erros do escritor, principalmente no que se refere à forma como criou suas personagens. É uma trilha perigosa olhar do presente para o passado em busca daquilo que é custoso na atualidade. A Literatura se concebe dentro de um tempo e de um espaço, trata-se de ficção, logo, podendo trazer restos históricos do período no qual tenha sido escrita, mas o que se quer evidenciar são elementos históricos de representatividade da população brasileira por meio da infância re-inventada por Rosa (2017), o que é, de longe, a pretensão de estabelecer um julgamento de valores sobre o que o autor possa ter deixado de narrar, no que tange à relevância histórica.

Sendo assim, a história não terá como papel o de juiz, mas apenas como elemento complementar que permita explorar de forma mais substancial as personagens, pois, a partir desse viés, se quer teorizar que as infâncias retratadas por Rosa (2017) não são fruto apenas do seu imaginário, mas sim um mosaico maior, uma construção macro, de como a infância se concebia no Brasil experienciado pelo autor, por suas leituras e andanças. Portanto, a breve comparação entre História e Literatura se justifica considerando que *Grande sertão: veredas* (2017b), a obra de maior destaque nesse estudo, considerando que nela “vive” o menino Guirigó, está de acordo com a crítica, como coloca Willi Bolle (2004), para além de romance regionalista, e sim um romance de formação, tese essa defendida pelo o autor, um dos maiores estudiosos da obra de

Guimarães Rosa, em *Grandesertão.br – O romance de formação do Brasil* (2004), no ensaio “Guimarães Rosa e a tradição dos retratos do Brasil” ele afirma:

Este ensaio se encerra com uma questão que constitui um dos grandes desafios para o letrado brasileiro — com que tipo de linguagem representar o povo? — e com uma análise da resposta de Guimarães Rosa: através da reinvenção da linguagem (capítulo VII). Ele não se limita a escrever sobre o povo, mas faz com que as pessoas do povo sejam elas mesmas donas das palavras, assim como ele, o escritor, que mergulha em suas falas. Esse engajamento na oficina da linguagem de um país que ainda está se fazendo, e a construção de um livro em que o leitor é incentivado a organizar ativamente os fragmentos da história desse país, pode nos levar a considerar Grande sertão: veredas como o romance de formação do Brasil (BOLLE, 2004, p. 44).

Portanto, o entrecruzamento entre História e Literatura e as multifaces das crianças roseanas têm como delimitação histórica as décadas de 30 a 60 e são polígonos de um mosaico de uma infância maior. Partindo dos estudos críticos e históricos sobre essa conciliação entre História e Literatura, realizou-se a busca dentro da fortuna crítica rosiana por outros autores que já exploraram esse entrecruzamento ao analisar os escritos do autor mineiro, como na obra *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder* (2004) de Luiz Roncari, na qual o pesquisador e escritor propõe estudos não sobre a infância especificamente, mas sobre o amor, as relações de poder e o herói em algumas das obras João Guimarães Rosa a partir de um viés histórico e literário. Assim, na introdução sinaliza o contexto das obras e porque isso foi relevante ao escolher o corpus analisado:

Foi o meu propósito estudar apenas os livros que compõem o que chamo de “o primeiro Guimarães”: *Sagarana*, *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*. O que lhes dá unidade é o fato de terem sido escritos durante o período do “desenvolvimento getulista”, quando o país passou por importantes transformações econômicas, mas também viveu grandes indefinições institucionais. Foi uma época de mudanças que suscitaram uma intensa reflexão sobre o Brasil e, como decorrência, a formulação de uma visão mais crítica de sua realidade. Foi também fruto desse movimento a busca de novas formas de representação e entre os seus resultados mais significativos estão esses livros, lembrando que a primeira versão de *Sagarana* é de 1937, e os dois últimos, *Corpo de baile* e *Grande sertão*, já foram anunciados pelo autor em 1954. A consideração desse fato coloca no centro do trabalho a complexa relação entre literatura e história (RONCARI, 2004, p. 13).

Roncari (2004), na obra *O cão do sertão: literatura e engajamento: ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade* (2007), continua seu trabalho crítico, literário e histórico estabelecendo relações entre os livros, o contexto político e histórico do Brasil. Ele descreve em notas de rodapé dados e acontecimentos históricos a fim de fundamentar sua análise literária, sempre indicando a ligação de ficção e realidade se contrapondo a algumas críticas produzidas, como por exemplo a de Roberto Schwarz (1981):

No Grande sertão..., os fatos se passam no tempo próprio do lugar ou do sertão (de tal modo que o espaço aparenta ter a importância muito maior que o tempo) e não no da história, ou seja, no plano de um todo mais complexo, do qual o sertão só aparentemente está isolado, e de cujos os vínculos temos apenas algumas breves indicações, como a menção à Coluna Prestes (...) Em Guimarães Rosa, embora se faça presente, a história parece pouco interferir nas ações e nos dilemas dos sujeitos, sendo os destinos apenas perturbados pelos fatos do tempo histórico, como uma das condições da “travessia”. Aparentemente, há em Guimarães uma tentativa de abstração (que na verdade é uma sublimação) do histórico, assim como uma resistência a integrar o concreto-local a uma outra realidade mais complexa e historicamente constituída, que acaba apreciada como um artifício da precariedade humana (RONCARI, 2007, p. 142-143).

Partindo do apontamento feito por Roncari (2004), vale destacar a perspectiva trazida pelo crítico literário Roberto Schwarz no ensaio “Grande sertão e Dr. Faustus” que foi publicado no livro *A Seria e o desconfiado: ensaios críticos* (1981). Ao analisar o romance rosiano, Schwarz (1981) o situa como marco temporal por volta de 1917 traçando um paralelo comparativo entre o narrador-jagunço Riobaldo e Serenus Zeittblom, o humanista narrador da obra *Dr. Faustus* do escritor Thomas Mann, construindo uma analogia entre as narrativas, como diálogo feito a *posteriori* por ambos os narradores, onde a ocorrência, nos dois livros, do diabólico simboliza uma interpretação humana e cultural. Portanto, de acordo com Schwarz (1981), cada um dos romances se constitui de acordo com as crenças culturais, e, por fim, traça um vínculo com a História em *Grande sertão: veredas* (2017b), onde afirma:

Em *Grande-Sertão* a História quase não tem lugar — o que não é defeito; dentro das proposições do livro é virtude. Enquanto em *Dr. Faustus* a trama, no seu caminho para os valores universais, passa detidamente pelo destino alemão, em Guimarães Rosa a passagem da região para o destino humano tomado em sentido mais geral possível, é imediata. O *sertão é o mundo*, mostra Antonio Candido (in *Diálogo*, nº 8); o que se passa no primeiro é elaboração artística das virtualidades do segundo. Esta ligação direta desobriga o autor de qualquer realismo, pois o compromisso assumido pouco se prende à realidade empírica (SCHWARZ, 1981, p. 50).

Em contraponto, Roncari (2007), de forma hipotética, coloca em dúvida a tese afirmada por Schwarz (1981), de que no romance rosiano a ausência da história deve ser vista como uma “virtude” e “não defeito:

No entanto, e vão aqui algumas interrogações e afirmações, sobre as quais só poderei discorrer num outro lugar: e se o tempo revelar ao contrário, que o Grande sertão: veredas é em tudo história, que ele não só trata da história como é todo penetrado pela história, que seu universo de representações são realidades sublimadas, integradas a figurações míticas, e, portanto, com dimensão mimética e realista forte do que se tem visto? Do meu ponto de vista, esse universo possui também como uma camada importante de sustentação uma alegoria histórica dos dilemas do trânsito do Brasil de uma vida costumeira arcaica e desordenada (Ricardão, Hermógenes, Nhorinhá, Diadorim, Jiní etc.) para uma vida institucional ordenada (Joca Ramiro, Zé Bebelo, Otacília, Rosalina etc.) E é justamente isso que Guimarães Rosa parece ter querido representar em Grande sertão... o drama do Brasil, na vida pública e privada, captado num momento de grandes indefinições, quando ainda os dois ventos contrários, o da

tradição dos costumes e o da civilização das instituições importadas, trombavam com a mesma força, criando a imagem do redemoinho e do diabo no meio, que podia pôr tudo a perder (RONCARI, 2007, p. 148-9).

No que tange a fortuna crítica e ao breve recorte já apresentado sobre a articulação entre Literatura e História, não existe consentimento nesta tese de que há ausência de contexto histórico em *Grande sertão: veredas* (2017b), e não apenas nesse romance, assim como em outras obras do autor, como *Ave, palavra* (2017b), na qual é possível encontrar, por exemplo, contos como “O mau humor de Wotan”, em que há um testemunho da Segunda Guerra Mundial. O elemento histórico se faz presente, mas ele também não se faz como a raiz do enredo, da forma como coloca Roncari (2004) “é em tudo história”, pois se incorre na aporia de uma análise estritamente histórica em detrimento da literatura o que não é a intenção, logo, há de se considerar o fator histórico dentro do texto literário, assim como defendido por Lima (2004), Bolle (2010 -2004) e Compagnon (2010).

Tratando-se de Rosa (2017) tudo é porque tem de ser, não há o acaso ou o imprevisto. Cada uma de suas obras é fruto de árduo estudo, esforço, entrega, trabalho e desejo, aspectos importantes sobre sua escritura que muitos críticos atribuem o adjetivo de genialidade em discordância do próprio autor:

LORENZ: Você falou anteriormente do escritor como descobridor, e no seu caso isto vale também em relação à língua. Quanto à sua última frase, acho que é como todos os descobrimentos: estão no ar, mas apenas um os encontra. Não esqueçamos o aspecto da genialidade...

GUIMARÃES ROSA: Genialidade, sei.... Eu diria: trabalho, trabalho e trabalho! (LORENZ, 1991, p. 82).

Sendo assim, a partir de tais perspectivas distintas sobre a vinculação histórica e literária dentro dos textos rosianos se opta por um viés em que ambas caminhem juntas, em alguns momentos de forma mais clara e objetiva, e em outras de maneira mais longínqua. Não é objetivo das análises comprovar a história dentro da narrativa rosiana, muito menos transformar seu processo criativo e sua obra em textos basicamente históricos ou documentais, mas sim fomentar uma reflexão sobre como o passado pode ser um elemento a mais na construção das personagens e compreender de que forma a realidade permeia a ficção — e o processo de ficcionalidade — do autor. Apesar do acesso às correspondências, cadernetas, acervos, entre tantos outros materiais que possibilitam encontrar algumas indagações mais assertivas — pois se tratando de Rosa (2017) a certeza é sempre dúbia — considerar a perspectiva histórica a partir do olhar literário, ou seja, o que pode haver de histórico dentro da literatura rosiana e quais elementos, quando houver, podem permitir uma análise das personagens que dialogue

com o Brasil em que as obras foram escritas, ainda, com que tipo de infância Rosa (2017) viveu, presenciou, dialogou e assistiu. Sobre essa construção da personagem-ser-fictício afirma Antonio Candido em *A personagem de ficção* (2014):

Neste caso, deveríamos reconhecer que de maneira geral, só há um tipo eficaz de personagem, a inventada; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras (CANDIDO, 2014, p. 69).

Enfim, a breve travessia sobre a construção colaborativa histórico-literária foi realizada para fundamentar a escolha de uma análise das personas que dialogue com ambas vertentes, o que torna inédito não o objeto de estudo ou a metodologia para fazê-lo, pois como já apresentado, historiadores e literatos se propõem há anos elaborar e pensar essa relação, mas ao aplicá-las nas análises das infâncias, sobretudo negras, considerando, sempre que possível, a onomástica, características físicas, emocionais, parentalidade, psicológicas entre tantos outros aspectos que as compõe enquanto “seres de papel” como afirmado por Candido (2014, p. 67) “às personagens, pois não correspondem a pessoas vivas, mas nascem delas”, possibilitam refletir sob uma nova perspectiva dos estudos produzidos até o momento, no que tange à infância em Guimarães Rosa, e, em sua ficção completa, que ocorrida dentro de um tempo apresenta elementos históricos do Brasil e de suas infâncias de uma forma ainda não realizada, ou se feita, de forma incipiente, sem contemplar um número maior possível de personas-crianças e suas individualidades.

O levantamento aqui apresentada parte da pesquisa e catalogação das crianças na obra do autor mineiro João Guimarães Rosa, que teve como *corpus* da pesquisa sua produção completa em busca da infância para que fosse possível observar como é recorrente dentro de suas narrativas. O mundo de Rosa (2017) é inundado de crianças e, apenas com exceção da obra *Estas Estórias* (2017b), é possível encontrar menções a, pelo menos uma, ou várias delas. Sobre a recorrência do tema infância, utilizamos como parâmetro a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) em que, ao pesquisar “a infância em Guimarães Rosa”, encontramos 62 trabalhos, entre teses e dissertações sobre a infância de várias personagens como Miguilim e Dito, entre outras, como por exemplo, a tese de Camila Rodrigues “Escrevendo à lápis de cor: infância e história na escritura de João Guimarães Rosa” (2014), que explora alguns meninos e meninas da escritura rosiana e como elas se entrelaçam com a vida do próprio autor, além de considerar e buscar com profundidade como se concebia o processo de escrita do autor a partir

de dados e documentos históricos. Outra tese de grande relevância, da pesquisadora Sarah Diva da Silva Ipiranga (2010), “Imagens da infância: crianças, aprendizagem e formação nos contos de Guimarães Rosa e Clarice Lispector”, estabelece um estudo comparativo entre os autores e contrapõe a forma como constituem as personagens infantis. Há ainda a dissertação da pesquisadora Paloma da Silveira Leite (2019), intitulada “Poética do encantamento: a voz da criança em João Guimarães Rosa”, que analisa o poder do discurso infantil dentro das outras obras do autor, além de muitos outros trabalhos que exploram a temática. Ao se tratar de Guirigó, o menino pretinho de *Grande sertão: veredas* (2017b), compreender quais são os aspectos que tornam sua infância incomum em relação às outras construídas pelo autor. Diante de personagens grandes como Riobaldo, Diadorim, Miguilim e Dito, é compreensível que Guirigó tenha passado despercebido pela fortuna crítica voltada para o estudo das crianças e por muitos leitores e estudiosos de Guimarães Rosa e de *Grande sertão: veredas* (2017b). De acordo com a catalogação inicial na BDTD, há 264 teses e dissertações produzidas sobre o romance.

Além desse levantamento, foi feito contato via *e-mail* com grandes estudiosos de *Grande sertão: veredas*, dentre os quais Willi Bolle, que respondeu afirmando que faz uma breve citação sobre a personagem Guirigó em paralelo ao cego Borromeu, em seu livro *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil* (2004), que será utilizado na seção de análise da personagem, o que permitirá configurar, de forma mais consistente, o menino e sua linguagem. A investigação propiciou instaurar uma linha do tempo comparativa em relação ao modo como as infâncias se constituem e mudam de acordo com o passar dos anos dentro da obra de Rosa. Isso, sem contar a enorme produção de artigos acadêmicos e a fortuna crítica que se dedicam a analisar o autor, sua obra e suas personagens, como é o caso do livro organizado por Vânia Maria Resende intitulado *O menino na literatura brasileira* (1988), que conta com vários ensaios críticos que abordam personagens infantis do autor em suas obras, além da seleção de textos realizadas por Eduardo de Faria Coutinho, grande estudioso e crítico literário, compilados na coleção *Fortuna Crítica vol. 6 – Guimarães Rosa* (1991) onde vários estudos de grande relevância são apresentados sobre vários livros do célebre autor mineiro, entre eles o ensaio de Henriqueta Lisboa (1991) intitulado “O motivo infantil na obra de João Guimarães Rosa” que, além de relevância substancial para a pesquisa, fomentou a busca por trabalhos mais extensos e complexos que contemplassem a infância, tornando-se combustível para esta tese.

Devido à ausência de estudos que abordem a personagem Guirigó, enquanto criança negra membro de um bando de jagunços, ou mesmo a temática “a infância negra em Guimarães Rosa”, considerando a busca realizada sobre a personagem e o tema na BDTD, realizei sobre esse viés a dissertação intitulada “Quem é Guirigó, o “rapazola retinto” em Grande sertão: veredas?” (2019), apresentada e defendida para obtenção de título de mestrado nesse mesmo programa de pós-graduação, além do artigo publicado *A infância negra em Guimarães Rosa* (2021), na revista Interfaces. É nítida a necessidade de produção de pesquisas que tragam à superfície as personagens infantis, sobretudo as negras, que configuram os escritos de Rosa, considerando que estas são partes integrantes e fundamentais não apenas dos enredos rosianos, mas da sociedade e da literatura brasileira. Logo, é importante destacar que os estudos analíticos são realizados a partir de uma perspectiva literária crítica, mas que em alguns momentos serão apresentados fatos e contextos históricos para compreender a motivação da construção de tal personagem, e porque em comparação com outras crianças do escritor são diferentes em aspectos sociais, econômicos, raciais, familiares entre outros, estabelecendo assim o que se constituirá como núcleos temáticos distintos. À medida que as infâncias surgem se comprovará que algumas personagens se encaixarão em mais de uma categoria, e como isso é relevante para análise da infância de Guirigó, o menino incomum.

Entretanto, antes de iniciar a categorização se faz necessária uma breve retomada sobre a história da infância, seu conceito em si considerando que tal retrospectiva se aterá ao Brasil e, historicamente, sobre as décadas de 30 a 60 em que a infância aparece na obra do autor. Para tal se fez necessária uma retomada não apenas histórica, mas também sociológica, filosófica, teórica e sobretudo literária, para justificar a relevância das análises que se seguirão.

Primeiramente, é importante ressaltar que a infância, e como ela se concebe, parte inicialmente dos estudos históricos a partir da retomada de personagens infantis que ficaram às margens das sociedades e por isso não ocupavam um lugar de relevância como sujeitos históricos, conforme afirmado por Verônica Regina Müller em *História de crianças e infâncias: registros, narrativas e vida privada* (2007):

A infância se refere exatamente a um conjunto de seres humanos que tem características próprias e que, usado o termo, já se sabe de quem falamos, das crianças e seu mundo. Não de cada sujeito, mas da categoria onde se encontram estes sujeitos. A infância é a referência adulta ao que há de comum aos sujeitos no início da vida, considerando aspectos da natureza biológica, da natureza relacional e de linguagem, da forma de estar com adultos e crianças, de apreender o mundo, de reinventá-lo e significá-lo. A criança é o sujeito que existe concretamente. Então, já podemos dizer

que considerando diferentes condições, ser criança e ter infância não significa a mesma coisa (MÜLLER, 2007, p. 18).

Para tanto, o ponto de partida se dá com um dos estudos mais relevantes em relação à fortuna crítica para a construção da infância como um todo: *Infância e história: destruição da experiência e origem da história* (2005) do filósofo e pensador italiano Giorgio Agamben, que disserta em seus ensaios sobre como a infância e a experiência estão relacionadas com a história e a ciência.

Agamben (2005), em seus ensaios, atesta as influências que permeiam seus estudos como Walter Benjamin, Michael Foucault, Martin Heidegger, Hannah Arendt entre outros pensadores. Sua obra é centrada nas relações entre a História, a Literatura, a filosofia e a política, logo, pensam no homem contemporâneo, sua vida social e sua “vida nua” e como os dispositivos de poder atuam sobre as relações.

Num primeiro momento, Agamben (2005) inaugura seu texto tecendo uma relação entre a voz humana e a infância. Trata a infância não apenas como uma fase cronológica do homo sapiens, ou uma faixa etária, ou ainda como um período de desenvolvimento psíquico desatrelado da linguagem, traz sob uma perspectiva que problematiza o limite estabelecido entre a infância e a linguagem, logo para Agamben (2005) a infância se define como:

[...] o conceito de infância é acessível somente a um pensamento que tenha efetuado aquela <<puríssima eliminação do indizível na linguagem>> que Benjamin menciona em sua carta a Buber. A singularidade que a linguagem deve significar não é um inefável, mas é o supremamente dizível, a coisa da linguagem. Por isso, no livro, a infância encontra seu lugar lógico em uma exposição da relação entre experiência e linguagem. A experiência aqui em questão é acolhendo a indicação do programa benjaminiano da filosofia que vem, algo que poderia ser definido apenas nos termos — para Kant decididamente improváveis — de uma <<experiência transcendental>> (AGAMBEN, 2005, p. 11).

Agamben (2005) problematiza a definição de infância e à medida que o texto se desenvolve argumenta sobre o valor da experiência com a linguagem. É importante ressaltar que a infância é marcada pelo desenvolvimento da linguagem e do sujeito dentro do corpo social. Logo, sobretudo nos estudos desenvolvidos por pensadores e estudiosos sobre o processo de aquisição da linguagem, como Piaget, Skinner, Chomsky e outros linguistas em estudos muitas vezes divergentes, vão pensar e teorizar sobre como o processo de aquisição da linguagem se concebe para o indivíduo. Em algumas teorias é possível atestar que se dá por meio da imitação, do inatismo biológico ou do interacionismo entre outros métodos. Mas, o que é importante considerar é como a experiência, enquanto aquilo que pode ser realizado pelo sujeito, e somente

por ele, é parte fundamental da elaboração de sua infância, enquanto processo psíquico. É a partir desse olhar que Agamben (2005) atrela experiência e infância como não subsidiárias para a linguagem:

A ideia de uma infância como uma << substância psíquica >> pré-subjetiva revela-se então um mito, como aquela de um sujeito pré-linguístico e infância e linguagem parecem assim remeter uma à outra em um círculo no qual a infância é a origem da linguagem e a linguagem a origem da infância. Mas talvez seja justamente neste círculo que devemos procurar o lugar da experiência enquanto infância do homem. Pois a experiência, a infância que aqui está em questão, não pode ser simplesmente algo que precede cronologicamente a linguagem e que, a uma certa altura, cessa de existir para versar-se na palavra, não é um paraíso que, em um determinado momento, abandonamos para sempre a fim de falar, mas coexiste originalmente com a linguagem, constitui-se aliás ela mesma na expropriação que a linguagem dela efetua, produzindo a cada vez o homem como sujeito (AGAMBEN, 2005, p. 59).

Assim sendo, a infância como um período marcado pela ausência da linguagem é vista como contraditório pelo autor, expondo a reflexão de que se não há linguagem não há experiência e, por consequência, a ausência da infância.

O termo infância procede do latim “*infantia*” que significa “ a incapacidade de falar” e, de acordo com estudos desenvolvidos na Idade Média, durante essa fase da vida o indivíduo estava fadado a não experienciar o contato com a linguagem, apontando para sua incapacidade de ser parte do meio social, como em estudo desenvolvido pelo historiador Philippe Àries, que remonta à infância no Ocidente, intitulado *A história Social da criança e da família* (1986) e no qual retoma como as crianças foram afetadas, sobretudo na Idade Média, pela ausência de cuidados, sendo tratadas como miniaturas de adultos, sem que concebesse qualquer tipo de cuidado ou olhar para o seu desenvolvimento.

Retomando Agamben (2005), no capítulo intitulado “Infância e História – Ensaio sobre a destruição da experiência”, ele aponta para a problemática do que de fato se constitui como experiência ao homem contemporâneo, considerando que a ausência de se fazer e se transmitir a experiência, retoma o termo cunhado por Benjamin: a pobreza da experiência.

Agamben (2005), como pensador da atualidade, escreve sobre o esvaziamento da experiência na vida dos indivíduos dos grandes centros que diante de suas grandes listas de afazeres se tornam incapazes de vivenciar uma experiência, o que acarreta como consequência no sentimento de insignificância da vida. A ausência de autoridade, seja ela por meio da palavra, se tornou uma máxima que garante a validade da autoridade apenas baseada na experiência, dessa forma, no mundo contemporâneo, a experiência se tornou cada vez mais passiva,

considerando o uso de objetos utilizados para ocupar o lugar do indivíduo, que basicamente é substituído, muitas vezes, por uma câmera fotográfica. O empobrecimento da experiência esvazia a existência humana. Ao retornar aos textos ficcionais rosianos, é possível ver como a infância se concebe para as personagens como uma experiência, em alguns casos acompanhada da linguagem aprimorada, em outros não, mas como em Rosa (2017) indo de encontro a Agamben (2005) a infância é precisamente a máquina contrária, que transforma a pura língua, seja ela das mais distintas formas, em discurso humano, a natureza em história. Experimentar significa reentrar na infância como pátria transcendental da história:

A infância do homem — na qual identificamos mais acima a origem da experiência e da história — adquire então o seu sentido próprio ao ser situada sobre o pano de fundo da diferença entre herança exossomática e endossomática na espécie humana (AGAMBEN, 2005, p. 75).

Assim, dando continuidade na perspectiva da criança no Brasil, se fizeram fundamentais os estudos produzidos e organizados por Mary Del Priore, historiadora, escritora e professora, reunidos sob o título *História das crianças no Brasil* (2018), em que abordam como se concebeu a infância na sociedade brasileira nos diversos contextos históricos e nas várias regiões do país.

Portanto, os ensaios e livros analisados para a elaboração dessa retomada da infância dentro da perspectiva sociológica atesta o atraso do desenvolvimento não apenas do conceito de infância, no que se refere à compreensão da diferença entre essa e a vida adulta, mas também na precarização do trato com as crianças, a deficiência do Estado no atendimento de demandas, como por exemplo, a escolarização, e sobretudo na discrepância, tratando-se de classe social, de como as crianças eram, e ainda são, tratadas.

João Guimarães Rosa publica seus livros entre as décadas de 1930 e 1960, com exceção daqueles publicados postumamente, como ocorrido com *Magma* (1997), que mesmo escrito em 1936 só fora publicado em 1997. Diante disso, recorre a necessidade do recorte histórico e social sobre o Brasil e a sociedade daquele período. Para isso, se fez necessário um estudo histórico para compreender em que sociedade Rosa (2017) presenciou, considerando sua carreira como escritor, mas sobretudo como cidadão e diplomata, para tanto a obra contemporânea de maior fôlego e isenta de posicionamentos bilaterais intitulada *Brasil: uma biografia* (2018) escrita por Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling apresenta uma história geral do Brasil para os dias atuais, se afastando das biografias apenas cronológicas e documentais ao apresentarem um texto que combina cronologia, temas e interpretação com base em um vasto estudo bibliográfico que ancora a obra em uma base sólida ao se tratar da história

do país. Logicamente, apesar da genialidade e relevância da obra, o que será relevante de fato é o recorte temporal já definido.

Portanto, Schwarcz e Starling (2018) apresentam de forma não linear os acontecimentos que circundam o início da década de trinta, que terá como determinantes acontecimentos que se darão no final do ano de 1929, e que mudaram o rumo da história do país. Logo, o ano de 1929 se finda em meio a uma total instabilidade política, econômica e social ocasionada pela ruptura conhecida como a política do “café com leite” em que a presidência do país era alternada pelos estados de Minas Gerais e São Paulo, grandes produtores e detentores de maior poder aquisitivo da república: “A sucessão presidencial transformou-se num ritual de passagem do poder que incluía alguma dose de instabilidade política e contemplava um ajuste entre Minas e São Paulo, recomposto a cada quatro anos e sempre rodeado de intrigas e tensão.” (p. 352). Isto posto, se instalaria no país o clima de novas eleições que traziam como candidatos Júlio Prestes e Getúlio Vargas, sendo o primeiro eleito com uma vantagem relevante de votos, porém, a oposição permanecia: “Júlio Prestes até podia ganhar nas urnas, rosnavam uns para os outros, mas Getúlio venceria nas armas.” (2018, p. 356). Assim sendo, o então presidente Washington Luís, apoiador de Júlio Prestes, vencedor das eleições e representante da bancada paulista, começou a enfrentar uma instabilidade e oposição severa nos últimos dias de seu mandato, e com o assassinato de João Pessoa, presidente estadual da Paraíba, toda a situação se reverteu para o que seriam os últimos dias de mandato do último presidente da República Velha: “A tragédia chocou o país, a população estava indignada com o assassinato. O estado parecia ingovernável após o atentado, e a oposição soube aproveitar a oportunidade” (p. 358). Assim, trinta dias antes do fim do seu mandato, Washington Luís estava deposto e o governo entregue a Getúlio Vargas, que assumiu com total apoio dos militares. Getúlio assume o governo provisório sem intenções de convocar novas eleições, mas dividiu sua política em duas faces: em uma criou leis de proteção ao trabalhador, em outra reprimiu toda e qualquer organização dos trabalhadores fora dos dispositivos estatais. Ficou conhecido por ser um governo populista por instaurar medidas relevantes em relação aos trabalhadores, ações que proliferaram entre a população o sentimento de nacionalismo e patriotismo, porém seguia seu governo ditatorial e violento.

O governo Getulista se estendeu por quinze anos, sendo dividido em governo provisório (1930-1934), Governo Constitucional (1935-1937) e Estado Novo (1937-1945). Porém, mesmo após o fim do Estado Novo e de ser deposto, Getúlio Vargas, concorreu às eleições de 1950 e ganhou

como presidente eleito com 48,7% dos votos totais. No dia 31 de janeiro de 1951, ele sobe novamente ao Catete como presidente eleito pelo voto democrático. No entanto, apesar de várias medidas constitucionais e populares ao longo de seu mandato a oposição permaneceu ferrenha. Em 1954, com grandes investidas dos oponentes e fatos como atentados sofridos por opositores de seu governo, Getúlio se viu acuado pela imprensa diante da exposição de vários escândalos e denúncias que comprometeram sua estabilidade política. Diante de tal cenário, vendo seus apoiadores sendo intimados ele decide cometer suicídio. O que não gerou o efeito esperado pela oposição, que viu pelas ruas uma grande comoção popular diante do fato:

O suicídio de Vargas frustrou a oposição, que, desnorteada, viu escapar a oportunidade de acirrar a crise, desmoralizar o presidente com a renúncia e abrir caminho para o golpe militar — foi o último triunfo de Getúlio. Sua carta-suicídio não deixava dúvida sobre como o suicídio deveria ser entendido pela população: uma campanha subterrânea de grupos internacionais aliara-se à dos grupos nacionais para bloquear a legislação trabalhista e o projeto de desenvolvimentista (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 411).

O período getulista é importante, pois se entrecruza por maior tempo com a vida de Guimarães Rosa, diante das datas apresentadas na cronologia apresentada em uma edição especial publicada pela Companhia das Letras de *Grande sertão: veredas* (2019), o autor inicia sua vida como servidor público em 1933 como capitão-médico. Depois, em 1934 é aprovado em concurso público para diplomata do Itamaraty ocupando o cargo de cônsul de terceira classe. Em 1937 é promovido a cônsul de segunda classe e em 1938 é transferido para o consulado-geral em Hamburgo, na função de cônsul adjunto, onde presencia a Segunda Guerra Mundial e, após ataques à sede do consulado, retorna ao Brasil. Em 1942 é transferido por decreto presencial para a embaixada brasileira na Colômbia e de lá, diante da instabilidade política do país, em 1948, é enviado para a embaixada do Brasil na França, retorna ao Brasil em 1951 e o presidente Vargas assina sua promoção a ministro plenipotenciário de segunda classe. Sua carreira como servidor público transcende o período getulista e em 1958 é promovido a ministro de primeira classe pelo presidente Juscelino Kubitschek, de quem é amigo, e recebe a notícia por telefonema do presidente. Por conseguinte, em 1963 é designado membro do Comitê de Promoções do Itamaraty, em 1965 é condecorado com a Ordem do Mérito Militar por decreto presidencial, no grau de comendador, e almoça com o presidente Castelo Branco e outros escritores na livraria José Olympio. Seu último cargo como servidor foi em 1967 quando é nomeado por decreto presidencial para o Conselho Federal da Cultura em fevereiro, falecendo em novembro do mesmo ano.

Durante esse período, no qual desempenhou ativamente seu cargo público, João Guimarães Rosa desenvolvia sua escrita literária, o que pode ser atestado em documentos epistolares. Também é possível confirmar que *Magma* começou ser escrito em 1936, e que durante seu período como embaixador, dentro e fora do Brasil, escreveu a maioria de suas obras, como por exemplo *Sagarana*, nascido em 1937 e concluído em 1946. *Estas estórias*, por sua vez, têm seus primeiros contos escritos em 1949, sendo alguns previamente publicados em jornais antes da compilação do livro, assim como a novela *Corpo de Baile* e *Grande sertão: veredas* que nascem a partir de anotações feitas por Rosa durante uma viagem ao sertão mineiro acompanhado de uma comitiva de vaqueiros que percorre duzentos e vinte quilômetros em dez dias. Como resultado, no fim de abril de 1955 ele entrega os originais de *Corpo de Baile* para publicação pela editora José Olympio, e em 1956 publica *Grande sertão: veredas*. Em 1958 inicia a escrita dos contos que compõem *Primeiras estórias*, lançado em 1962. Depois, em 1963 publica “Fita verde no cabelo” assim como outros contos e crônicas publicados em jornais que posteriormente irão compor *Ave*, *Palavra* e *Estas estórias*. Por último, em 1965, inicia a escrita de Tutameia – Terceiras estórias que será lançado em 1967. Durante seu processo de construção como escritor, presenciou como servidor público a alternância entre governos ditatoriais e democráticos, dentre eles os presidentes eleitos: Getúlio Vargas (1930-1945) e (1951-1954), Juscelino Kubitschek (1956-1961), João Goulart (1961-1964) e Humberto Castelo Branco (1964-1967).

Portanto, é importante retomar historicamente, de forma breve, visto que grandes mudanças ocorreram na sociedade brasileira entre os anos 30 e 60. Um governo não eleito toma o poder, instaura medidas trabalhistas, o que impõe aos centros urbanos uma determinada organização no funcionamento das fábricas, e que, por conseguinte, contribui para o combate ao trabalho infantil e, ao mesmo tempo, se instigam direitos de organização social e censura da imprensa. Nesse período há de fato um investimento maior nas forças militares, as quais atuaram ora como aliados, ora como opositores. Partindo do governo getulista, iniciamos a era JK: conhecida pelo Plano de Metas:

Exposto pela primeira vez em numa reunião ministerial realizada no segundo dia do governo, 1º de fevereiro de 1956, e publicado no dia seguinte no Diário Oficial, o Plano de Metas foi o primeiro e o mais ambicioso programa de modernização já apresentado ao país. Com ele, Juscelino dava concretude ao slogan que animara a campanha presidencial — a promessa de que sob seu comando o Brasil crescerá “cinquenta anos em cinco” —, e se propôs a efetuar uma mudança estrutural na capacidade produtiva nacional (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 415).

Durante os anos de 1950-1960, o Brasil atravessa um período de florescimento cultural com a Bossa Nova, a industrialização e o subdesenvolvimento:

Subdesenvolvimento significaria um momento específico de formação do capitalismo, próprio de sociedades como a brasileira, cuja economia foi historicamente subsidiária do sistema colonial e que, por isso mesmo, se viu forçada a conviver com consequências que se autossustentassem, apesar do avanço do processo de industrialização: a estrutura agrária arcaica, as relações entre monocultura exportadora e o capitalismo internacional, a dualidade da estrutura produtiva nacional, profunda desigualdade nas relações de trabalho (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 418).

Contudo, essa estrutura arcaica de Brasil prevalecia sobretudo no campo. O avanço e os direitos ficavam restritos aos centros urbanos e dessa forma o povo sertanejo estava à margem das mudanças e direitos instituídos nas cidades. Após o governo de Juscelino, mais uma vez, o país passa por uma instabilidade política, o presidente eleito Jânio Quadros renuncia e o vice-presidente João Goulart toma posse, em regime de emergência, com forte oposição dos militares. Sua posse foi marcada pelos problemas que a precediam: alta inflação, descontrole dos gastos públicos, alta dívida externa, e em uma situação diferenciada, com a implementação do parlamentarismo. É evidente: o Brasil entre os anos 30 e 60 era uma nação que caminhava no fio da navalha: democracia *versus* ditadura:

Na tarde de 11 de abril de 1964, o Congresso Nacional se reuniu para eleger o novo presidente da República. Os principais deputados da coalizão das esquerdas já não estavam lá: na véspera, fora publicada a primeira lista dos parlamentares cujos mandatos foram “cassados” — uma expressão pejorativa para nomear os atingidos pela extinção de seus direitos políticos por um período de dez anos. Outras listas viriam, perfazendo quatrocentas cassações até março de 1967. O que sobrara do Congresso participou de uma eleição indireta em que só havia um candidato — o general Humberto de Alencar Castello Branco. O voto era nominal e devia ser pronunciado de viva voz — apenas 72 deputados tiveram coragem de se abster, entre eles Tancredo Neves e San Tiago Dantas. No final da tarde, o general foi eleito com 361 votos — incluindo JK — para completar o mandato de Jango. Castello tomou posse alguns dias depois, no plenário do Congresso Nacional. Jurou defender a Constituição de 1946, prometeu entregar o cargo ao seu sucessor em 1965 e garantiu que as cassações estavam encerradas (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 448).

Assim, a breve contextualização histórica do período em que as obras de Rosa foram escritas permite compreender a instabilidade política, as demandas sociais que surgiam, a forma como se constituía o sistema político e social brasileiro, e como isso acabava refletindo na população de forma geral. Diante de um cenário instável, a população e suas demandas eram tratadas de forma superficial, sobretudo no que se refere ao acesso democratizado à educação, retornando, assim, à temática da infância e como ela se estruturava em um país com tamanho desgaste governamental.

Dessa forma, retomando os estudos relacionados à infância no Brasil, destaca-se o livro *Infância, escola e pobreza: ficção e realidade* (2002) de Marília Freitas de Campos Tozoni-Reis, no qual a autora faz um recorte do Brasil no processo de industrialização, considerando os aspectos históricos, políticos e sociais e os analisa a partir de contos e romances produzidos nesse período. Contudo, o objeto de análise não é a literatura, mas sim os dados que as obras trazem acerca do período em questão, sempre salientando a autonomia das obras literárias no que se refere à estética, mesmo que de alguma forma incorporem elementos da formação social do povo. Entre as obras utilizadas para o estudo está a novela *Manuelzão e Miguilim*, de *Corpo de Baile* (2017), além dos romances *Infância* e *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, e *Capitães de areia*, de Jorge Amado, entre outras obras. A justificativa para a escolha não está diretamente relacionada com a data de publicação dos livros:

O critério de escolha das obras foi o da ambientação espaço temporal: a decadência da economia rural e o fenômeno da urbanização, a imigração, a migração e o cotidiano dessas famílias. Aparecem nessas obras as mudanças da sociedade rural burguesa, latifundiária e de costumes escravocratas, a decadência da economia agrícola em seu componente político e social, a dramática história da migração nordestina para o sul e outros relatos da pobreza em que vivem as famílias migrantes e as famílias imigrantes (TOZONI-REIS, 2002, p. 11).

O livro tem como foco a vida infantil nas cidades, especialmente no período da industrialização brasileira que se iniciou entre os anos de 1885 e 1930 e expandiu-se até 1955, com a consolidação da indústria, fazendo referência sobretudo na forma de vida das crianças urbanas durante o subdesenvolvimento do país. Nesse período a infância era vista como mão de obra, ou seja, as crianças integravam a classe trabalhadora:

A vida das crianças nas famílias trabalhadoras no início do processo de industrialização no Brasil relaciona-se com a história social da família, especialmente no que diz respeito às modificações sofridas na organização familiar durante o período das transformações da antiga sociedade em sociedade capitalista industrial. O novo modo de produção da Revolução Industrial criou relações sociais que produziram a reorganização interna das famílias (TOZONI-REIS, 2002, p. 41).

Tozoni-Reis (2002), também trata das famílias, que por motivos diversos, não conseguiam ingressar no mundo do trabalho fabril ficando à mercê da informalidade. Esse grupo marginalizado se estrutura então fora do ambiente de trabalho formal, assim, as crianças são colocadas nas ruas, tanto meninas quanto meninos, para desenvolverem algum tipo de atividade remunerada que pudesse contribuir com a sobrevivência familiar. Há ainda os casos de abandono que obrigavam meninos e meninas a recorrerem ao trabalho como meio de sobrevivência, fator que, principalmente no caso das meninas, acabava levando-as à prostituição infantil:

A marginalização dos grupos sociais na sociedade de classes não pode ser compreendida sem seus determinantes sociais, políticos e econômicos. No início da industrialização no Brasil, o barateamento do custo da força de trabalho foi estratégia para garantir a acumulação de capital, criando uma estrutura de emprego que tem no exército industrial de reserva e na superpopulação relativa seus instrumentos reguladores. Este contingente de trabalhadores, desde o início da industrialização, permaneceu fora do trabalho industrial assalariado e desenvolveu práticas de sobrevivência através de atividades produtivas alternativas e periféricas, sem vínculo no mercado de trabalho formal, mas ligadas à economia. O setor informal da economia incorpora esses trabalhadores, dos quais um expressivo número é de migrantes, que, vivendo uma situação de pobreza e miséria, são obrigados a buscar estratégias de sobrevivência. Esse é o cenário da marginalização das crianças; eles pertencem, portanto, aos grupos marginalizados da economia brasileira. A marginalidade das crianças, então, não se refere ao abandono pelas famílias, mas a todo um grupo social marginalizado. Nesse sentido, o trabalho infantil e a “adulterização” das crianças são elementos da marginalidade (TOZONI-REIS, 2002, p. 53).

Ainda se tratando da criança e de como a sua relação com o trabalho foi uma marca desse período da história do Brasil fica evidente que no meio rural a realidade não era diferente. Assim como nas cidades desde muito cedo meninos e meninas eram incorporados aos afazeres diários da família para contribuírem com a manutenção de subsistência de seu núcleo familiar. Ou eram incorporadas como “agregados”, ainda pequenos, nas casas dos donos de terras, fazendeiros e grandes latifundiários como um meio de mão de obra gratuita, considerando que seu trabalho era o que permitia que continuasse recebendo o mínimo para sua sobrevivência:

Nos meios rurais a família era unidade de trabalho, a exploração do trabalhador significava a exploração de toda sua família. Assim, o trabalho das crianças tinha grande importância no contrato de trabalho do trabalhador rural: se uma família pudesse dispor de muitos braços para o trabalho no campo e para o trabalho doméstico, ela teria mais oportunidades de contratações manutenção dos postos de trabalho. As formas de exploração da força de trabalho de todos os membros das famílias dos trabalhadores rurais no período inicial da industrialização foram herdadas das relações de trabalho escravagistas. Os senhores de terra no início do século XX agiam como proprietários da força de trabalho, já então livre, do trabalhador rural (TOZONI-REIS, 2002, p. 93).

Mary Del Priore (2018), em seu ensaio *O cotidiano da criança livre no Brasil entre a colônia e o império*, aborda alguns fatos que se fazem pertinentes para compreender como se constrói a infância brasileira. Por exemplo, a ensaísta afirma a ausência de termos em documentos históricos que deem relevância para a vida das crianças no período colonial e imperial, pois as breves citações se restringem a termos como “meúdos”, “ingênuos” e “infantes”. A preocupação sobre a população infantil no Brasil se dá de forma tardia e gradativa: primeiro se estende aos filhos dos nobres e dos grandes detentores de poder e riqueza e posteriormente às crianças nomeadas “mestiças”. Uma das reflexões que comprovam a atenção direcionada às crianças ocorre, por exemplo, a partir da criação das Aulas Régias na segunda metade do século XVIII, em que a palmatória era o instrumento de correção por excelência: “nem a falta de

correção os deixe esquecer do respeito que devem conservar a quem os ensina” (Del Priore, 2018, p. 97), citando documento da época.

Outro dado apresentado no ensaio que contribui para compreender a constituição da infância brasileira é a recorrência não apenas da violência impetrada às crianças como também os altos índices de mortalidade infantil: “Gilberto Freyre lembra que a mortalidade infantil abrandou da segunda metade do século XVI em diante; mas continuou impressionante” (Del Priore, 2018, p. 91).

Logo, não apenas a forma insalubre em que viviam e a violência colocavam as crianças em situações de risco, sujeitas às doenças como “mal dos sete dias, sarna, impigem, bexiga e lombrigas — eram combatidas com remédios de pouquíssima eficácia” (Del Priore, 2018, p. 91). Dessa forma, a violência, o abandono e os maus tratos eram condições externas que aferiam para o alto índice de mortalidade:

Veio um século no qual muitas crianças e jovens experimentaram crueldades inimagináveis. Crueldades geradas no próprio núcleo familiar, nas escolas, nas fábricas e escritórios, nos confrontos entre gangues, nos internatos ou nas ruas entre traficantes e policiais. A dureza da vida levou os pais a abandonarem cada vez mais os filhos e com isso surgiu uma nova ordem de prioridades no atendimento social que ultrapassou o nível da filantropia privada e seus orfanatos, para elevá-las às dimensões de problema de Estado com políticas sociais e legislação específicas (PASSETTI *apud* DEL PRIORE, 2018, p. 347).

Outra questão é a animalização da infância. Ao realizar análises de algumas crianças como Tiãozinho, Guirigó, Moleque Nicanor, é possível perceber que elas, em sua meninice, são animalizadas ou recebem adjetivos e características animais, um traço que se constitui desde o período colonial:

Brincava-se com crianças pequenas como se brincava com animaizinhos de estimação. Mas isto não era privilégio do Brasil. Nas grandes famílias extensas da Europa ocidental, onde a presença de crianças de todas as idades e colaterais era permanente, criava-se uma multiplicidade de convivências que não deixavam jamais os pequeninos sós. E esses eram tratados pelos mais velhos como verdadeiros brinquedos, da mesma forma, aliás, como eram tratados os filhos de escravos entre nós: engatinhando nas camarinhas de suas senhoras, recebendo de comer na boca, ao pé da mesa, como os retratou Debret (DEL PRIORE, 2018, p. 95).

Logo, fica evidente que há um distanciamento entre as maneiras como se constitui a infância das crianças negras e brancas, algo que na literatura é possível identificar, como ocorre com os meninos Guirigó, Tiãozinho e o moleque Nicanor. O tratamento entre infâncias brancas e negras também era diferenciado por região e localização espacial. Portanto, a infância sertaneja e a urbana não se conceberam da mesma forma:

O reconhecimento de códigos de comportamento e o cuidado com o aspecto exterior eram fenômenos naquele momento, em via de estruturação até mesmo entre crianças. Tais códigos eram bastante diferenciados entre os núcleos sociais distintos: os livres e os escravos; os que viviam em ambiente rural e em ambiente urbano; os ricos e pobres; os órfãos e abandonados e os que tinham família etc. Apesar das diferenças, a idade os unia. Aos “meúdos” convinha uma formação comum, quer dizer cristã, e as circunstâncias socioeconômicas convidavam-lhe a amoldar-se a diferentes tradições culturais e costumes sociais e educativos (DEL PRIORE, 2018, p. 104).

Assim, como ocorre com muitas personagens do universo rosiano, a violência se dá de forma explícita, mesmo considerando que se trata de uma Literatura que se distancia em quase 400 anos do período colonial. A infância, assim como o aprendizado, é permeada por uma violência implícita, bem como a imposição de uma religião, possibilitando que, em um país como o Brasil, com dimensões geográficas continentais, que tais aspectos sejam considerados essenciais para a construção do código de sociabilidade infantil.

Nessa mesma obra, no ensaio “Criança esquecida das Minas Gerais”, de Julita Scarano, temos um retrato mais aproximado de como a infância negra e sertaneja se constituía:

As crianças negras foram praticamente ignoradas nas correspondências que de Lisboa ou mesmo da Bahia e Rio de Janeiro, partiu para a região das minas no decorrer do século XVIII. Pouco se fala da vida diária e dos aspectos mais corriqueiros do cotidiano e não há interesse em contar como viviam os escravos e os pobres, as mulheres e, menos ainda, as crianças, mesmo em se tratando dos filhos de pessoas de importância (SCARANO, 2018, p. 107).

É pertinente ressaltar o apagamento da infância nos documentos históricos, sobretudo quando se fala da infância negra, outra categoria que servirá como cerne na análise que possibilitará tratar das questões não apenas de gênero, mas também de raça. Na obra de Rosa se faz presente uma infância negra que está totalmente à margem da sociedade, mas que dentro da obra do próprio autor pode ser contraposta em relação às formas como se elabora essa infância como ocorre com outros, como Miguilim, Dito, o Menino de “As margens da alegria” e “Os cimos”, ao se tratar de meninos brancos, não existindo a possibilidade de se ignorar a questão racial. A invisibilidade creditada às vidas infantes desde o período colonial e imperial reforça problemas que ainda hoje são enfrentados pela sociedade brasileira e que se refletem na literatura, considerando sempre a relação tênue entre Literatura e História que está intrínseca na análise das infâncias rosianas:

Essa maneira de encarar a vida na infância e mesmo a morte, torna a criança, figura pouco mencionada na correspondência entre metrópole e colônia, e é fácil compreender que a criança negra é ainda mais esquecida. Aquele era um mundo de adultos, as terras mineiras não se comparam com as áreas litorâneas e açucareiras que apresentam um luxo maior, uma vida de família extensa, na qual os escravos viviam como partícipes, embora em situação secundária e marginalizada. Nasquelas regiões,

muito mais crianças tomavam parte na vida local e se misturavam nas brincadeiras e nos jogos, participando da vida das casas-grandes e exercendo eventualmente um pequeno trabalho no âmbito familiar. Sua presença se fazia sentir mais intensamente (SCARANO, 2018, p. 110).

Sendo assim, outra categoria que também comporá a análise das personagens é a parental. Ao longo delas, fica claro que a maioria dos garotos e garotas do universo de Rosa são de famílias uniparentais, em que há a ausência ou o abandono paterno, seja ele físico ou emocional. Esses parentes, mesmo quando nomeados, atuam na ausência, como ocorre com o pai de Riobaldo, o padrinho Selorico Mendes; com o pai do conto “A terceira margem do rio”; o pai de Guirigó, sendo uma questão representada na infância brasileira desde o período colonial:

O número de mães solteiras, de lares com chefia feminina e de filhos ilegítimos continuou grande, mesmo com o maior desenvolvimento da agricultura e criação de gado. Por todas essas razões, sobretudo as crianças negras se viam, em parte ao menos, afastadas de um constante convívio paterno e mesmo masculino (SCARANO, 2018, p. 112).

A ausência ou o abandono materno também ocorre na obra de Rosa, por exemplo, com Diadorim, que, em toda narrativa, tem o pai como seu único referencial familiar; com Tiãozinho, que perde o pai, com quem, apesar de ter a presença física da mãe, não tem uma relação afetiva de parentalidade. Logo, a questão familiar é pertinente para a compreensão de cada uma das personagens:

A maioria desses nascimentos se deu fora do casamento dos pais. As listas de batizados nos mostram que a grande maioria das crianças nascidas no decorrer de todo o século XVIII é de filhos ilegítimos, alguns com pais ignorados e outros com paternidade reconhecida pelos genitores (SCARANO, 2018, p. 121).

No que diz respeito à parentalidade, parte-se dos estudos psicanalíticos que a consideram como a formação de laços afetivos e emocionais na relação entre pai-mãe-filho:

Parentalidade é um termo fundamentado pelo referencial psicanalítico e, que diz respeito à construção do processo de tornar-se pai e tornar-se mãe. Sua origem está no desejo desses pais de terem um filho, momento em que reatualizam as fantasias a respeito da própria infância e do cuidado parental que tiveram, resultando em impactantes mudanças na identidade dos genitores (neoformação psíquica) e, favorecendo revivências de relações objetais parentais primárias (PICCININI; ALVARENGA, 2012, p. 17).

Portanto, ao fazer essa breve retrospectiva sobre a história social da infância no Brasil o limite se fez nos aspectos relevantes para o *corpus* de análise, considerando que as crianças de Rosa (2017) coexistem dentro dos enredos junto com aqueles que compõe sua família, sendo ela sanguínea ou afetiva. A narrativa feita por Riobaldo caminha por veredas que demonstram a

vida do homem sertanejo, a miséria, o abandono, a fome, a violência, características essas que integram o sertão do Brasil.

A partir desses apontamentos apresentamos o menino Guirigó, o “rapazola retinto” de *Grande sertão: veredas* (2017), que surpreende ao aparecer no emaranhado narrativo de Riobaldo, o narrador-personagem cita o menino no romance pela primeira vez após já ter se tornado chefe do bando de jagunços e, a partir disso, ocorrem muitas mudanças narrativas: há a travessia frustrada do Liso do Sussuarão, a morte de Medeiro Vaz, a breve chefia de Marcelino Pampa passada para Zé Bebelo e, posteriormente, a ascensão de Riobaldo como chefe dos jagunços após vestígios da realização pactual entre Riobaldo e o Demo que desencadeia na travessia que leva à busca pela vingança da morte de Joca Ramiro, pai de Diadorim, mas que termina de forma trágica: Diadorim mata Hermógenes, mas acaba morrendo durante a batalha e só então é revelado o corpo feminino de Diadorim.

A epopeia narrada pelo jagunço-herói Riobaldo segue um determinado fio, ele em sua velhice: “Mas minha velhice já principiou, errei de toda conta. E o reumatismo.... Lá como quem diz: nas escorvas. Ahã” (Rosa, 2017b p. 21), tocado pela nostalgia ele relembra e conta suas experiências a um senhor de “suma doutorção” que está hospedado em sua fazenda:

Então, se um menino menino é, e por isso não se autoriza de negociar... E a gente, isso sei, às vezes é só feito menino. Mal que em minha vida aprontei, foi numa certa meninice em sonhos — tudo corre e chega tão ligeiro —; será que há lume de responsabilidades? Se sonha: já se fez.... Dei rapadura ao jumento! Ahã. Pois. Se tem alma, e tem, ela é de Deus estabelecida, nem que a pessoa queira ou não queira. Não é vendível. O senhor acha? Me declare, franco, peço. Ah, lhe agradeço. Se vê que o senhor sabe muito, em ideia firme, além de ter carta de doutor. Lhe agradeço, por tanto. Sua companhia me dá altos prazeres (ROSA, 2017b, p. 27).

A narrativa é enveredada por outras histórias, mas a infância é citada diversas vezes ao longo do romance, não se tratando da meninice do narrador, do Menino ou de Guirigó, mas citada como uma fase da vida, como um tema que permeia todo o enredo, logo nas primeiras páginas a temática da infância já se apresenta por meio da narrativa de Riobaldo:

Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até: nas crianças — eu digo. Pois não é ditado: “menino... — trem do diabo”? E nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes... O diabo na rua, no meio do redemunho... (ROSA, 2017b, p. 19).

Nesse caso relatado, Riobaldo atesta a tese afirmada ao longo do romance de que “o diabo vige dentro do homem”, mas as crianças atuam como coadjuvantes da história, considerando que o pai era o principal responsável pelo crime cometido. O narrador-personagem traz indícios

sobre as condições das crianças no sertão, já citadas brevemente sobre a história social da infância no Brasil, assim como um panorama histórico sobre em qual Brasil vive Riobaldo:

Uma pessoa idosa, recolhida a suas terras, narra os acontecimentos marcantes de sua juventude, vivida nas aventuras dos bandos armados que teriam agido no interior brasileiro — Minas Gerais, sul da Bahia, oeste de Goiás e Tocantins atual —, nos primeiros tempos da República, últimos anos do século XIX e início do XX. O relato apresenta-se como um bloco maciço: não há capítulos que permitam ao leitor respirar ou fazer eventualmente uma pausa para colocar um mínimo de ordem antes de empreender uma nova etapa. Mergulhado sem preâmbulo neste magma informe, arejado apenas por parágrafos irregulares cujos cortes não obedecem a nenhum critério identificável, só conseguirá sobrenadar quem puder organizar a massa caótica dos dados atirados a granel (UTÉZA, 2016, p. 23).

Há em toda obra uma questão metafísica que a todo tempo é retomada pela existência de Deus e do diabo, a validação pactual e o misticismo:

Sapatee, então me assustando de que nem gota de nada se sucedia, e a hora em lace de passo. Digo direi, de verdade: eu estava bêbado de meu. Ah, esta vida, às não-vezes, é terrível de bonita, horrorosamente, esta vida é grande. Remordi o ar: — “Lúcifer! Lúcifer!...” — aí eu bramei, desengulindo. Não. Nada. O que a noite tem é o vozeio dum ser-só — que principia feito grilos e estalinhos, e o sapo-cachorro, tão arranhão. E que termina num queixume borbilhado tremido, de passarinho ninhannte mal- acordado dum totalzinho sono. — “Lúcifer! Satanaz!” Só outro silêncio. O senhor sabe que o silêncio é? É a gente mesmo, demais. — “Ei, Lúcifer! Satanaz, dos meus Infernos!” Voz minha se estragasse, em mim tudo era cordas e cobras. E foi aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu — que é um falso imaginado. Mas eu supri que ele tinha me ouvido. Me ouviu, a conforme a ciência da noite e o envir de espaços, que medeia (ROSA, 2017b, p. 255).

Considerando que Riobaldo é o narrador, a primeira referência de infância poderia, ou deveria ser, a sua própria, considerando que se trata da rememoração de sua vida, contudo, a primeira menção de criança não é sobre o ex-jagunço. A biografia de Riobaldo tarda a começar. Não obstante ser um romance narrado em primeira pessoa, e do narrador ser o protagonista, outras historietas de maior ou menor relevância surgem antes de sua própria história. A primeira menção à infância em *Grande sertão: veredas* (2017) surge por meio do caso dos filhos do Aleixo:

Um dia, só por graça rústica, ele matou um velhinho que por lá passou, desvalido rogando esmola. O senhor não duvide — tem gente, neste aborrecido mundo, que matam só para ver alguém fazer careta... Eh, pois, empós, o resto o senhor prove: vem o pão, vem a mão, vem o são, vem o cão. Esse Aleixo era homem afamalhado, tinha filhos pequenos; aqueles eram o amor dele, todo, despropósito. Dê bem, que não nem um ano estava passado, de se matar o velhinho pobre, e os meninos do Aleixo aí adoeceram. Andão de sarampão, mas complicado; eles nunca saravam. Quando, então, sararam. Mas os olhos deles vermelhavam altos, numa inflama desapiranga à rebelde; e susseguinte — o que não sei é se foram duma vez, ou um logo e logo outro e outro — eles restaram cegos. Cegos, sem remissão de um favinho de luz dessa nossa!

O senhor imagine: uma escadinha — três meninos e uma menina — todos cegados. Sem remediável (ROSA, 2017b, p. 20).

Nesse breve caso, é relevante a tratativa do bem e do mal, as crianças, três meninos e uma menina, são acometidos por sarampo e acabam ficando cegas. A cegueira é atribuída como uma punição pela maldade cometida pelo pai, o que reforça uma crença mística popularmente difundida sobre a prática do mal e suas consequências. Assim, ao presumir a culpa pela doença acometida aos filhos, o pai se converte para o “bem”:

O Aleixo não perdeu o juízo; mas mudou: ah, demudou completo — agora vive banda de Deus, suando para ser bom e caridoso em todas as suas horas da noite e do dia. Parece até que ficou o feliz, que antes não era. Ele mesmo diz que foi um homem de sorte, porque Deus quis ter pena dele, transformar para lá o rumo de sua alma. Isso eu ouvi, e me deu raiva. Razão das crianças. Se sendo castigo, que culpa das hajas do Aleixo aqueles menininhos tinham?! (ROSA, 2017b, p. 20).

Portanto, a primeira alusão sobre crianças trazida por Riobaldo tem um papel de reafirmar a tese do mal como uma manifestação da ação humana. Logo, não há elementos ficcionais que permitam aprofundar a análise das crianças, os filhos do Aleixo. O caso dos filhos do Aleixo em *Grande sertão: veredas* (2017b) atesta a história social da infância no Brasil e a ausência de recursos humanos, como os médicos, e também de medicamentos e tratamentos que possibilitassem a recuperação das crianças, além de atestar a ligação entre realidade e ficção, considerando que Rosa (2017) dentro de sua obra construiu um enredo que retrata um país em construção, pois, de acordo com a história do Brasil e a história social da infância é possível testificar de que a mortalidade infantil era um dos grandes agravantes no desenvolvimento da sociedade, assim como a ausência de recursos e a implementação tardia de políticas públicas de saúde, considerando o contexto da Primeira República, marco temporal do romance que se faz representada pela afirmação feita por Zé Bebelo: — “Hem? Hem?” — Zé Bebelo falou — “O que imponho é se educar e socorrer as infâncias deste sertão!” (ROSA, 2017b, p. 241).

A segunda menção sobre uma personagem infantil feita por Riobaldo é a *estória* do menino Valtêi:

Mire veja: se me digo, tem um sujeito Pedro Pindó, vizinho daqui mais de seis léguas, homem de bem por tudo em tudo, ele e a mulher dele, sempre sidos bons, de bem. Eles têm um filho dunz dez anos, chamado Valtêi — nome moderno, é o que o povo daqui agora apreciava, o senhor sabe. Pois essezinho, essezim, desde que algum entendimento alumiu nele, feito mostrou o que é: pedido madraço, azedo queimador, gostoso de ruim de dentro do fundo das espécies de sua natureza (ROSA, 2017b, p. 20).

De imediato, é possível verificar a primeira dessemelhança com o rapazola de *Grande sertão: veredas* (2017b), o menino Valtêi possui um núcleo familiar e é uma criança sertaneja que, diferentemente de Guirigó, está em marco temporal significativamente distante considerando o tempo narrativo, pois Valtêi é uma personagem que surge já na velhice do narrador, no início da narrativa, ou seja, e não em sua juventude como jagunço como é o caso de Guirigó, ou seja, anos afastam uma infância da outra.

A sociedade em que Valtêi vive já diverge dos tempos vividos por Guirigó. O autor e pesquisador Willi Bolle (2002) afirma sobre a proximidade cada vez maior entre *Grande sertão: veredas* (2017b) e a realidade da sociedade brasileira:

O protagonista intrínseco do romance e da obra de Guimarães Rosa como um todo, é a multidão dos marginalizados e excluídos. A essa categoria social, segundo as pesquisas mais recentes, pertencem 50 milhões de pessoas, isto é, cerca de 30% da população brasileira — sendo que a esse contingente se acrescenta ainda o sem-número dos pobres. Essas populações de baixo, retratadas no romance, têm recebido pouca atenção por parte dos estudiosos, salvo raras exceções, como Walnice Galvão (1972, p. 35-39), que lhes dedica um breve capítulo, intitulado “A plebe rural”. Ela chega à conclusão que o romance é “o mais profundo e mais completo estudo até hoje feito sobre a plebe rural brasileira, por outro lado também é a mais profunda e mais completa idealização dessa mesma plebe” (p. 74) (BOLLE, 2002, p. 354).

As personagens vão surgindo em meio à narrativa numa forma labiríntica de representar a sociedade brasileira. Em seguida, o ex-jagunço descreve o comportamento maldoso do menino Valtêi:

Em qual que judia, ao devagar, de todo bicho ou criaçãozinha pequena que pega; uma vez, encontrou uma crioula benta-bêbada dormindo, arranjou um caco de garrafa, lanhou em três pontos a popa da perna dela. O que esse menino babeja vendo, é sangrarem galinha ou esfaquear porco. — “Eu gosto de matar...” — uma ocasião ele pequenino me disse (ROSA, 2017b, p. 20).

O comportamento do menino assusta sobretudo pelo apreço à violência e o gosto pelo ato violento de matar. Assim como Guirigó, Valtêi rompe com o véu da inocência infantil estereotipada nos primeiros anos de vida. A história da infância, sobretudo na Europa, retrata que durante muito tempo a criança foi retratada como um ser angelical, sem pecados e sem maldade. O menino desconstrói essa concepção de infância assim como o *tópos* da bondade natural do homem, ou seja, contradizendo a afirmação filosófica de Jean-Jacques Rousseau (1973) de que “o homem nasce bom e a sociedade o corrompe”. Tanto Valtêi como Guirigó retiram o manto da inocência sobre o signo social da infância. A violência se solidifica não apenas por meio do comportamento do menino, seus pais o punem de forma violenta retratando

a forma como no período pós-republicano a agressão física, assim como era a palmatória, é vista como meio de manutenção do poder familiar:

Pois, o senhor vigie: o pai, Pedro Pindó, modo de corrigir isso, e a mãe, dão nele de miséria e mastro — botam o menino sem comer, amarram, em árvores no terreiro, ele nú nuelo, mesmo em junho frio, lavram o corpinho dele na peia e na taca, depois limpam a pele do sangue, com cuia de salmoura. A gente sabe, espia, fica gasturado. O menino já rebaixou de magreza, os olhos entrando, carinha de ossos, encaveirada, e entisicou, o tempo todo tosse, tossura que puxa secos peitos. Arre, que agora, visível, o Pindó e a mulher se habituaram de nele bater, de pouquinho em pouquim foram criando nisso um prazer feito de diversão — como regulam as sovas em horas certas confortáveis, até acham gente para ver o exemplo bom (ROSA, 2017b, p. 20).

Ao descrever o comportamento dos pais para lidar com as ações do menino se percebe o gozo pelo ato violento. Sobre o prazer na violência afirma Jaime Ginzburg (2012) no capítulo “Literatura e violência”, presente no livro intitulado *Literatura, violência e melancolia*:

Na literatura encontramos manifestações de que o comportamento violento pode constituir um prazer, uma satisfação. A conexão entre violência e erotismo traz à tona o debate sobre os limites do humano. Se a agressividade é uma força destrutiva, e a sexualidade permite um movimento de integração com o outro, o cruzamento entre duas categorias pode fazer crer que estamos diante de um impasse ou de um paradoxo (GINZBURG, 2012, p. 43).

O pai, Pedro Pindó, assim como Zé Cânciao, pai de Guirigó, é a figura principal do seio familiar, à figura materna não é atribuída um papel relevante, ela sequer recebe um nome. Logo, implicitamente pela narrativa é possível perceber um retrato patriarcal da sociedade brasileira, que ainda hoje perdura, assim como o anonimato da mãe de Diadorim, mesmo após a revelação de sua certidão de batismo, a vida “invisível” da mãe de Riobaldo, Bigrí, a não nomeação da mãe de Tiãozinho e seu papel de submissão diante de Agenor Soronho, assim como ocorre com a mãe de Miguilim e Dito que, mesmo sendo uma figura importante na criação dos filhos encontra-se em situação de submissão e violência constante do pai dos meninos. A historiadora Mary Del Priore (2014) refere-se a esse costume herdado dos colonizadores portugueses que se propagou no país, permanecendo até hoje:

A soma dessa tradição portuguesa com a colonização agrária e escravista resultou no chamado patriarcalismo brasileiro. Era ele que garantia a união entre parentes, a obediência dos escravos e a influência política de um grupo familiar sobre os demais. Tratava-se de uma grande família reunida em torno de um chefe, pai e senhor forte e temido, que impunha sua lei e ordem nos domínios que lhe pertenciam. Sob essa lei, a mulher tinha de se curvar (PRIORE, 2014, p. 12).

Dessa forma, não é possível desconsiderar o papel das mães quando se trata de infância, bem como o lugar que elas deveriam ocupar dentro das narrativas. Portanto, a subalternidade e o silenciamento da figura feminina dentro da obra de rosiana refletem uma condição histórica e

social do lugar da mulher na sociedade brasileira. Assim, no *corpus* de análise, essa subalternidade também se aplica considerando o número muito maior de meninos dentro das obras em relação ao número de personagens meninas. Sobre a subalternidade de gênero afirma Gayatri Chakravorty Spivak (2021), em *Pode o subalterno falar?*:

É bem conhecido que a noção do feminino (mais do que a do subalterno do imperialismo) foi usada de maneira semelhante na crítica desconstrucionista e em certas variedades da crítica feminista. No canso anterior, uma imagem da “mulher” está em questão – uma imagem cuja predicação mínima como algo indeterminado já está disponível para a tradição falocêntrica. A historiografia subalterna traz à tona questões de método que a impediram de usar tal artifício. Com respeito à “imagem” da mulher, a relação entre a mulher e o silêncio pode ser assinalada pelas próprias mulheres; as diferenças de raça e classe estão incluídas nessa acusação. A historiografia subalterna deve confrontar a impossibilidade de tais gestos. A restrita violência epistêmica do imperialismo nos dá uma alegoria imperfeita da violência geral que é a possibilidade de uma episteme (SPIVAK, 2021, p. 84).

Assim sendo, o pai Pedro Pindó, cujo primeiro nome remete a um personagem bíblico, discípulo de Jesus, e que tem por significado onomástico de “pedra” ou “rochedo”, e por segundo nome “Pindó” que se pode deduzir hipoteticamente que fosse aquele capaz de ter “dó” sendo o único capaz de compreender o filho o tratando com compaixão, contraditoriamente atua como uma pedra que causa ainda mais sofrimento físico e psíquico ao filho Valtêi.

Deste modo, quando Riobaldo narra a torturada praticada pelos pais ao menino é possível perceber que até mesmo para ele, um ex-jagunço, tais atos ultrapassam o nível aceitável de violência. Logo, essa relação parental, aspecto listado como relevante para análise, aponta para o abuso da relação entre pai-mãe-filho, e não apenas o uso da violência e crueldade, mas o gozo em praticá-la.

Portanto, não se trata do uso da violência para um fim, mas o uso da violência com fim em si mesma, como ato de prazer. *Grande sertão: veredas* (2017b) é uma obra permeada pela brutalidade e não poderia ser diferente, considerando sua proximidade com a história da sociedade brasileira. Logo, se pode aludir ao processo de construção de país que se fundou a partir de atos violentos, sendo assim, mesmo na infância, ela se perpetua.

O menino Valtêi é peça do mosaico de uma das infâncias brasileiras. Riobaldo, ao narrar ao seu interlocutor da cidade a estória do filho de Pedro Pindó, salienta que desde que o menino, enquanto criança, obteve algum traço de consciência aprecia a violência. Um ponto de proximidade entre ele e o menino Guirigó, que não apenas integra o bando de jagunços, mas também age de forma violenta e aprecia o modo de vida bélico do sertão, como por exemplo

em um dos momentos em que Riobaldo já está na chefia do bando e realiza travessia com seu bando, onde Guirigó já está como integrante:

Às léguas, eu indo, eles me seguindo. — “Tu estás vendo o tamanho do mundo, Guirigó? Que é que tu acha de maior boniteza?” Assim eu perguntei, àquele sacizinho de duas pernas, que preto reluzente afora os graúdos olhos brancos, me remedindo, da banda de minha mão canhota sempre viesse, encarapitado sobre seu alto cavalo. E ele, a cuja senvergonhice: — “De todas as coisas, boniteza melhor é dessa faquinha enterçada, de metal, que o senhor travessa na cintura...” Segundo tinha botado desejo no meu punhal puxável de cabo prata, o dioguim. — “A pois: no primeiro fogo que se der, se tu não abrir boca de choro bué, por medos, a dita faca tu ganha, presenteada...” — eu prometi (ROSA, 2017b, p. 270).

Em outra passagem, o narrador-protagonista a fim de se afirmar como chefe jagunço durante a travessia promete assassinar o primeiro que surgir em suas vistas. Nessa cena, mais uma vez, o pretinho Guirigó demonstra fascínio e desejo pela violência. Riobaldo então vê um viajante em sua égua em uma várzea:

Demos com um sujeito, apreciado viajor. Ele vinha numa égua. [...] Desgraçado desse homem, pelo que em sua vida ia ser, pelo que seus aspectos indicavam. Nem merecia dó, assim achei. Mas, na companhia dele, atrás, vinha também um cachorrinho. Eles esbarraram. O cachorrinho pegou a latir, nesse ofício que quase todo cão tem, de ser presumido valente. O homem bambeou de si, em cima da égua, ele estava pecando de pavor. Como que, num só relance ele transformou três caras. E para o pretinho Guirigó me virei, por perguntar: — “Aqui, este, deveras eu mato?” — “Senhor mata? Senhor vai matar?” — o pretinho só se saiu pelos olhos (ROSA, 2017b, p. 284).

Na sequência da cena, Riobaldo decide poupar o viajante com argumentos rasos, mas resolve matar o cachorrinho, aqui se atesta uma das características latentes que podem confirmar a falta de coragem do ex-jagunço que está presente desde a sua infância, questão essa que será abordada adiante, ao optar pelo cachorrinho, novamente Riobaldo dá a ordem:

— “Ei-ei, gente, segura o cão!” [...] — “Não deixem ela uivar... Não deixem ela uivar...” — foi o que o cego Borromeu disse, pelo modo ele tinha medo de uivado de cachorro. — “A bom, cachorro a gente enforca...” — o menino Guirigó deu atrevimento de ensinar. Mandei que esse menino fosse para mais longe, perder as influências. Deram uma palmada na anca do cavalo dele, que o João Vaqueiro puxou, para ir exilar os dois em boa conveniente distância (ROSA, 2017b, p. 286).

Na cena descrita por Riobaldo, a proximidade entre o comportamento de Valtê e Guirigó se assemelha no que tange ao uso da violência, assim como o desejo e o prazer em presenciar atos de crueldade. Outro personagem infantil que corrobora esse comportamento é Diadorim, o Menino, pois na cena em que ele e Riobaldo se encontram pela primeira vez, ainda meninos, à beira do São Francisco, o Menino reage de forma agressiva e sem pudor ao mulato que os

aborda: “À fé, era um rapaz, mulato, regular de uns dezoito ou vinte anos; mas altado, forte com feições brutas. Debochado, ele disse isto: — “Vocês dois, uê, hem?! Que é que estão fazendo...”. Aduzido fungou” (Rosa, 2017b, p. 75).

Em seguida, o Menino deixa o mulato se aproximar, enquanto Riobaldo teme pela chegada do rapaz, porém uma ação surpreende não apenas o mulato, mas o narrador-protagonista diante de tamanha frieza e destreza de uma criança ao realizar um ato violento:

Mas, o que eu menos esperava, ouvi a bonita voz do menino dizer: — “Você, meu nego? Está certo, chega aqui...” A fala, o jeito dele, imitavam de mulher. Então, era aquilo? E o mulato satisfeito, caminhou para sentar juntinho dele. Ah, tem lances, esses — se riscam tão depressa, olhar da gente não acompanha. Urutú dá e já deu o bote? Só foi assim. Mulato pulou para trás, ô de um grito, gemido urro. Varou o mato, em fuga, se ouvia aquela corredoura. O menino abanava a faquinha nua na mão, e sem se ria. Tinha embebido ferro na côxa do mulato, a ponta rasgando fundo. A lâmina estava escorrida de sangue ruim. Mas o menino não se aluía do lugar. E limpou a faca no capim, com todo capricho. — “Quicé que corta...” — foi só o que disse, a si dizendo. Tornou a pôr na bainha (ROSA, 2017b, p. 75).

Portanto, Guirigó, Valtêi e o Menino são crianças que apresentam uma face de uma infância não preservada pela inocência, a relação entre crianças e violência também se repete com Riobaldo, e se tratando dos meninos, a hostilidade e o uso de atos cruéis estão associados ao desenvolvimento da masculinidade, como por exemplo, quando Riobaldo, que até então vivia em um lar unicamente feminino, ao chegar à casa de seu padrinho rapidamente é iniciado no gosto pelas armas e no desenvolvimento de habilidades bélicas, uma marca pungente do patriarcado refletido na ficção:

Meu padrinho Selorico Mendes era muito medroso. Contava que em tempos tinha sido valente, se gabava, se goga. Queria que eu aprendesse a atirar bem, e manejar porrête e faca. Me deu logo um punhal, me deu uma garrucha e uma granadeira. Mais tarde, me deu até um facão enterçado, que tinha mandado forjar para próprio, quase do tamanho de espada e em formato de folha gravatá (ROSA, 2017b, p. 77).

Gilberto Freyre (1966), ao analisar a educação dos meninos, observa que não apenas os pais toleravam como até mesmo estimulavam as maldades dos filhos, como se depreende do relato do Padre Lopes Gama, que ele reproduz:

“Pelos nossos mattos (com poucas, e honrosas excepções) é lastimosa a educação dos meninos. Ali o primeiro divertimento que se lhes dá é uma faquinha de ponta; e assim como no século da cavalleria andante os paes de bom tom armavam cavaleiros os seus filhos, apenas estes começavam a ensaiar os passos, e os beatos vestiam de fradinhos os seus pequenos, assim muitos dos nossos matutos armam cavaleiros da faca aos seus filhinhos, logo que estes podem enfiar-se em uma ceroulinha.” E acrescentava o padre-mestre sobre a educação do menino filho do senhor de engenho: “ali o menino é um perseguidor cruel das innocentes avesinhas, espiolhando-lhes os ninhos, e não podendo com a clavina, já têm gabos de insigne escupeteiro. Desd’os tenros annos

avesam-se as creanças ao sangue, à matança e à crueldade; porque tomar por divertimento o tirar a vida a animaesinhos, que nós não offendem, antes nos regozijam, e concorrem para louvar as obras do Creador, é em meu humilde entender formar o coração para a barbaridade e a crueza (FREYRE, 1966, p. 516-517).

Há um breve causo narrado por Riobaldo em *Grande sertão: veredas* (2017b) que ilustra bem como a formação dos meninos estava pautada no emprego da barbárie como meio de sobrevivência e manutenção do patriarcado, além de comprovar por meio da força e da brutalidade sua virilidade, ou ainda como rito simbólico de passagem da vida infantil para a vida adulta:

Mire e veja: um rapazinho no Nazaré, foi desfeiteado, e matou um homem. Matou, correu em casa. Sabe o que o pai dele temperou? — “Filho, isso é a tua maioridade. Na velhice, já tenho defesa, de quem me vingue...” Bolas, ora. Senhor vê, o senhor sabe. Sertão é o penal, criminal (ROSA, 2017b, p.76).

A violência também é um fator constitutivo da infância de Tiãozinho, o menino guia do conto “Conversa de bois” de *Sagarana* (2017a): “— Ora, ora! ... — Esses é que são os mais! ... Boi fala o tempo todo. Eu até posso contar um caso acontecido que se deu” (ROSA, 2017b, p. 263). Em paralelo a Guirigó a aproximação entre ambos é apresentada quando surgem em suas respectivas narrativas. Na descrição de Guirigó, feita por Riobaldo, é possível perceber a semelhança não apenas física, mas também a sua vulnerabilidade, e o fator quase cômico diante da situação em que se encontram:

Um rapazola retinto, mal aperfeiçoado; por dizer, um menino. Nú da cintura para os queixos. As calças, rotas em todas as partes, andavam cai’caindo, ele apertou perna em perna. Arfava chiado, como quem, por todo engano de pressa, tivesse chupado na boca um gole quente de café demais. Bezerro doente, de mal de ano, às vezes faz assim. Cuido que por não perder de todo as calças como vestimenta, ele se ajoelhou — chato no chão, mais deitado que ajoelhado — “A benção!” — pois disse. E a ideia dele rodou ligeira, pois, quando se notou tinha tirado do bojo do saco o que estava lá: que era um pé de alpercata de homem, um candieirozinho pequeno, desses que vinham da Bahia, uma escumadeira de cozinha e um arranjado envernizado de couro preto, que nem boldrié — que tudo jogou fora, para uma banda, o longe que pôde. Seguinte o que mostrou, à gente o saco vazio, e com isto dizendo, arquejado: — “Tirei não, nada não...Tenho nada...Tenho nada...” Isso tudo se deu curto, que nem o mijar de um sapo; e dum modo tal inocente de quem visse risse. E em coisa tão tola declarada assim a gente até crê razão, por ser tão afã de absurdo (ROSA, 2017b, 239).

Essa é a primeira aparição do menino Guirigó, desnudo da cintura para cima e com as calças caindo. O rapazola retinto de *Grande sertão: veredas* (2017b) é pego quando junto com outros, os catrumanos, invadiam uma casa de fazenda em um episódio de roubo, e esse encontro mudará o rumo de sua meninice, pois ele então passará a fazer parte do bando de jagunços.

Diferentemente de Guirigó, Tiãozinho não é jagunço, é um menino guia, e está em uma viagem a trabalho conduzindo o carro de bois que leva não apenas mercadorias, mas o corpo de seu pai:

— Boa tarde, seu Agenor! Que é que vão carreando?
 — Umas rapadurinhas pretas, mais um defunto... É o pai do meu guia, que morreu p'r' amanhecer hoje...
 — Virgem Santa, seu Agenor! Imagina, só, que coisa triste... (ROSA, 2017b, p. 268).

O menino guia, diferentemente de Guirigó, Riobaldo, o Menino que se estabelecem como personagens praticantes de atos violentos, Tiãozinho é vítima de violência, sobretudo psicológica, impetrada pelo dono do carro de bois, Agenor Soronho. Mas mesmo não agindo de forma hostil Tiãozinho deseja, por todo sofrimento que lhe é causado, se vingar de seu Agenor. O ressentimento e o ódio de Tiãozinho são consequências da forma como ele é tratado por Agenor Soronho. O menino guia é constantemente humilhado, recebe xingamentos além disso precisa lidar com a indiferença e crueldade do patrão diante do sofrimento causado pela perda precoce do pai:

— Entra p'ra o lado de lá, que aí está embrejado fundo... Mais, dianho! ... Mas não precisa de correr, que não é sangria desatada.... Tu não vai tirar o pai da forca, vai?
 Teu pai já está morto, tu não pode pôr vida nele outra vez! ... (ROSA, 2017b, p. 280).

Diante da constante violência psicológica a qual Tiãozinho é exposto: “Chora-não-chora, Tiãozinho retoma seu posto. ‘O pai não é meu, não... O pai é seu mesmo...’” (ROSA, 2017b, p. 273). O desejo de Tiãozinho, implícito e escondido pelo medo, se materializa por meio do sonho de um dos bois, que se personifica e decreta psiquicamente o desejo, não apenas de Tiãozinho, mas dos animais que seguem viagem junto com o menino guia e, diante disso, sentem raiva de Agenor Soronho:

Sou Tião... Tiãozinho! ... Matei seu Agenor Soronho... Torno a matar!... Está morto esse carreiro do diabo! ... Morto matado... Picado ... Não pode entrar mais na nossa cafua. Não deixo!...Sou Tiãozinho... Se ele quiser embocar, mato outra vez... Mil vezes!... Se a minha mãe quiser chorar por causa dele, eu também não deixo... Ralho com a minha mãe ... Ela só pode chorar é pela morte do meu pai... Tem de cuspir no seu Soronho morto... (ROSA, 2017b, p.289).

O menino Tiãozinho é uma das personagens que terá aspectos mais próximos do menino Guirigó, considerando os aspectos físicos e sociais da personagem. Sobre a infância de Tiãozinho afirma Godoy (2012):

Em "Conversa de bois", narrativa que conta o sofrimento do menino Tiãozinho, que encontra nos bois a cumplicidade, ausente nos adultos, para o enfrentamento de sua dor, observa-se a descrição do protagonista esmiuçada, inicialmente, pelo olhar objetivo do narrador. Seu desenho passa a ser visto do alto, alinhado ao espaço aberto

do horizonte e do campo e, desse novo ângulo, a imagem lembra um pequenino brinquedo nas mãos de um observador (ou criador) (GODOY, 2012, p. 88).

Logo, o menino negro de “Conversa de bois” é pobre, de família sertaneja e precisa trabalhar para um carreiro violento para prover o sustento de sua mãe e irmãos. Ainda em “Conversa de bois” o trabalho infantil é citado mais de uma vez, quando brevemente é relatado o caso do menino guia, Didico:

Tinha só dez anos o Didico, menor que Tiãozinho. Mas trabalhava muito também. Foi num dia assim quente, de tanta poeira assim... Ele teve de ir carrear sozinho, porque era o carro pequeno, só com duas juntas e carga pouca, de balaio de algodão. Na hora de sair, se queixou: - “Estou com uma coisa me sufocando... Não posso tomar fôlego direito, nem engolir... E tenho uma dor aqui...” (Lá nele, Didico) ... Ninguém se importou; falaram até de ser manha, porque o Didico era gordinho e corado, parecendo um anjo de estampa, de olhinhos gaiteiros e azuis. Mas estava custando muito a voltar. Nunca mais aparecia com o carro. E foram encontrá-lo, lá longe, na covanca da Abóbora-d’ Água, já frio. Os bois haviam parado, para não pisar em cima, e estavam muito quietos, pois às vezes eles gostam de ficar assim. Menos os da guia, que tinham mascado e comido quase toda a roupinha do pobre do Didico... (ROSA, 2017b, p. 276).

Ao retratar o trabalho infantil no sertão, Rosa (2017), mais uma vez, traz peças que remontam à constituição das infâncias desassistidas da sociedade brasileira para dentro de sua ficção, apontando para problemas sociais e reafirmando as desigualdades sobre como a infância se concebe de formas tão distintas dentro de um mesmo país, o seu país, o sertão.

A morte e a violência são uma marca determinante na história de Tiãozinho contrariamente ao Menino dos contos “As margens da alegria” e “Os cimos” de *Primeiras estórias* (2017a). Este não é capaz de realizar inumanidade e, conseqüentemente, não está habituado com a aridez de uma vida sertaneja marcada pela violência. É possível verificar sua inocência e posição ingênua diante do deslumbramento ao encontrar um peru, pessoalmente, pela primeira vez. Sua impressão de criança alude a uma infância rodeada de privilégios, brincadeiras, urbana, considerando seu encanto com uma ave tão comum, e sobre as emoções que demonstra. O narrador descreve uma personagem infantil totalmente discrepante dos meninos até agora apresentados em *Grande sertão: veredas* (2017b). Suas emoções e impressões remetem ao estereótipo de infância imaculada:

Senhor! Quando avistou o peru, no centro do terreiro, entre a casa e às árvores da mata. O peru, imperial, dava-lhe as costas, para receber sua admiração. Estalara a cauda, e se entufou, fazendo roda: o rapar das asas no chão — brusco, rijo, — se proclamara. [...]
O Menino riu, com todo o coração. Mas só bis-viu. Já o chamavam, para passeio (ROSA, 2017b, p. 368).

O encantamento do Menino ao apreciar a figura do peru, é como se desejasse a liberdade que este tinha, ou pelo menos que o Menino acreditava que tinha. Sua contemplação é interrompida para um passeio, porém, a partir daquele encontro, sua infantilidade será rapidamente atravessada, considerando que o abate do peru, assim como tomar consciência do lugar da ave à mesa da família para o jantar causam não apenas tristeza e desconforto, mas rompe com a ingenuidade e traz à superfície de sua infância a materialização da violência e da morte:

Não viu: imediatamente. A mata é que era tão feia de altura. E — onde? Só umas penas, restos, no chão. — “Ué, se matou. Amanhã não é o dia-de-anos do doutor? Tudo perdia a eternidade e a certeza num lufo; num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam. Como podiam? Por que tão de repente? Soubesse que ia acontecer assim, ao menos teria olhado mais o peru — aquele. O peru — seu desaparecer no espaço. Só no grão nulo de um minuto, o Menino recebia em si um miligrama de morte. Já o buscavam: — “Vamos aonde a grande cidade vai ser, o lago...” (ROSA, 2017b, p. 369).

Logo, seu rito de passagem indicando para o amadurecimento se dá por meio da perda do olhar contemplativo e sua relação direta com a morte. Diferentemente dos meninos sertanejos de *Grande sertão: veredas* (2017b), a violência, sendo ela física ou não, e consequentemente a morte não estão incorporadas na sua construção enquanto personagem. Em *Primeiras Estórias* (2017a), Rosa apresenta outro “tipo” de infância. Assim como na realidade da construção da criança na sociedade, há várias nuances do que é ser criança. Desta maneira como Guirigó, Tiãozinho é a representação de uma infância que está à margem da sociedade. Guirigó, mesmo antes de entrar para o bando de jagunços, tem uma infância marcada pela miséria, a fome, a violência, o abandono e a morte:

— “Guirigó... Minha graça é essa ... Sou filho de Zé Cância, seu criado, sim senhor...”
Tão magro, trestreste, tão desariado, aquele menino já devia de ter prática de todos os sofrimentos. Olhos deles eram externados, o preto no meio dum enorme branco de mandioca descascada. O couro escuro dele era que tremia, constante, e tremia pelo miúdo, como que receando em si o que não podia ser bom. E quando espiava para gente, era de beijos, mostrando a língua à grossa, colocada no assoalho da boca, mas como se fosse uma língua demasiada demais, que ali dentro não pudesse caber; em bezerro pesteadado, às vezes, se vê assim. Menino muito especial. Jagunço distraído, vendo um desses, do jeito, à primeira, era capaz da bondade desfechar nele um tiro certo, pensando que padecia agonia, e que carecesse dessa ajuda, por livração.
— “Guirigó, qu’ é que vieram caçar aqui? Fala!”
— “O quê qu’ a gente veio caçar, sim senhor? Eles vieram, eu também vim... Buscar de comer...”
— “Ih, que’s, menino! Quem te vê comer essa tralha que você amoitou aí no saco...”
O pretinho espichado no chão sacudia a cabeça que não que não, que parecia ter gosto de poder negar assim. — “Mas o de comer todo se acabou...” Havia de negar tudo, renegava: até que tivesse tido mãe, nascido dela, até que a doença brava estivesse matando o povo do Sucruíú, os parentes todos dele. A gente queria que aquele traste de menino sentisse em si, e se entristecesse, por tantas suas desditas chorasse uma lagrima, a lagrimazinha só, por um momento que a gente fosse. Ah, ele fizesse logo isso, a gente ficava desconsolado e legítimo no triste, a gente ficava tranquilizados. Qual, o menino preto negava. O que ele afirmava, no descaramento firme de seu gesto,

era que nem era ninguém, nem aceitava regra nenhuma devida do mundo, nem estava ali, defronte dos cascos de cavalos da gente. Ah, queria salvar seu corpo, queria escape. Se abraçava com qualquer poeira. De mais. Não queria saber. — Que podia, que fosse logo embora! — Zé Bebelo consentiu ordem. E ainda jogou um pedaço de rapadura, que ele aparou, fácil, como numa abocada. — “Pra tu adoçar essa tua tripinha preta!” — foi o que Zé Bebelo gritou. E aquele menino, sem fungar, sem olhar para trás, pulou em rumo, maneiro e leviano, se sumiu por onde carecia de ir. Não pensei que fosse tão pequeno, conforme mesmo era. — “Coitadinho, os dentes dele estavam alumando de brancos...” — Diadorim disse. (ROSA, 2017b, p. 240).

A descrição física do menino feita pelo ex-jagunço apresenta marcas da miséria e da fome que são identificáveis diante de sua condição física, a roupa maltrapilha, a tosse, que indica a ausência de cuidados médicos, além da condição de ladrão em que se encontra na cena. O menino negro ao se apresentar afirma: “seu criado, sim senhor...”, fala na qual é possível identificar resquícios do período escravocrata, bem como a condição de subalternidade das pessoas negras na sociedade brasileira. Guirigó, diante das outras crianças de Rosa (2017) se sobressai considerando que enfrenta ainda em sua meninice a aridez de ser uma personagem negra, pobre, sem família e que tem como alternativa de ascensão social adentrar para um bando de jagunços. A infância, em grande parte dos textos que compõem o *corpus* desta pesquisa se apresenta por meio de um narrador, na maioria das vezes adulto, indicando a supremacia do discurso adulto sobre o infantil. Em poucos e raros momentos há o discurso direto por parte de Guirigó, sendo que é Riobaldo quem narra. A impossibilidade da fala está associada à subalternidade da infância, considerando que historicamente dentro da sociedade brasileira, e como reflexo na literatura, a infância é sempre um lugar intermediado por adultos, logo, há pouco espaço para o desejo e para a voz infantil. O que há é uma representação da infância na qual o adulto “fala” pela criança. De acordo com Spivak (2021, p. 13-14), subalternidade descreve “[...] as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”.

Outro aspecto importante na descrição feita por Riobaldo é a comparação explícita do menino a um bezerro, de couro escuro e língua espessa. A animalização aparecerá mais de uma vez em relação a Guirigó, um discurso característico que retoma aspectos históricos e sociais ainda do período de colonização e o lugar ocupado por crianças negras. Portanto, a animalização é mais um aspecto que distingue Guirigó, indicando que tratando-se de um espaço sertanejo e considerando a banalidade da vida animal, sua vida por consequência, recebe o mesmo valor. Guirigó, de acordo com o conceito abordado por Gabriel Giogio em *Formas Comuns* (2016), estaria entre “vidas por abandonar”, como é possível verificar dentro do próprio texto literário:

“Jagunço distraído, vendo um desses, do jeito, à primeira, era capaz da bondade desfechar nele um tiro certo, pensando que padecia agonia, e que carecesse dessa ajuda, por livração” (ROSA, 2017, p. 240). Uma outra característica descrita por Riobaldo é a sua insubordinação e indiferença diante das perguntas feitas por Zé Bebelo, o menino não chora, ele nega, não demonstra tristeza ou apresenta comportamento digno de piedade podendo ser considerado como um comportamento que indica sua falta de civilidade, não obedece à regra alguma, não teme por nada afirmando a animalidade de sua existência e ausência de códigos civis estruturados pelo corpo social. Essa relação tênue entre a vida humana e animal, vidas por salvar e vidas por abandonar também se estabelece em “Conversa de bois”, com o menino Tiãozinho e em “As margens da alegria” e em “Os cimos”:

O “povo” nunca foi — nunca será — “humano”: foi, e continuará sendo, o testemunho desse limite, que comparte com o animal, a partir do qual se traçam hierarquias de classes, raciais, de gênero, sexuais etc., mas a partir do qual também se alteram, se deslocam e se impugnam. Precisamente porque o “povo” é a instância, como diz Agamben (1995), de uma divisão constitutiva entre bios e zoé, entre vida digna e vida irreconhecível, é que convive junto com o animal nessas zonas fronteiriças do social e da pertença à língua e à cultura: essa convivência é um nó de intensidades políticas que a literatura desdobrará como resposta e desafio (GIORGIO, 2016, p. 107).

Portanto, algumas temáticas já apresentadas cruzam e aproximam as personagens dentro de suas veredas individuais, mas sempre permitem uma aproximação ou um distanciamento da infância do menino Guirigó, como por exemplo sua origem, classe social, raça e gênero. O que permite estabelecer um panorama amplo sobre como dentro da obra completa de um mesmo autor é possível encontrar variações tão significantes, estabelecendo a construção de cada uma das personagens como únicas. Várias obras e muitas personagens têm como parte constituinte de suas vidas ficcionais a violência, a miséria e a animalidade, a formação do seio familiar, e muitas outras são abordadas a partir da questão de gênero, da disparidade entre número de meninos e meninas, da sexualidade, da infância urbana e sertaneja, suas características socioemocionais, acesso à escolarização, sua finalidade na hierarquia social, o trabalho infantil como meio de sobrevivência, entre outros aspectos analíticos que aparecem ao longo das análises, a fim de ressaltar a importância e a relevância do menino Guirigó e a força de sua representatividade dentro da obra do grande autor, gênio da Literatura, João Guimarães Rosa.

2 MAGMA

Alaranjado
No campo seco, a crepitar em brasas,
Dançam as últimas chamas da queimada,
tão quente, que o sol pende no ocaso,
bicado
pelos sanhaços das nuvens,
para cair, redondo e pesado,
como uma tangerina temporã madura...
 (Rosa, 1997, p. 54).

Magma, primeiro livro escrito por João Guimarães Rosa, foi lançado em 1997, 61 anos depois que começou a ser escrito, em 1936, conforme destacado na cronologia produzida pela editora Companhia das Letras em edição especial de *Grande sertão: veredas* lançada em 2019:

1936 – 18 de Março: Registra numa carta a Lygia, sua esposa, que Magma, seu livro de poemas em preparo, está “sendo agora passado a limpo por uma datilógrafa” para concorrer ao Prêmio de Poesia da Academia Brasileira de Letras (ABL). Em 17 de dezembro, Magma foi declarado vencedor do concurso de poesia da Academia Brasileira de Letras (Cronologia, 2019, p. 520).

Às demais obras presentes no concurso não foi atribuída a possibilidade de um segundo lugar, como afirma o parecer da banca:

É, pois, meu parecer que seja o 1.º prêmio do Concurso de Poesia de 1936 concedido ao livro *Magma*, de João Guimarães Rosa; e que não seja a ninguém conferido, neste torneio, o 2.º prêmio, tão distanciados estão do primeiro premiado os demais concorrentes. Tal é, salvo melhor juízo, o meu parecer. São Paulo, 22 de novembro de 1936. *Guilherme de Almeida*, Relator (*Revista da Academia Brasileira de Letras*, ano 28, vol. 54, p. 234-236) (ROSA, 1997, p. 7).

Em 1947, Rosa, ao ser entrevistado pelo *Diário da Noite* (RJ) sobre seu livro de poemas, afirma: “Escrevi o meu livro de poesias Magma [...] inspirado na poesia de Felipe de Oliveira e na de Ronald de Carvalho”. Sendo assim, por motivos pessoais e algumas objeções por parte do próprio autor em seu discurso de posse como imortal na Academia Brasileira de Letras, *Magma* permaneceu inédito até 1997:

Magma aparece entre os contos de juventude — publicados nos periódicos *O Cruzeiro* e *O Jornal*, em 1929 e em 1930 — e as narrativas de Sagarana, em 1946. Embora tenha conquistado o primeiro lugar no concurso da Academia, a coletânea só é publicada em agosto de 1997, tendo permanecido inédita, portanto, durante 61 anos (LEONEL, 2000, p. 22).

Magma é uma das obras menos exploradas do célebre autor mineiro, em pesquisa no Catálogo de dissertações e teses da CAPES foi possível encontrar apenas duas teses que abordam a obra: “Magma: 80 anos de poesia” (2016), defendida por Maria do Socorro Gomes Torres e “Escritos poéticos no escaninho: os poemas inéditos de Guimarães Rosa” (2019), defendida por Erica Alves Rossi. Na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações foi encontrado o total de 6 pesquisas desenvolvidas, entre dissertações e teses, sendo que uma delas já foi mencionada pelo banco da Capes, logo os trabalhos encontrados, ainda não mencionados, foram: “Decorixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e Guimarães Rosa” (2006), “A existência ilusória do diabo em Grande sertão veredas: rastros budistas na obra de João Guimarães Rosa” (2014), “Sete-de-ouros e o bestiário rosiano: a gênese da animália na obra de Guimarães Rosa” (2008) e “Magma: breviário de Rosa” (2006). Todos esses estudos contribuíram para uma leitura mais atenta da obra do autor e enfatizaram o quão distante, no que tange ao reconhecimento e sucesso está *Magma* no que se confere às demais obras pesquisadas e analisadas pela fortuna crítica sobre João Guimarães Rosa.

Sendo assim, dentro da fortuna crítica, uma obra que se baseie em analisar *Magma* e sua profundidade está o livro *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra* (2000), de Maria Célia Leonel, pesquisadora que já publicou trabalhos como o ensaio “A poesia em Magma” (1996). Em seu livro, Leonel (2000) realiza uma análise da obra poética do autor ressaltando não apenas edições diferentes da lançada pela Nova Fronteira, como também dialoga com obras posteriores do escritor:

O interesse pelos procedimentos de elaboração da obra rosiana levou a este estudo sobre os vínculos de gênese entre os poemas de *Magma* e textos posteriores, em particular os de Sagarana. O trabalho insere-se, portanto, em um plano mais amplo de investigação da produção do escritor mineiro, que se desenvolve desde a tese de doutorado (Leonel, 1985) (LEONEL, 2000, p. 15).

Leonel (2000) aponta para um fato pouco disseminado sobre as versões da obra, considerando que há mais de uma até a versão final que foi publicada, oficialmente a que se apresentou pela Nova Fronteira em 1997:

De acordo com o discurso proferido por Guimarães Rosa (1937, p. 261) em agradecimento ao prêmio, para participar do concurso, ele entregou quatro cópias à Academia. Não foi possível, todavia, localizar nenhuma delas nessa instituição. Mas há dois manuscritos conhecidos de *Magma* com os poemas datilografados. Do primeiro manuscrito — versão que denominamos A — o Arquivo Guimarães Rosa possui uma cópia xerográfica. Essa versão corresponde à utilizada por Hygia T. C. Ferreira (1991, p. 256), que esclarece ter obtido cópia xerográfica na Oficina Literária de Afrânio Coutinho, porém não informa se trata de cópia de cópia ou cópia de documento autógrafo. O material que compunha essa Oficina pertence hoje à

Universidade Federal do Rio de Janeiro, não podendo ser consultado até o momento da finalização da pesquisa. Tal versão pode ser a mesma da inscrição na Academia, sobre a qual foram feitas emendas à mão.

O segundo manuscrito — versão que chamamos de B —, base do trabalho, pertence ao Arquivo Guimarães Rosa e é autógrafo.

A primeira versão da coletânea (A), cuja datilografia não corresponde à versão B, tem 99 páginas, quinze delas com desenhos, sobretudo na parte final, alguns bem amplos, recobrando os poemas. Não se parecem com os desenhos de Guimarães Rosa e não são interessantes. [...]

A edição de 1997 da Nova Fronteira, designada como C neste trabalho, não traz informação alguma sobre o modo como foi elaborada. Contamos apenas com a seguinte indicação na página de rosto: “Edição de originais/ Carlos Alves de Oliveira”. Nada diz sobre a existência de mais de um manuscrito (LEONEL, 2000, p. 23).

Portanto, para a análise do poema foi utilizada a versão publicada pela Nova Fronteira em 1997, que teve como base a versão B apresentada pelo estudo de Leonel (2000), apesar de não haver nenhuma indicação na versão publicada sobre essa informação, a profundidade do estudo realizado pela autora permitiu que fosse possível conhecer e desbravar uma versão diferente da obra a partir do método comparativo estabelecido pela autora entre uma edição e outra. Leonel (2000) dedica muitas páginas para transcrever como alguns poemas sofreram alterações entre as versões A e B:

Todavia, em consequência do critério adotado, há pontos a serem discutidos. Indicamos alguns. O primeiro diz respeito a um momento que a lição de A (primeira versão) deve prevalecer, pois a posterior traz uma gralha. No poema “Revolta” (Rosa, 1997, p. 136), o verso número sete é, em A, o seguinte:

Disseram-me que não iria perder nada, /...

E em B, versão posterior:

Disseram-se que iria perder nada, /...O que torna o enunciado sem sentido, como percebemos pelas linhas subsequentes: /porque não há mais céu. / E agora, que tenho medo,/ e estou cansado,/ mandam-me embora...

Logo, a lição de B não pode ser mantida, sob pena de comprometer o entendimento do texto (LEONEL, 2000, p. 25).

Dessa forma, mesmo a partir de questões tão técnicas como essa, é importante enfatizar toda a história dentro da História que engloba a obra, desde sua concepção até sua publicação e recepção pelo público. O “abandono” do autor do gênero poema e como consequência de sua relação com seu primeiro livro como algo que não pôde ser explicado nem pelo próprio autor, talvez por desejo que assim permanecesse, ou pelos seus estudiosos:

Escrevi um livro não muito pequeno de poemas, que até foi elogiado. Mas logo, e eu quase diria que por sorte, minha carreira profissional começou a ocupar meu tempo. Viajei pelo mundo, conheci muita coisa, aprendi idiomas, recebi tudo isso em mim; mas de escrever simplesmente não me ocupava mais. Assim se passaram quase dez

anos, até eu poder me dedicar novamente à literatura.... Então comecei a escrever Sagarana (ROSA, 1965, *apud* Lorenz, 1973, p. 70).

Sendo assim, é necessário destacar o fato que mesmo que tenha abandonado a poesia, enquanto estilo estético, toda a sua obra é poética. Desde *Sagarana* (2017b) até *Ave, palavra* (2017b) é possível identificar um traço característico da linguagem narrativa de Guimarães Rosa, um prosador poético. Em alguns momentos de sua carreira como escritor, Rosa (2017) foi interpelado sobre a sua primeira obra e, em uma dessas vezes, disse a Günter Lorenz em entrevista em 1965 que iniciou o seu processo de escrita muito jovem, considerando que de acordo com o escritor todo sertanejo é um “fabulista por natureza”: “Quando mais tarde chegou o tempo em que eu não quis continuar escrevendo instintivamente, em que quis ser “poeta”, comecei a fazê-lo conscientemente. A princípio foram poemas...” (ROSA, 1965, *apud* Lorenz, 1973, p. 325).

Em *Magma*, de forma geral, é possível observar poemas de versos livres com rima ausente ou irregular. Há o agramaticalismo, a dissonância entre a sintaxe e a linha do verso. De forma geral, o livro teve os poemas divididos por temáticas: animais, natureza, vida no campo, manifestações culturais negras e indígenas, mitos e credices, frustração amorosa e reflexões filosóficas. O poema de abertura da coletânea se intitula “Águas da Serra”:

Águas que correm,
claras,
do escuro dos morros,
cantando nas pedras a canção mais-adiante,
vivendo no lodo a verdade do sempre-descendo...
Águas soltas entre os dedos da montanha,
noite e dia,
na influência eterna do ímpeto da vida... (ROSA, 1997, p. 15).

Pelo poema transcrito é possível perceber esteticamente traços de um prosador em desenvolvimento que usaria a linguagem poética e brincaria com a sintaxe do texto, o que de alguma forma é fruto de seu vasto conhecimento não apenas da Língua Portuguesa, mas de tantos outros idiomas em que era capaz não apenas de ler, mas falar e escrever, assim, o seu vasto repertório linguístico corrobora para a riqueza sintática e semântica inestimável na composição da linguagem dentro de suas obras, fato mencionado pelo escritor em entrevista concedida a Günter Lorenz (1973):

Escrevo, e creio que este é o meu aparelho de controle: o idioma português, tal como o usamos no Brasil; entretanto, no fundo, enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos outros idiomas. Disso resultam meus livros, escritos em um idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que não me submeto à tirania da gramática e dos

dicionários dos outros. A gramática e a chamada filologia ciência linguística, foram inventadas pelos inimigos da poesia (ROSA, 1965, *apud* Lorenz, 1973, p. 70).

Diante dos eixos temáticos, sobretudo aquele referente à vida e às reflexões filosóficas se apresenta o poema “Saudade”:

Saudade de tudo!.../Saudade, essencial e orgânica, /de horas passadas,/que eu podia viver e não vivi!.../Saudade de gente que não conheço,/de amigos nascidos noutras terras, /de almas órfãs e irmãs, /de minha gente dispersa, /que talvez até hoje ainda espere por mim...// Saudade triste do passado, /saudade gloriosa do futuro, /saudade de todos os presentes /vividos fora de mim!...// Pressa!.../Ânsia voraz de me fazer em muitos, /fome angustiosa da fusão de tudo, /sede da volta final/da grande experiência:/uma só alma em um só corpo,/uma só alma-corpo,/um só, /um!...// Como quem fecha numa gota /o Oceano,/ afogado no fundo de si mesmo... (ROSA, 1997, p. 132).

Retomando um dos poemas mais filosóficos e sentimentais, se pode mergulhar no magma, na profundidade autoral. O título “Magma” indica que os poemas abordam temáticas profundas, escondidas, encobertas pelas camadas superficiais do ser. Para chegar ao “magma” humano é necessário escavar a essência, perfurar, abolir o superficial. Em seu poema intitulado “Saudade”, Rosa expande a unidade temporal fazendo uma ligação entre passado e futuro considerando que aborda no título o substantivo feminino para simbolizar a ausência, um sentimento melancólico oriundo do afastamento de algo ou alguém dentro de um tempo-espaço.

O poeta explora a repetição de palavras, como ocorre com o substantivo “saudade”, estabelecendo uma relação entre a passagem do tempo, as pessoas e os objetos e construindo o afastamento temporal que alimenta de forma circular o sentimento de saudade descrito pelo eu poético. O poema composto por três estrofes apresenta inicialmente uma distensão maior dos versos e, à medida que os versos avançam, se percebe como a estrutura sintática se torna resumida, breve, simbolizando a pressa e a angústia expressas pelo eu lírico, logo, sua ânsia por viver o que ainda está por vir.

Na última estrofe, a primeira linha rápida e objetiva é precedida de dois versos mais longos que explanam a “fome angustiosa da fusão de tudo” e logo se inicia por meio da abreviação das estruturas morfossintáticas causando o efeito de uma leitura mais acelerada dos vocábulos imprimindo no leitor uma pressa já salientada pelo eu lírico.

Por fim, se tem a formação de uma só unidade, um só corpo que, sucumbido pela angústia, pela pressa de viver e sentir produz o efeito de vida imprimido por meio de palavras cada vez

menores uma ruptura na leitura e ao mesmo tempo simbolizando a unificação do ser e do sentimento: “um só, um!...”

Na última estrofe, Rosa, por meio do recurso estilístico e de uma comparação inverossímil, estabelece uma relação entre oceano e gota para ilustrar a inconsistência de se fazer o oceano em uma gota, assim seria fazer caber toda a saudade e a complexidade de viver em apenas uma vida, considerando que o último verso expõe o sofrimento “afogado no fundo de si mesmo...”, dessa forma, aponta para a impossibilidade de estancar ou aprisionar a vida e os sentimentos em uma única “gota” considerando a continuidade ininterrupta da existência, assim como o ciclo das águas que nunca se finda.

Portanto, o poeta não surpreende ao demonstrar a mesma sensibilidade em seus romances, contos e novelas, assim como faz em sua única obra poética, *Magma*, ao abordar a extensão e a complexidade do homem e do viver.

Além de eixos temáticos na divisão da obra, o autor explora poemas com estéticas diversas, como ocorre com poemas de apenas três versos e dos haicais. Os poemas compostos por apenas três versos são sinalizados pelo título “Poemas” e aparecem em seguida na respectiva ordem: “Riqueza”, “Distância sentimental”, “Pudor estóico”, “Encorajamento”, “Medo da felicidade”, “Mal-entendido”, “Definição”, “Epigrama”, “Madrigal gravado em laca”, “Para os almanaques”, “Falta de armas”, “Bergson”, “Sergio Lifar”, “Música de Schubert”, “Taumaturgo”, “Oração”, “Justificação” e “Paisagem”:

Riqueza
Veio ao meu quarto um besouro
de asas verdes e ouro,
e fez do meu quarto uma joalharia... (ROSA, 1997, p. 72)

O haikai, poema de origem oriental difundido pelo mundo que tem como marca a concisão que remete à passagem do tempo e à relação entre o homem e a natureza, também se faz presente na coletânea de poemas de Guimarães Rosa. Em *Magma*, os poemas apresentados pelo título “Hai-Kais” são: “Imensidão”, “Romance – I”, “Egoísmo”, “Mundo pequeno”, “Romance – II”, “Infinito”, “Evocação”, “Turismo sentimental” e “Turbulência”:

Egoísmo
Se fosse só eu
a chorar de amor,
sorriria.... (ROSA, 1997, p. 33).

Sobre os aspectos estilísticos, afirma Leonel (2000) em sua análise de *Magma* de forma a entrelaçar com as obras posteriores, observando os aspectos estéticos que já se faziam presentes na primeira obra do escritor:

O livro, embora tente o caminho da poesia, raramente chega a ela e é muito difícil o delineamento de um perfil poético. O traço caracterizador dos textos que concretizam a poesia é o nexo entre o conteúdo e a expressão, especialmente pela correspondência entre o andamento, o ritmo, o sistema fonemático e os sentidos. Tal fato advém da extensão do poema, do número de estrofes e linhas, do número de sílabas, da distribuição acentual, da escolha dos fonemas e da relação disso tudo com os significados. Os textos mais curtos, de ritmos mais leves, combinam com a temática amorosa, com a descrição de insetos e de determinados quadros da natureza; aqueles um pouco mais longos, pesados, de andamento solene, associam-se, principalmente, à temática filosófica (LEONEL, 2000, p. 265).

Em *Magma*, nasce o “poeta” Guimarães Rosa (no sentido de classificação conceitual de que poeta é aquele que escreve textos em versos), embora isso não signifique que a obra rosiana não seja poética, assim como sua linguagem não seja permeada pela poesia. Dentro de suas novelas e romances há vários trechos escritos em versos que se apresentam como cantigas, além do fato de que sua linguagem é uma evidência poética, traço característico de sua escrita, como o trecho a seguir, retirado das primeiras páginas de *Grande sertão: veredas* (2017b):

Buriti, minha palmeira,
Lá na verdade de lá:
Casinha da banda esquerda,
Olhos de onda do mar... (ROSA, 2017b, p. 42).

Para Guimarães Rosa, como afirmado por Leonel (2000, p. 34), “‘a verdadeira poesia’ está na sua prosa, com o que concordamos inteiramente, mas não com o desinteresse pela poesia”. *Magma*, segundo o dicionário Aurélio, apresenta como significado: "Massa natural fluida, ígnea, de origem profunda, e que, ao esfriar-se, se solidifica, originando a rocha magmática", ou como "Matéria espessa que fica depois de se espremer uma substância" (AURÉLIO, 1975:872). Logo, em sua obra inaugural, e, ironicamente póstuma, se apresenta o sumo de sua literatura, o que dela foi capaz de expandir e solidificar tantas outras páginas escritas pelo autor, sobre o livro pontua Guilherme de Almeida (1997) em seu parecer:

Magma é poesia centrífuga, universalizadora, capaz de dar ao resto do mundo uma síntese perfeita do que temos e somos. Há aí, vivo de beleza, todo o Brasil: a sua terra, a sua gente, a sua alma, o seu bem e o seu mal. [...] E ainda a nota novíssima dos 'haikáis' — o sutil concentrado poético japonês de dezessete sílabas — que o autor tão finamente soube compreender e 'recriar' em português... (ALMEIDA, 1997:6-7).

Portanto, para João Guimarães Rosa não há cronologia temporal de início ou fim, assim como em tantos contos, novelas e em seu grande romance o fim sempre sinaliza um recomeço. Assim,

atentando para a temática da infância e diante de todos os poemas apresentados no sumário da obra, objetivamos analisar aquele em que a infância é abordada. Então, o poema “A terrível parábola” compõe o quadro comparativo entre as infâncias e o menino Guirigó. A estória da menina Zabelinha enunciada por uma narradora, Mãe-Preta, revela a face da infância nas primeiras escrituras do autor.

Zabelinha

A Mãe-Preta contava:/
uma meninazinha/
morava num sobrado/
com uma cachorrinha. /
E no meio da noite bateram na porta/
e cantou lá fora/ o Kibungo-Gerê.//
– “Kibungo-Gerê!... Kibungo-Gerê!.../
Cadê Zabelinha, que eu quero comê!...”//

Mas a cachorrinha, acordada, /
cantou para o bicho/
Kibungo-Gerê:/
– “Zabelinha já lavou, /
já deitou, /
já dormiu!...”//

E pela noite afora/
foi andando embora/
o Kibungo-Gerê.//

A menina, com raiva, /
matou a cachorrinha. /
Mas na outra noite, /
quando o bicho voltou, /
a cachorrinha morta cantou no quintal...//

A menina, de raiva, enterrou a cachorrinha, /
a menina, de raiva, queimou a cachorrinha, /
a menina, de raiva, jogou no rio a cinza/ da brava cachorrinha, /
que cantava acordada, /
que cantava morta, /
que cantava enterrada, /
que cantava nas cinzas, /
e que parou de cantar...//

E a menina acendeu todas as luzes do sobrado,//

para esperar o bicho/
Kibungo-Gerê.//

E o bicho voltou, /
 Kibungo-Gerê!.../
 e o bicho cantou, /
 Kibungo-Gerê!.../
 e foi abrindo a porta/
 Kibungo-Gerê!.../
 e foi subindo a escada, /
 Kibungo-Gerê!... Kibungo-Gerê!.../
 Kibungo-Gerê!... (ROSA, 1997, p. 98).

O poema de *Magma* que traz a menina Zabelinha, sua cachorrinha e o bicho chamado Kibungo-Gerê retoma a co-ocorrência de uma característica que se faz presente não apenas em sua obra inaugural, mas em todas as outras que é a explícita relação entre a tradição oral e a escrita. O texto poético tem como enredo uma história contada por uma “Mãe-Preta”, a narradora responsável pela estória. No artigo “A terrível parábola: as versões de um poema de Guimarães Rosa”, Luiz Claudio Vieira de Oliveira (2009) traz análises comparativas do poema de Rosa em relação às cantigas produzidas e recontadas em outros contextos que testificam o entrecruzamento de várias versões da mesma estória. Ele retoma o papel da narradora enunciativa não apenas no âmbito literário, mas realizando um resgate cultural e histórico de um traço escravocrata da sociedade brasileira, na qual as mulheres negras, sobretudo aquelas encarregadas da educação e do aleitamento das crianças, filhas dos patrões, faziam uso de sua cultura e histórias de tradição oral para entreter ou educar as crianças:

A figura da Mãe-Preta, evocada no poema, situa-se no ambiente sociocultural que nos liga, por um lado, à escravidão e à exploração da mulher no Brasil escravocrata e, por outro, a formas alternativas de cultura, por intermédio de uma tradição oral. No poema de Jorge de Lima, por exemplo, a negra Fulô conta uma estória que pertence à cultura portuguesa, oral e escrita, como o comprovam os figos. Mas o Sabiá (com maiúscula no original), é brasileiro. Na versão portuguesa, a criança enterrada por ordem da madrastra espanta os passarinhos. Trata-se, segundo Câmara Cascudo, de um tipo de conto que se classifica como de “natureza denunciante”. Neste caso: é o capim, em que se metamorfoseou o cabelo da menina, que canta e denuncia: “Capineiro de meu pai, / Não me cortes os cabelos;/ Minha mãe me penteava;/ Minha madrastra me enterrou/ Pelo figo da figueira/ Que o passarinho picou...” (Câmara Cascudo, 1984a: 324-326). Destaque-se o sincretismo, da cultura oral e popular, presente no fato de a ama negra veicular um texto de origem portuguesa em vez de um conto de origem africana (OLIVEIRA, 2009, p. 1).

Assim, a cantiga-poema extraída da tradição oral apresenta a menina Zabelinha, uma criança que vive só com sua cachorrinha, sem que haja menção a qualquer outro personagem. Assim, se pode deduzir o aparente abandono e solidão que caracterizam Zabelinha, um diminutivo de Izabelinha, evidenciando sua pequenez pois se escreve um diminutivo de outro diminutivo, traço também da linguagem coloquial. Assim como Guirigó, Zabelinha não tem um núcleo familiar explicitado, sua companheira é a cachorrinha, que pelo uso do diminutivo represente não apenas o seu tamanho, mas uma forma afetiva de nomear. A menina, a qual se pode deduzir

ser ainda pequena, logo, de pouca idade, pela forma como é trazida é retratada com diminutivos que simbolizam sua pequenez o que pode configurar que o trato seja devido ao abandono e falta de cuidados, logo pode ser que pareça ter menos idade do que realmente tem considerado que a ausência de uma figura cuidadora, seja ela materna ou paterna evidencia seu desamparo. Zabelinha é uma das meninas que compõe o quadro de levantamento de crianças dentro da obra de Rosa, logo, não se pode desconsiderar que em sua obra primeira, uma menina tenha sua vida enunciada por uma narradora.

Diante do já exposto, se testifica que em sua maioria, as obras rosianas tem como personagens infantis os meninos. Como já citado, a cantiga assim como a fábula tem por objetivo educar ou disciplinar crianças rebeldes, sobretudo na hora de adormecer. Assim, o bicho “Kibungo-Gerê”, pode ser considerado o popular “bicho papão” que roda e come crianças que não obedecem às normas sociais impostas, como por exemplo, o horário de dormir, estudar, brincar etc.

O mito do “Quibundo” tem origem africana e de acordo com estudos históricos se caracteriza como um “bicho-papão” negro que, segundo a lenda africana se trata de um visitante africano que se hospedou na Bahia, onde faz parte do folclore local. O próprio Guimarães Rosa, em carta que dirigiu ao seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, relata a respeito de trecho de “O recado do morro”:

O quibungo-branco. Este, existe. Isto é, existe o QUIBUNGO. Monstro, devorador de meninos, das lendas africanas, trazidas pelos escravos. Deve ser entidade da mitologia bantu. É o quibungo-gerê ou tibun-tererê, das estórias, muito contadas no interior (ROSA in BIZZARRI, 1981, p. 27).

Ao trazer o mito africano para sua obra, Rosa salienta a importante influência de matrizes africanas no imaginário e na constituição cultural brasileira. No livro *De quibungos e meninos: Um apanhado de histórias de bicho-papão em África e Brasil* (2010), organizado por Gleicienne Fernandes, Carolina Nascimento e Mariana Pithon, encontra-se a seguinte definição:

O quibungo é, na tradição oral, o monstro devorador de crianças, tema de assombrações e de ameaças para disciplinar as desobediências infantis. Malvado, bruto e perverso, ele é considerado por muitos, como os bantos, um lobo, o que o aproxima de um lobisomem, um monstro metade gente, metade bicho, com seu corpo peludo e suas grandes garras. No Brasil, uma de suas facetas é o bicho-papão, monstro com quem possui grandes semelhanças, entre elas a “boca-bolsa-papo”, que se abre ao abaixar a cabeça engolindo suas vítimas sem mastigar. Esse monstro pode ser visto como a criatura de Ogum, a inevitável mutação do negro velho, o empenho da madrastra em assustar e controlar a sua afilhada por meio da ameaça, o eco do medo que os pequenos têm ao ficarem a sós, ou ainda o Cabunda, bando africano conhecido como invasor, assaltante e destruidor das tribos africanas. Nas narrativas, a sua

aparição é marcada por finais trágicos ou não, tendo a noite na mata, um local genérico e nebuloso, como palco de suas ações. Além disso, há também os diálogos cantarolados, que são uma presente influência dos alôs, histórias cantadas ou recitadas oriundas do continente africano. Enquanto monstruosidade, o quibungo é um monstro cultural e pedagógico, na medida em que simboliza a interdição de um comportamento, agindo sempre quando há a quebra deste: deixar uma porta aberta ou permanecer na mata à noite. Ele também possui um caráter de invasor, é aquele que tem a sua existência desconhecida pelas pessoas e vem não se sabe de onde nem quando, trazendo consigo a instabilidade, a destruição e a violação e, por esses motivos, deve ser temido e dele se proteger. Para aquele que não segue os conselhos alheios, resta o castigo, o “destino” de ser presa e a esperança de ser salvo por alguém (PITHON et al., 2010, p. 5).

O bicho, “Kibungo-Gerê” chama três vezes pela menina, e assim como o ocorre em *Grande sertão: veredas* no memento do pacto, Riobaldo o narrador-jagunço, chama três vezes pelo demônio, reforçando assim uma crença da tradição oral em relação ao aparecimento e à confirmação da personificação do mal, a numerologia não pode ser ignorada, de *Magma* à *Ave, palavra* existem estudos que apontam para o lado metafísico das obras do autor como o uso recorrente de alguns números e a personificação do mal de diversas formas e maneiras, a referência do cão não pode ser ignorada, apesar de a cachorrinha de Zabelinha demonstrar fidelidade, o cão em outras obras é utilizado como substantivo para nomear o Diabo, ou “Cão”, popularmente chamado. Logo, até mesmo a figura animal pode ser observada por várias perspectivas.

Retomando o poema, a menina Zabelinha tem como sua protetora a cachorrinha, que responde e a defende do bicho “Kigungo-Gerê”, a estória narrada estabelece um diálogo direto com outros contos da tradição oral como “Chapeuzinho Vermelho” dos Irmãos Grimm, no qual também ocorre a aparição de um bicho que põe em risco a vida da protagonista.

Sendo assim, outro aspecto a ser considerado é a presença do animal, assim como ocorre no conto “Conversa de Bois”, a cachorrinha ganha traços humanos para defender a integridade da menina, logo, o aspecto mágico e a fabulação mais uma vez aparecem dentro da obra do autor, porém, diferentemente do previsto na fábula, o animal não tem o papel de cumprir uma trajetória narrativa com a finalidade de estabelecer um ensinamento filosófico ou moral, a cachorra de Zabelinha cumpre o papel de sacrifício, sua vida animal é descartada de forma abrupta e violenta, representando a desvalorização da vida animal em detrimento da vida humana.

Logo, a cachorrinha, como defensora de Zabelinha, responde ao “Kibungo-Gerê” de quem a menina já acatou as ordens e foi se deitar. Porém, um traço importante da persona da protagonista é manifestado, a partir do sentimento de raiva a protagonista toma por reação

sacrificar a cachorrinha, trazendo como traço de sua caracterização a crueldade, a indiferença e a apreciação pela violência. O ato de sacrificar seu animal, e única companhia, representa uma passagem de menina inocente e abandonada para uma persona independente, capaz de enfrentar seus medos de forma solitária, demonstrando um rompimento com a dependência física e emocional de cuidado e afeto esperado de uma personagem infantil.

Assim como Guirigó em *Grande sertão: veredas* anseia que Riobaldo em uma determinada passagem faça uso da violência contra um cachorro que encontram à beira da estrada, além da solidão, ambos têm em comum o gozo pela violência, o que pode ser levado em consideração como um comportamento reativo de sobrevivência diante do abandono, ou ainda como um rito de passagem, como já mencionado.

Nas obras rosianas sabemos que o pacto, a morte, a travessia, são marcos cruciais que indicam uma mudança na personagem, essa transformação, em alguns casos, ocorre pela alteração do nome, como ocorre com Riobaldo, ou ainda pode ser manifestada como um rito de passagem. No caso de Zabelinha, a coragem em sacrificar sua cachorrinha pode significar o alcance da maturidade e dessa forma a violência atua como um marco da perda da pureza pressuposta que envolve a persona infantil. Diante disso, uma das leituras importantes para a compreensão de *Magma* e de seus poemas, sobretudo “A terrível parábola”, teve como base a leitura da tese de Sílvio José Stessuk, intitulada “Magma: Breviário de Rosa” (2006), trabalho que aborda a obra literária poética do autor e a sua posição relegada à marginalidade em relação a maior parte da crítica literária. Além de analisar o contexto histórico e literário da obra, Stessuk (2006) analisa alguns poemas, entre eles “A terrível parábola”, onde se faz legível uma prosa analítica pautada pelo campo místico, muitas vezes, recorrendo a textos bíblicos, considerando a obra como um verdadeiro terço e fazendo uma referência direta ao poema inicial da primeira versão da obra, e não a publicada em 1997:

Quanto à primeira versão, trata-se, muito provavelmente, daquela que foi apresentada pelo poeta ao Concurso da Academia Brasileira de Letras. O fator mais importante a diferenciar esse documento é a presença nele de um poema de abertura sem título e cujo primeiro verso é “O poeta reza o rosário”, peça que está ausente nas versões posteriores (STESSUK, 2006, p. 23).

Ao estabelecer a primeira versão como *corpus* de análise, todo o seu estudo se concentra em um meticuloso trabalho que tem como par analítico trechos bíblicos em contraponto com a psicanálise. Logo, ao se referir à criança, parte do pressuposto religioso, no qual a infância, sobretudo no que se refere aos textos do cristianismo, é impregnada pela pureza e pela

santidade, assim, um poema que faz o uso do termo “Parábola” desconstrói o estereótipo angelical e incorruptível da infância:

A infância, no raciocínio cristão, simboliza “o estado anterior ao pecado e, portanto, o estado edênico”. Mas essa visão não é exclusiva do cristianismo: encontramos-a também no Tao Te Ching (poema 55), no hinduísmo e mesmo na interpretação psicanalítica dos sonhos, em que “a imagem da criança pode indicar uma vitória sobre a complexidade e a ansiedade, e a conquista da paz interior e da autoconfiança” (STESSUK, 2006, p. 228).

Diante disso, a protagonista em seu acesso de raiva se transforma em uma figura selvagem voluntariosa e deixa transparecer a ausência de responsabilização e impunidade pelo ato praticado, assim como uma reação exacerbada que pode ser relacionada com a ausência familiar, porém, causa estranhamento diante do comportamento de retirar a vida daquela que era sua única companhia, além de sua protetora. Entretanto, no seguir da estória, mesmo morta, a cachorrinha resiste, mesmo diante da impossibilidade de se manifestar de forma física segue tentando defender a menina.

O sentimento de raiva reiterado por atos seguidos em relação à cachorrinha salienta para sua necessidade de destruição de todo e qualquer elo estabelecido com o passado entre ela e o animal, o que causa estranhamento, considerando que Zabelinha, enquanto menina e criança, deveria apresentar amorosidade pela cachorrinha, ou ainda, apreciar sua proteção diante do risco iminente em que se encontra, mas a menina quer o encontro com o quibungo, diante disso põe fim ao obstáculo que lhe impedia.

Sendo assim, a sequência de ações que se desencadeia na busca pelo apagamento da cachorrinha não só aponta para um rito de passagem para a maturidade, mas para um desprendimento emocional em abandonar todo e qualquer resquício de seu passado. Assim como Guirigó entra para o bando de jagunços sem hesitar o abandono de seu passado, Zabelinha após realizar tais atos se vê pronta para acender as luzes e ver o Kibungo-Gerê sozinha, que não apenas entra no sobrado, mas avança pelas escadas. O final de Zabelinha fica suspenso, cabendo ao imaginário do leitor delinear seu fim. Afinal, ao deixar o bicho subir pelas escadas, a menina, em um ato de rebeldia ou coragem, enfrenta o medo, e há ainda a possibilidade de observar a mesma parábola com enredo implícito de sexualidade, onde o ato de “devorar” esteja associado ao campo semântico em que possa significar a consumação do ato sexual.

Dito isso, enquanto parábola, gênero textual cujo objetivo é apresentar o uso de técnicas e fazer conhecer ou transmitir novos ideais, muitas vezes por meio de analogias é, sobretudo, muito

recorrente dentro da religião cristã. Em *Magma*, o conceito se ressignifica trazendo um mito considerado pagão diante do cristianismo e eludindo à morte de forma terrível, mas não como um caminho para a salvação.

Portanto, o título escolhido por Guimarães Rosa, “A terrível parábola”, insere um aspecto divergente do positivismo cristão, logo a lição, a verdade moral ou espiritual que se pretende passar por meio do gênero não se cumpre na literatura rosiana.

Diante disso, a breve vida de Zabelinha não executa o papel de deixar um ensinamento enigmático, considerando que o desenrolar da estória não edifica sua persona como criança diante dos conceitos cristãos, ou ainda dos estudos antropológicos e sociais que aludem à infância como uma fase de cuidados, rodeada por adultos e privilégios.

Portanto, apesar da diferença de gênero em relação ao menino Guirigó, Zabelinha em sua breve estória cantada enfrenta o mal, reage e é vítima da violência, precisando enfrentar o mundo sozinha, tendo como aliada apenas a própria coragem ou tendo o seu impulso selvagem como ferramenta de sobrevivência.

3 SAGARANA – “SEZÃO”

Nas estórias, nos livros, não é desse jeito?
(Rosa, 2017b, p. 106).

Em meados de maio de 1937, João Guimarães Rosa iniciou a escrita da primeira versão de *Sagarana*, intitulada primariamente como *Sezão*. Em carta à João Condé, em 1946, o escritor afirma:

Passei horas de dias, fechado no quarto, cantando cantigas sertanejas, dialogando com vaqueiros de velha lembrança, “revendo” paisagens da minha terra, e aboiando um gado imenso. Em outubro de 1945 em entrevista dada a Ascendino Leite mudou o título do livro de *Sezão* para *Sagarana*: “*Sagarana*: coisa que parece saga...Filei um sufixo do *nheengatu*” (LEITE, 1946).

Em 1946, após correções finais, enviou o livro para a Universal realizar o lançamento da primeira edição. Em uma entrevista concedida a Borba, em 1956, esclarece: “Fiz pouquíssimas alterações, de forma ou estilo, limitando-me a suprimir em uma ou duas histórias, parágrafos que me pareceram supérfluos para o público, embora tivessem para mim grande importância” (BORBA, 1946, p. 1).

Rosa se consagrou como um grande contista com o livro *Sagarana*, lançado em 1946 pela editora Universal, livro em que mito e fantasia se fazem presentes do início ao fim. O escritor é conhecido por romper a estabelecida hierarquia entre o *logos* e o *mythos*:

O mito e a fantasia, bem como os demais níveis de realidade que transcendem a lógica racionalista, acham-se presentes na obra rosiana, dos relatos de *Sagarana* às estórias de Tutameia, de formas as mais variadas: superstições e premonições, crença em aparições, devoção a curandeiros e videntes, misticismo e temor religioso, como o temor ao diabo, e certa admiração pelo mistério e o desconhecido. Tais elementos constituem parte integrante do complexo mental do homem do sertão, e não podem, segundo o autor, estar ausentes de suas narrativas, pois, como ele próprio afirma em sua entrevista a Lorenz, “para entender a ‘brasilidade’ é importante antes de tudo aprender a reconhecer que a sabedoria é algo distinto da lógica (COUTINHO, 2017a, p. 21).

Seu primeiro livro de contos, assim como toda a sua obra, foi traduzido para diversos idiomas tomando proporções de conhecimento mundial, no caso de *Sagarana* inclusive para o sistema Braille. A obra foi lançada aproximadamente dez anos depois da produção de *Magma*, como

afirma em entrevista dada a Günter Lorenz em 1965, trecho transcrito na obra *Guimarães Rosa: Magma e a gênese da obra* (2000):

Escrevi um livro não muito pequeno de poemas, que até foi elogiado. Mas logo, e eu quase diria que por sorte, minha carreira profissional começou a ocupar meu tempo. Viajei pelo mundo, conheci muita coisa, aprendi idiomas, recebi tudo isso em mim; mas de escrever simplesmente não me ocupava mais. Assim se passaram quase dez anos, até eu poder me dedicar novamente à literatura.... Então comecei a escrever Sagarana (LEONEL, 2000, p. 32).

Sagarana é composto por nove contos: “O burrinho pedrês”, “A volta do marido pródigo”, “Sarapalha”, “Duelo”, “Minha gente”, “São Marcos”, “Corpo fechado”, “Conversa de bois” e “A hora e a vez de Augusto Matraga”, mas só é lançado oito anos depois de receber o segundo lugar no Prêmio Humberto de Campos. Sobre o tempo de amadurecimento da obra, afirma Rónai (2020):

Em 1938 concorreu ao Prêmio Humberto de Campos, da Livraria José Olympio Editora, com *Sagarana*, coletânea de nove novelas, tendo conseguido o segundo lugar, mas não a publicou senão oito anos depois, completamente remodelada. Além de circunstâncias exteriores (foi nesse período que o diplomata João Guimarães Rosa passou mais tempo fora do Brasil), a longa demora da publicação era devida também a autodisciplina e cálculo. O ficcionista quis esmerar os seus trabalhos, cozinhá-los ao máximo e só lançá-los depois que estivessem no “ponto”. Acertou em cheio. O Brasil reconheceu nele um de seus grandes escritores, ao mesmo tempo continuador e renovador da arte de contar, e esperou ansioso uma nova manifestação de sua parte (RÓNAI, 2020, p. 26).

Os contos apresentam características comuns, sendo elas a localização geográfica, as temáticas recorrentes, como viagem, e personagens que se entrelaçam ao longo das narrativas, marcadas por um tempo comprimido, o que não caracteriza o tempo como insignificante, mas sim que oscila entre a existência e a inexistência, sobre a dicotomia do ser e não ser. Sobre o primeiro conto, Rosa (2017a) afirma que “a estória de um burrinho, como a história de uma homem grande, é bem dada no resumo de um só dia de sua vida.”(p. 38).

A coleção de contos *Sagarana* aqui utilizada faz parte da edição comemorativa dos 110 anos de nascimento do autor, lançada pela editora Nova Fronteira em 2017, uma caixa com a ficção completa de João Guimarães Rosa dividida em dois volumes, com exceção de *Magma* (1997). O autor faz uso do termo “estória” para referir-se aos contos em *Sagarana*, portanto, é preciso considerar o destacamento entre história e estória: a história como ciência tem por objetivo narrar a evolução humana e seus acontecimentos, enquanto a estória configura uma narrativa de cunho popular, sobretudo dos gêneros da oralidade. Rosa chega a afirmar que “a estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História” (1967, p. 3). Tal colocação

gerou muitos debates acalorados entre alguns críticos, como Franklin de Oliveira, que colocaram Guimarães Rosa no rol de alienado e conservador, o que Rosa mesmo fez questão de esclarecer enviando um bilhete:

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

Nilce Sant'Anna Martins, em estudo intitulado *O léxico de Guimarães Rosa* (2020), apresenta um estudo de termos, palavras e expressões dentro da obra do autor mineiro, em que um dos termos contemplados é “estória”, que precede a seguinte definição:

ESTÓRIA. A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota (T-I, 3/7) ° (Outros exs. em Facécia e T – XXXVII, 159/176). / Narrativa de ficção, conto. // A var. arcaica estória foi retomada pelos folcloristas (como João Ribeiro, Gustavo Barroso) para estabelecer a distinção dos tipos de narração: científica (HISTÓRIA) e fictícia, pop. (estória). GR adotou essa distinção, que é bastante discutida e não é recomendada pelo NA (MARTINS, 2020, p. 209).

Outra perspectiva teórica sobre o uso do termo “estória” e não história, empregado por Guimarães Rosa, apresenta-se no estudo *O menino na literatura brasileira* (1988), de Vânia Maria Resende, em que a autora, ao analisar as infâncias e conseqüentemente alguns dos personagens infantis na Literatura, considerando distintos autores, ao abordar o tema em Guimarães Rosa, aponta uma definição para o uso de estória nas obras do autor mineiro:

A estória que Guimarães Rosa conceitua, próxima à anedota, aparece várias vezes na sua escritura, ficando evidente o conceito de arte, por que ele se pauta, não apenas em Tutaméia, mas em outros livros, como: *Manuelzão e Miguilim*, *Primeiras Estórias*, *Estas Estórias*, *Grande sertão: veredas* etc. O espaço da estória transfigura o espaço real, sustentando-se numa lógica particular, desvinculada daquela em que se fundamentam os conceitos sociais. O universo rosiano tem especificidade e contém rumos inaugurais; daí ser estória e não história (que dá continuidade à ordem conhecida). A coerência desse universo repousa nas fronteiras do imaginário e o seu sentido só se atinge pelo supra-senso; faz um corte com a expectativa habitual e se impõe como um corpo estranho que fica à margem ou acima do plano da convenção. O conceito de estória não carrega sentido de alienação; não é isso que conota, porque a sua ótica criadora fica longe de uma elaboração ilusionista. O que se quer dizer é que tal conceito excede os limites da arte que, estruturando-se na dimensão história, conduz a leitura por caminhos vulgarmente prosaicos e lógicos (RESENDE, 1988, p. 26).

Em *Sagarana*, a primeira estória é “O burrinho pedrês”, e há oito estórias posteriores que estão submersas em um mundo de boiadeiros, animais “narradores”, imagens sertanejas contrastando com breves descrições urbanas e algumas crianças.

O livro de contos, por ser o primeiro publicado pelo autor, teve uma recepção estética pelos críticos da época que se agrupavam em duas categorias: aqueles que classificaram como uma literatura modernista, sobretudo regionalista, e outra que compreendia sua escrita como uma reinvenção do espaço e da linguagem, transgredindo a fronteira da literatura regionalista, como aponta o crítico Antônio Candido, em seu ensaio intitulado *Sagarana*, publicado inicialmente em 1946 no *Diário de São Paulo*:

Mas Sagarana não vale apenas na medida em que nos traz um certo sabor regional, mas na medida em que se constrói um certo sabor regional, isto é, em que transcende a região. A província do Sr. Guimarães Rosa, — no caso Minas é menos uma região do Brasil do que uma região da arte, com detalhes e locuções e vocabulário e geografia cosidos de maneira por vezes irreal, tamanha é a concentração com que trabalha o autor (CANDIDO, 2009, p. CXI).

A fortuna crítica produzida sobre o autor, em específico sobre *Sagarana*, prova o debate de ideias sobre a concepção dos contos. Apesar de apresentar personagens “reais”, ou seja, utilizar figuras comuns do cotidiano sertanejo, Guimarães Rosa revoluciona, a partir de sua ficção, a qualificação dos seres comuns e a definição do que seja o comum, ficando além do regionalismo, como afirma Candido (2009):

Por isso, sustento, e sustentarei mesmo que provem meu erro, que Sagarana não é um livro regional como os outros, porque não existe região alguma igual à sua, criada livremente pelo autor com elementos caçados analiticamente e, depois, sintetizados na ecologia belíssima das suas histórias (CANDIDO, 2009, p. CXI).

Em um ensaio escrito por Eduardo Coutinho no prefácio da edição lançada pela Nova Aguilar em 1994 e relançado com o mesmo prefácio na edição comemorativa da Editora Nova Fronteira, o autor afirma:

Escritor regionalista no sentido que utiliza como cenário de suas estórias o sertão dos Gerais, e como personagens os habitantes dessa região, o autor transcende os parâmetros do regionalismo tradicional ao substituir a ênfase até então atribuída à paisagem pela importância dada ao homem — pivô de seu universo ficcional. Enquanto em uma narrativa regionalista tradicional seja ela de tipo exótico ou de natureza crítica, a paisagem ocupa o centro da obra e o homem é relegado a plano secundário como mero representante da região em foco (ele é gaúcho ou sertanejo, por exemplo), na ficção rosiana ele constitui o eixo motriz e a paisagem é vista através dele. O homem não é mais retratado apenas em seus aspectos típicos ou específicos, mas antes apresentado como um ser múltiplo e contraditório e em tantas de suas facetas quanto possível. Do mesmo modo, o sertão, a paisagem que dá forma a suas narrativas, é não apenas a recriação literária de uma área geográfica específica, tanto

em seus aspectos físicos quanto socioculturais, mas também, e principalmente, a representação de uma região humana, existencial, viva e presente na mente de seus personagens — uma região que só pode ser definida como uma espécie de microcosmo (COUTINHO, 2017a, p. 18).

Assim, *Sagarana* é um marco dentro da Literatura Brasileira, considerando seu aspecto libertário da linguagem, pois, nele, animais como bois e burros conversam; boiadeiros são protagonistas; a natureza é narrada e ganha vida pelos olhos daqueles que a compõem e as crianças também surgem para constituir esse universo rosiano.

A escrita de Guimarães Rosa é permeada pelo imaginário infantil, desde sua capacidade de inventar palavras e expressões, até mesmo dar voz a bois e cavalos. Apesar de não ter por objetivo o público infantil ou adolescente, o autor, ao longo dos anos, teve alguns de seus contos e histórias adaptados e publicados para esse público, como ocorreu com os contos “O burrinho pedrês” e “Fita Verde no cabelo”.

O conto “O burrinho pedrês”, que abre *Sagarana*, é uma “abre-te sésamo” para o mundo de Rosa, pois, a partir dali o leitor será levado a um mundo comum, porém, onde coisas fantásticas acontecem. O sertão — o lugar comum — é o cenário onde acontecimentos normais, como a vida de boiadeiros e o transporte do gado, se transformam em episódios épicos e fantásticos. Rosa demonstra, por meio das palavras, sua capacidade de captar o valor de cada vida:

Em *Sagarana* (2017a), há dois personagens infantis — há outras crianças que surgem e aparecem de forma despretensiosa e por isso não serão alvo de análise, uma vez que será dada ênfase àquelas que desempenham um protagonismo maior dentro da narrativa, aspecto que será abordado mais adiante, considerando o que será falado acerca do poder do discurso infantil.

Os meninos de *Sagarana* (2017a), contemplados na análise, são: o menino pretinho do conto “O burrinho pedrês”, Tiãozinho em “Conversa de bois”, e Moleque Nicanor, de “Minha gente”, pois todos se apresentaram mais próximos do menino Guirigó, sobretudo no que se refere à questão racial, familiar e socioeconômica.

Menino, pretinho, negrinho

O conto “O burrinho pedrês”, um dos mais famosos de *Sagarana* (2017a), por ter sido adaptado posteriormente para o público infantil pelo então sobrinho do autor, o escritor Vicente Guimarães, se faz o simbólico da primeira criança em análise. A criança brinca entre as narrativas do autor, está em muitas de suas obras, e, o que se quer evidenciar são as distâncias

entre as infâncias apresentadas. Há criança de todo jeito, em diversas situações, uma conjuntura que se solidifica à medida em que Guimarães Rosa amadurece como escritor. E a pergunta que sempre ronda é porque, mesmo que em estórias paralelas ao eixo narrativo, o infantil sempre atravessa o caminho dos leitores nas palavras do autor.

A narrativa tem como foco contar a vivência de um burrinho velho e sábio, o Sete-de-Ouros, vindo de Passa-Tempo, um animal pedrês, um adjetivo utilizado para indicar sua cor salpicada de preto e branco, ou uma mistura de cores que lhe dão originalidade. Igual a Sete-de-Ouros não há outro. Portanto, tudo se inicia com a decisão de que o burrinho será parte integrante da comitiva — considerando a ausência de outros animais, pois os cavalos haviam fugido, quase todos, durante à noite — a boiada será conduzida até o arraial para ser embarcada, o evento ocorre no mês de janeiro em um ano de grandes chuvas. Tudo vai transcorrendo durante a travessia até o arraial, debaixo de grandes chuvas e com muitos percalços a boiada chega ao destino, e, por fim, a comitiva deve retornar à fazenda. Porém, no retorno é que Sete-de-Ouros ganha seu protagonismo, ao enfrentar uma grande enchente onde muitos se perderam, ele e seu cavaleiro, mesmo bêbado, sobrevivem e alcançam a bonança:

De repente o frio aumenta, há uma pressão dura, cresce o rumor da corredeira: é o leito primitivo do córrego, a madre-do-rio, “a barriga faminta da cobra”. Os cavalos aflitos perdem a força e o fôlego. A corrente entorna o pessoal, enrola-o e lava-o: oito vaqueiros mortos, até hoje se fala na grande enchente da Fonte. Sete-de-Ouros, sem susto, na hora certa, soube que ali era o ponto de se entregar, pouco importava que fosse muito para baixo do lugar da travessia. Deixou-se ir, não resistiu. Depois, “três pernadas pachorrentas”, e pronto: um fio propício de corredeira o entregou à outra margem. Quando estacou, foi no seco, com o vaqueiro bêbado que o montava e com mais outro que, debatendo-se na água, pudera agarrar uma coisa movente, encordada, nada mais nada menos que o rabo do burrinho. No fim de tudo, há de novo o pátio da fazenda com os cochos, e depois o pasto, com “sombra, capim e sossego” (LEÃO, 1994, p. 147).

Outro elemento característico rosiano, o homem sempre em companhia do animal, ou o animal sempre na companhia humana — algo que pode ser explorado das duas formas. Durante essa travessia, em que coisas boas e ruins acontecem, e, portanto, o imprevisível, surge uma criança de forma despretensiosa, sua materialização dentro da narrativa se fará a partir de um fato passado, ocorrido com um dos homens que estão na companhia de Sete-de-Ouros e que então, decide contar.

Sendo assim, num momento bem avançado do conto surge o “pretinho”, alcunha utilizada para nomear o menino pelo boiadeiro João Manico, durante o retorno após a entrega de uma boiada em conversa com os companheiros, relata sobre um caso ocorrido há mais de vinte anos: “Não

tinha trem-de-ferro no arraial... Ainda nem tinha casa de fazenda na Tampa”. (p.77). Logo, é perceptível que o marco temporal se faz a partir do progresso, das construções, logo o menino preto surge em tempos passados. O boiadeiro, João Manico, havia ido prestar um serviço para o Major Saulo, em tempos outros, e nessa empreitada o vaqueiro testemunha a situação em que se encontrava o arraial onde havia de encontrar a boiada:

— Foi que a gente tinha ido por longe, longe mesmo, no fundo do sertão, lá para trás dos Goiás... Era porque por todo lugar tinha dado peste, e criação de chifre andava vasqueira, como nunca antes. Pegamos uma boiada das carepas: só bicho mazelento e feioso: bom quase que nenhum, muito pouco marruaz taludo, tudo com focinho seco, gabarro, com carrapatos de todo tamanho, cheios de bernes e bicheiras, e com cada carne esponjosa de frieira entre as unhas, que era isto: ...!

— Paz para mim! Feito bois sem dono...

— Pois era uma gentinha magra mesmo héctica, tudo meio doente, que eram só se lambendo e caçando jeito de se coçar em cada pé de árvore que encontravam... Mas, para ser bravos, isso eles não estavam doentes, não, que eram só fazendo arrelia e tocaiando para querer matar gente! ... (ROSA, 2017a, p. 77).

O vaqueiro segue narrando no presente aos seus companheiros o caso, que além da boiada lhe foi confiado a entrega de uma criança, um menino de sete anos, e, ao se referir pela primeira vez à criança Manico salienta o desgosto do encontro:

— É... Mas pagou atôa, sem precisão. Naquele tempo, isso era bom dinheiro... Mas, como eu ia contando, a gente estava desgostosa com aquele restolho de boiada má sem qualidade... Mas, o pior, Deus que me livre, foi o menino... o pretinho...

— Que pretinho, Manico?

— Um negrinho, que tinha também. Assinzinho, regulando por uns sete anos, um toquinho de gente preta... O fazendeiro que vendeu o gado pediu a seu Saulinho para trazer, para entregar a um irmão, no Curvelo, e seu Saulinho prometeu... Á pois, o tal pretinho era magrelo, com uns olhos graúdos, com o branco feio de tão branco mesmo, Deus que me perdoe, mas eu acho que alguns pretos têm o branco-dos-olhos assim só para o modo de assombrar a gente! ... E, aquilo, ele chorava, sem parar, e de um sentir fazer pena Não adiantava a gente querer engambelar nem entreter.... Eu pelejei, pelejei, todo-o-mundo inventava coisa para poder agradar o desgraçadinho, mas nada d’ele parar de chorar... (ROSA, 2017a, p.78).

Na primeira descrição é possível detectar fatores importantes para análise: uma criança negra, moradora do sertão é separada da família, pelo menos da mãe, que o próprio menino cita posteriormente, e é levada por um bando de estranhos para ser entregue ao seu irmão. Sua vida, de pouca valia, quase uma mercadoria, é levada junto com a boiada e tem como destino Curvelo, lugar de residência do irmão.

As características físicas descritas permitem deduzir informações sobre sua situação socioeconômica, pois se trata de uma criança em vulnerabilidade social. Sua condição física reflete a ausência de uma boa alimentação, acesso à escolaridade, vestimenta e um núcleo social basicamente constituído pela mãe e irmão. A parentalidade, conceito esse considerado para se

referir à constituição familiar das personagens traz um retrato de um Brasil ainda em construção e um reflexo direto do patriarcalismo e da escravidão. Retomando esse contexto, é importante lembrar que as mulheres escravizadas tinham seus filhos sozinhas, isso, quando não eram separados após o nascimento e vendidos como objetos. Logo, a ausência paterna é uma recorrência latente em grande parte das personagens aqui analisadas, sobretudo, quando são negras, dado esse que não pode ser desconsiderado, pois, ainda hoje é uma realidade que reflete os dados sociais da população brasileira.

Adiante, a forma como o menino é recebido e nomeado aponta para traços considerados basilares da masculinidade, ainda mais no meio rural, onde se espera um comportamento não apenas bélico, mas, onde as emoções e sentimentos devem ser reprimidos para sua formação enquanto homem sertanejo. No conto, o vaqueiro ao se referir a criança, faz uso da expressão “um desgraçadinho”, a evocação dos adjetivos que são atribuídos ao menino, tendo seu nome reduzido apenas ao seu aspecto físico e racial, demonstrando como o grupo de homens se incomoda com sua presença. O “não lugar”, o não pertencimento são marcas pungentes da personagem. O lar de sua mãe lhe foi negado, sua presença entre os vaqueiros indesejada, e, seu destino, a casa do irmão em Curvelo é uma incógnita. Não há indícios que indiquem o motivo de seu deslocamento, mas considerando o contexto social e sertanejo, se pode inferir que provavelmente esteja sendo conduzido para um lugar onde possa, de alguma forma, atuar como mão de obra.

Assim, o “menino-sem-nome”, cujo nome não é revelado, aponta para um apagamento, não há relevância para a narrativa em recordar seu nome, retomando o conceito de “vidas a abandonar” de Giorgio (2016), a dispensabilidade de sua vida é maior em relação às vidas animais para os adultos que o tutelam. A tutela do adulto, sobretudo do homem, é repetida vezes evidenciada: Riobaldo tutela Guirigó, Agenor Soronho sobre Tiãozinho, os vaqueiros e o irmão sobre o “menino-sem-nome”. O lugar da infância e da criança no meio sertanejo dentro da narrativa roseana atua como um espelho, não místico ou no sentido fantástico, mas como uma imagem paralisada diante de um espelho que forjou as relações sociais, e mormente entre o adulto e a criança.

Ademais, o choro, a manifestação da tristeza, da raiva e da separação materna é fonte de irritação e tortura por parte dos vaqueiros:

— E o menino preto?

— ... O pretinho vinha comigo na garupa, dando soluços grandes, e molhando minhas costas de tanta lágrima... Então eu falei: — “Olha os bois também com saudade dos pastos lá da fazenda”... — Para que foi que eu fui dizer isso! Ele abriu ainda mais o bué, e começou a gemer: — “Ai, seu mocinho bom! Ai, seu o mocinho bom! Me deixa eu ir-s’embora para trás! Me deixa eu ir-s’embora para trás!”...
 Bem que eu tinha pena, mas que é que eu podia fazer? Fiquei calado, e dei o pobrezinho ir gemendo. Quando ele viu que não adiantava nada pedir, garrou só a exclamar: — “Ai, seu mocinho ruim! Ai, seu mocinho ruim Eu só queria sentar agora, um tiquinho, naquela canastra de couro, que tem lá no rancho de minha mãe.... Queria só ver, de longe, a minha mãezinha, que deve estar batendo feijão, lá no fundo do quintal!” ... E ele se abraçou comigo, feito um doido, e eu nem podia deixar que ele visse minha cara, porque eu estava com os olhos cheios de outras lágrimas também... (ROSA, 2017a, p. 79).

O contador, João Manico, tenta consolar o menino, e para isso, relaciona sua saudade da mãe à mesma sentida pelos bois em relação aos pastos da fazenda. Logo, fica evidente a ausência de trato para com a vida infantil. Ademais, mesmo sentindo pena da criança, o vaqueiro sustenta seu papel de indiferença ao sofrimento do menino. Logo, a solidão do “menino-sem-nome” é sentida e atestada, porém não é validada. Portanto, há aqui aspectos que precisam ser destacados: o apagamento da vida infantil, sua irrelevância, e como o cuidar e o zelar por essa vida não são vistos como uma obrigação social dos homens que o rodeiam. Bem como a impaciência com o choro da criança revela uma face de uma sociedade patriarcal, onde o cuidado com a criança é delegado à figura materna, assim como o lidar com as emoções é visto como imaturo e desnecessário para formação do caráter. Nessa passagem a masculinidade é posta à prova diante do clichê “homem que é homem não chora”. Os boiadeiros, mesmo que em alguns momentos se compadeçam do sofrimento do menino, escondem o choro, não revelam suas emoções, se afastam, se abstêm do papel acolhedor, e optam por utilizar métodos de tortura e terror para cessar o choro:

— E o negrinho?
 — O pretinho, a gente perdeu a paciência com ele, e o Zacarias, que era o capataz nosso, passou nele um aperto: — “Se você chorar mais, dianhinho, eu te corto a goela, e amarro teu defuntinho preto em riba daquele boi jaguanês! ...” Então o desgraçadinho arregalou muito os olhos, parou no meio do choro, ficou quieto e não gemeu mais. Também, não quis comer nem nada, naquele dia, e não dava mais resposta, quando a gente queria puxar conversa... (ROSA, 2017a, p. 79).

Sendo assim, o menino negro, ao ter seu sofrimento ignorado, se utiliza do silêncio como mecanismo de defesa, sua solidão deixa de ser expressa, mas não é extinta. Há nele a dor do abandono, da incompreensão, e, diante disso, escolhe entoar o seu sofrimento, de forma melódica e sorumbática:

.... Eu já vivia quase caindo, de tonto de sono; por isso gostei da ordem de seu Saulinho, por demais. Comi meu feijão e sentei num pau de raiz dum pau-d’óleo,

pitando já meio cochilando... E foi aí, bem na hora em que o sol estava sumindo lá pelos campos e matos, que o pretinho começou a cantar...
 Ah, se vocês ouvissem! Que cantiga mais triste, e que voz mais triste de bonita! Não sei de onde aquele menino foi tirar tanta tristeza, para repartir com a gente.... Inda era pior do que o choro de em-antes...
 ... E, aquilo, logo, que ele principiou na toada, eu vi que o gado ia ficando desinquieto, desistindo de querer pastar, todos se mexendo fazendo redemoinho e berrando feio, quase que do jeito de que boi berra quando vê o sangue morto de outro boi... (ROSA, 2017a, p. 80).

O canto testifica o seu sofrimento. É importante salientar que se trata de um menino de sete anos, logo, é possível presumir por suas condições socioeconômicas a ausência de repertório linguístico e semântico, porém, se trata de uma criança com outras vivências. Assim como afirmado por Agamben (2005), a infância não é a origem da linguagem, é a linguagem a origem da infância, por isso o seu ato comunicativo, o seu canto, mesmo que infante, transmite com exatidão o sofrimento e a tristeza que lhe toma:

... Mas, depois, pararam de berrar, eu acho que para não atrapalhar a cantoria do pretinho. E o pretinho cantava, quase chorando, soluçando mesmo... Era assim uma cantiga sorumbática, desfeliz que nem saudade em coração de gente ruim... Mas, linda, linda como uma alegria chorando, uma alegria judiada, que ficou triste de repente:
 “Ninguém de mim
 ninguém de mim
 tem compaixão...” (ROSA, 2017a, p. 80).

Portanto, o “pretinho”, como é nomeado, usa o canto como meio de expressão de seu sofrimento, o que causa um embaraçoso sentimento nos homens e nos bois — “Deixa o menino chorar suas mágoas, que o pobre está com a alminha dele entalada na garganta! ...”

Diante disso, sua breve trajetória culmina com a estourada dos bois, a morte de dois dos vaqueiros, que acabam atropelados pela boiada em fuga, e do menino nada se sabe, desapareceu, nunca se teve notícia:

[...] Mas — Virgem Santa Mãe de Deus! — acordei, de madrugada, foi com os gritos do patrão. Que é do gado?! Só o rastro da arrancada. Tinham arribado, de noite! ... Mas, ainda foi mais triste: no lugar onde deviam de ter ficado Aristides mais Octaviano, nem cadáver!: os bois tinham passado por cima, e, eles, mais os arreios estavam servindo de travesseiros para eles dormirem, estavam pisados, moídos, tinham virado bagaço vermelho... [...]
 — E pretinho, Manico?
 — Ah, esse ninguém não viu, nem teve notícias dele mais! ... Coisa. Deus que diga minha alma salva! Por via dessa que houve, e de outras que podia haver, é que eu não gosto de ser andejo, e fico quieto no meu canto. Quem viaja por terras estranhas, vê o que quer e o que não quer! (ROSA, 2017a, p. 81-82).

Assim, termina a breve vida do “menino pretinho” do conto “O burrinho pedrês”. Não há elementos que permitam analisar a sua família, a causa de seu abandono não somente materno,

mas familiar já que não há presença de uma figura paterna. Assim como a boiada, ele é a mercadoria que não chega ao seu destino. O que se institui como ponto de atenção é a sua existência dentre as poucas páginas de um conto dedicado a narrar a vida de Sete-de-Ouros. Desta forma, Rosa (2017a), inclui a criança como elemento surpresa, e de forma despretensiosa prova como em determinadas situações a narrativa sobre a vida de um burrinho pode ser mais relevante que a de uma vida infantil, principalmente negra, sertaneja e marginalizada.

Outro aspecto marcante é que a vida do gado possui um valor monetário, logo, existe a preocupação do resgate, entretanto, o paradeiro do menino não é motivo suficiente para proceder uma busca. A infância de poucas páginas sinaliza que, apesar de *Sagarana* (2017a) ser conhecida como uma obra que entre muitos vieses de análise que salientem a vida do homem sertanejo e a sua relação com os animais, ou como a humanização dos animais é recorrente, a vida infantil é pouco explorada pelo crítica — considerando que não foram encontrados estudos que se debruçassem sobre a vida do “menino pretinho” no conto — revelando ainda estereótipos, preconceitos e comportamentos condizentes com a sociedade que eram comuns, como por exemplo, quando João Manico afirma: “... Deus que me perdoe, mas eu acho que alguns pretos têm o branco-dos-olhos assim só para modo de assombrar a gente!...” (p.78). Fica nítido o racismo e preconceito racial em relação às pessoas negras, e como esse tipo de fala ainda estava atrelada a um corpo social brasileiro racista e preconceituoso. O menino do conto “O burrinho pedrês” não é um protagonista, assim como Guirigó, mas sua breve existência ficcional, na primeira obra narrativa do autor, simboliza o espaço da criança como personagem na vida e obra de Guimarães Rosa.

No conto “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou “A volta do marido pródigo” há uma breve menção a um menino: “[...] Só depois é que o menino, que estava esperando, de cócoras, grita: - Íssia! ... — e pega-lhe na rédea e o faz volver esquerda, e recuar cinco passadas” (Rosa, 2017a, p. 90). Em outro momento, ainda no início da narrativa, é citado: “O menino torna a pegar na rédea: direita, volver! Agora nem é preciso comandar: - “Vamos! ...” (Rosa, 2017a, p. 90)

Porém, não há mais informações além dessas duas menções, mas como um dos objetivos é o levantamento do número de crianças dentro da obra completa do autor, se faz necessária a menção.

Moleque Nicanor

O conto “Minha gente” (Rosa, 2017a), inicia com o narrador autodiegético descrevendo uma viagem ao interior da casa de seu tio Emílio. Ao longo da narrativa não é possível identificar com uma alcunha o narrador. Assim, o conto se desenrola em torno das percepções do narrador, sobrinho de “padrim Emílio”. O destino da viagem é a fazenda localizada no Saco-do-Somidouro, onde decide passar alguns dias na presença do tio e da prima, não há menção do motivo da viagem ou seu objetivo. Apesar de certa familiaridade com o campo, como comprovado em sua afirmação, “não valia à pena pedir nem querer tomar beijos às primas” (Rosa, 2017a, p. 173), bem como que, “quando um cavalo começa a parecer mais comprido, é que o arreio está saindo para trás, com o respectivo cavaleiro” ” (p. 173), porém indica por seu pouco conhecimento: “Mas muitas outras eu ainda tinha que aprender” ”(p. 173) se tratar de um indivíduo que não tivesse a vida no campo de nascimento e criação.

Em função disso, o narrador descreve paisagens, lugares e pessoas, como se quisesse ilustrar ao leitor o caminho que percorre:

A casa do Juca Cintra ainda tem a mesma pintura, de barra azul. Estamos saindo da rua de Cina, por onde as vacas de seu Antonico Borges transitam. Lá vem o Zebu, branco-e-cinza, de orelhas moles, tombadas, batendo a barbel pregueada e balançando a corcova a cada movimento. Possante, quase um elefante. No meu tempo de menino, já era assim: de noite, na rua muito escura, a gente queria evitar os cabritos, que dormiam à direita, e tropeçava à esquerda, numa vaca sonolenta (ROSA, 2017a, p. 174).

Assim, dá indícios de uma infância que teve seus momentos e experiências com animais e a vida no campo. Diante disso, todo o conto é narrado com certo distanciamento e admiração. Logo, ao se ater à criança presente no conto, o menino surge exatamente em uma cena na qual o enunciador aprecia debaixo de uma árvore, itapicuru, onde pensava, fumava e apreciava a tropilha de cavalos, sobretudo lhe chamava a atenção uma poldra e um poldrinho recém-nascido, ainda pernalta, aflito pelo aconchego e o alimento materno. E aí, o narrador faz a primeira menção ao Moleque Nicanor:

Aí, com o embornal e o cabresto, chegou o toquinho de gente preta de oito anos, que é o Moleque Nicanor.
 — Que é que você veio fazer?
 — Vim pegar o Vira- Saia, sim senhor, que patrão seu Emílio mandou...
 — E você sabe?
 — Pego, até sem precisar de milho nem cabresto! O senhor quer ver?
 — Se fizer, ganha dois mil-réis (ROSA, 2017a, p. 203).

Nesse primeiro contato, o narrador tenta no primeiro trato com o menino desafiá-lo, porém se esquece de que o ambiente é território de Moleque Nicanor, logo as cenas que se seguem provam a sagacidade da criança.

Assim como Guirigó, o Moleque Nicanor é uma criança negra, sertaneja, e que se apresenta para o mundo do trabalho, o que vai se confirmando ser um arquétipo sempre que uma criança negra se apresenta nas obras de João Guimarães Rosa. Então, é evidente que na representação do real, em seu mundo fictício o autor considera os resquícios latentes dos anos de escravidão no Brasil, e como isso se reverbera em um país em construção, considerando o ano da obra publicada. Sendo assim, o trabalho infantil ser associado à infância negra demonstra uma marca consciente de como a exploração de pessoas negras e escravizadas foi basilar para a constituição da nação brasileira, e como Rosa, de maneira sutil, foi capaz de capturar e retratar essas vidas em sua obra.

Portanto, a personagem infantil deixa evidente os traços do poder senhorial em relação ao homem branco e de posses, como atestado em sua fala “sim senhor”, sua servidão e obediência é explícita, assim como as marcas de uma sociedade escravocrata e de subalternidade da pessoa negra e por conseguinte da criança, não apenas no campo discurso, mas nas ações e nas relações cotidianas.

Dessa forma, Moleque Nicanor representa uma parcela das crianças negras, nascidas e criadas nas fazendas, não mais como pessoa escravizada, pois na década de 90 a escravidão já havia sido abolida há quase sessenta anos, porém, como é sabido, a libertação das pessoas negras se deu de forma parcial, e mesmo quando libertas, alimentação e moradia eram oferecidas como moeda de troca pela força de trabalho, logo, diante da marginalização, descaso e pobreza muitos acabavam permanecendo nas fazendas, e desde muito cedo, eram usados como mão de obra.

Ao buscar em estudos onomásticos, e até mesmo na obra *O léxico de Guimarães Rosa* (2020), se fez o levantamento de qualquer menção sobre o nome do menino, porém não foi encontrado nenhum estudo que revelasse, como em tantos outros casos de personagens rosianas, alguma teoria sobre o seu nome. No Dicionário de Nomes Próprios on-line, foi possível identificar a seguinte definição: “Variante espanhola de Nicandro” e “Nicandro: Aquele que vence todas as batalhas. O Vitorioso”. Sendo assim, considerando o repertório linguístico e cultural do autor, é possível que ele tenha buscado conhecimentos outros para nomear a personagem e, sobretudo, que tenha colocado características que lhe fazem jus ao nome, ainda assim é possível considerar

que o termo “nica” é usado para se referir na linguagem popular a uma coisa supérflua, pueril. O menino não deixa de demonstrar sua esperteza, quer receber os duzentos réis propostos, além de provar sua capacidade e sair como vitorioso:

Moleque Nicanor arregalou os olhos, e eu pensei que ia ouvir as pancadas do seu coração. Deixou comigo a capanga e o sedenho; foi acolá, cortou um cipó, e juntou pedrinhas no chapéu de palha.

— É prata mesmo que o senhor falou, ou é duzentorréis?

— Prata. Olha aqui...

A cem metros de nós, os cavalos pastavam calmamente.

— Uh, Coringa! Ei! Ei! ...

Fazendo declarações de amor, com vozinha brandiciosa, Moleque Nicanor vai andando devagarinho, em ziguezagues, não diretamente para os animais, mas para um ponto imaginário, vinte metros à esquerda do bando. Agora assovia e sacode o chapéu com as pedras. Coringa relincha. Vira-Saia levanta a cabeça. Moleque Nicanor para. Espera um pouco. Continua. Os cavalos se afastam, mais metros para oeste. Moleque Nicanor alcançou o ponto visado, mas a distância inicial de pouco diminuiu.

Moleque Nicanor recomeça a manobra. Aí, de repente, nitrindo, os animais desembestam a correr pela campina, de crinas abertas, em galope circular. (ROSA, 2017a, p. 204).

Logo, o menino vitorioso, o Moleque Nicanor, demonstra afinidade no trato com os animais, além disso, a habilidade de encantá-los:

Moleque Nicanor não se precipita. Parecer ter previsto este alarma. Deita-se no capim, e, bem no centro da circunferência, espera que os equinos se cansem e desistam de correr. Então, ele recomeça. Assoviando, andando, parando, falando, agitando as pedrinhas no chapéu. Ao fim de um quarto de hora, não sei bem o que ele fez, além de ter feito o pelo-sinal; mas a tropilha funcionou. Os outros foram para longe, em dois grupos, para a borda da mata. Vira-Saia ficou sozinho.

O negrinho se endereça a ele, mas agora com requintes de suaviloquência. Já estão a menos de vinte passos um do outro. E decerto que Vira-Saia está pensando que as pedrinhas do chapéu são mesmo milho de bulhão, porque ele não sabe se quer correr ou se prefere esperar.

— Eh, meu irmãozinho! Eta beleza de cavalinho, só p’ra moça bonita montar! ... Híu! Híu! ... Vem cá, meu irmãozinho, chega p’r’aqui... Híu! Híu! ...

A voz do Moleque Nicanor é uma comprida carícia. As pedrinhas chocalham. O cipó está bem escondido, debaixo do braço. Parou.

— Meu irmãozinho de cavalinho... Híu! Híu! ... Irmãozinho... ... Híu! ...

A distância agora é mínima. Vira-Saia avançou, um quase nada. Moleque Nicanor já estava imóvel. Vira-Saia vem mais para perto... Mais.... Pronto!

Com viva rapidez e simulada displicência, Moleque Nicanor jogou o cipó no pescoço do animal. Vira-Saia estremeceu, mas ficou quieto, porque pensa que já está mesmo prisioneiro. E, dócil, aceita Moleque Nicanor lhe bata a mão num punhado de crina, e lhe passe o cipó na boca, abotoando-o em barbicacho e deitando uma volta furtada ao redor do focinho. Pula no lombo nú do cavalo, dando-lhe com os calcanhares nas costelas. E grita:

— Ei! Anda, égua magra! Piguança! ... Irmãozinho que nada! Já se viu cavalo nenhum ser imão de gente?!... (ROSA, 2017a, p. 204).

Diante disso, é possível perceber que Moleque Nicanor tem expertise, é um verdadeiro encantador de cavalos, pois, apenas com pedras, o chapéu e um cipó consegue domar o animal e ganhar o desafio. Na cena em que tenta se aproximar do animal, fingindo ter com o que

alimentá-lo, demonstra suavidade nas palavras, uma doçura no uso da linguagem, como se a égua fosse capaz de compreendê-lo. Assim como em outros textos narrativos, Rosa, aborda a relação íntima entre homem e animal, muitas vezes dando voz aos animais para trazer outra perspectiva do humano, como ocorre no conto “Conversa de bois”.

A familiaridade do menino vitorioso é fruto do seu trabalho e reflexo da sua vida no campo, assim como demonstra a ingenuidade e a descrença do narrador — adulto diante da criança. Mesmo já tendo afirmado não dominar a vida no campo, o narrador não deixa de duvidar da capacidade do menino diante de sua pouca idade. Nesse trecho, Rosa, em uma breve passagem, aborda não apenas a subalternidade do discurso infantil, que se insere no campo das palavras, mas a dúvida que é imposta sobre a capacidade de realizar algo que um adulto não conseguiria. Nesse texto, se tratando do narrador, ao oferecer dinheiro coloca em questão a missão do menino, no entanto, Moleque Nicanor não apenas consegue domar e montar a égua como ainda é capaz de convencer pelo discurso provando que sua pouca idade não lhe confere ingenuidade ou incapacidade, demonstrando como sua experiência e vivência lhe permitem sobressair a um homem da cidade:

Tenho de pagar dois mil-réis. E mesmo mais outros dois, porque Moleque Nicanor arranhou estória de um chicote que ele teria perdido meio do capim, e de um dinheiro que prometeu às almas do Purgatório, a troco de que elas lhe ensinassem onde era que o chicote estava.

— E você é capaz de fazer isso com qualquer cavalo?

— Dos daqui, qualquer um, afora o Craúna, por causa que ele é inteiro e vira fera, atôa, atôa: investe amoita a gente a dente... Mas, se o senhor quiser mim dar outros mil-réis, eu vou ver e caço jeito de campear ele p’ra o senhor ver...

Recuso a proposta. E Moleque Nicanor, sempre montado em pel((o, me toma a bênção e toca, a meio galope, sem nem ao menos fazer questão de substituir o cipó pelo cabresto (ROSA, 2017a, p. 205).

Sendo assim, na última cena em que Moleque Nicanor aparece se apresenta a questão religiosa e metafísica, tão presente em toda a obra rosiana, como um símbolo de sua fé e cultura. O menino de pouca idade sai vitorioso do breve diálogo com o narrador e ainda demonstra como a dureza da vida e do trabalho foram basilares para sua formação e ainda assim impressionar pois “monta a pelo” e “sem nem ao menos fazer questão de substituir o cipó pelo cabresto”, pois Moleque Nicanor é um vitorioso, visto que sobrevive não apenas com uma vida de poucos recursos, sem estudo e muito trabalho, mas como garoto negro sobrevivente no meio sertanejo, considerando sua pouca ou quase nula expectativa de ascensão social. Portanto, com Moleque Nicanor, Rosa captura mais uma peça para o grande mosaico que forma a infância dentro de sua obra, como utiliza a literatura para representar vidas reais, vidas negras infantis, como

Nicanor e Guirigó que são sobreviventes de um processo de escravização e de marginalização social.

Tiãozinho

O conto “Conversa de bois”, de *Sagarana* (2017a), traz uma narrativa marcada pela violência, pela relação do homem com os animais, pela relação do homem com o homem, pela morte, e sobretudo, ao que aqui é relevante, por uma infância negra circunscrita de muitas formas pela dor e pelo sofrimento. A trama narrada por Manuel Timborna a um narratário, que posteriormente fará o mesmo para outros ouvintes, conta um caso que se iniciou na encruzilhada de Ibiúva, onde um carro de bois com um guia, o menino Tiãozinho, e seu chefe e carreador, Agenor Soronho, estão em uma viagem para um vilarejo próximo levando uma carga de rapadura sobre a qual há um defunto, o falecido pai do menino guia:

Acolá, longe distante, onde as árvores dos dois lados se encontram e encartucham e o caminho se fecha aos olhos da gente, apontaram de repente uns cavaleiros. Vêm chegando. Para que eles possam passar, mesmo tendo de contornar o barranco, Tiãozinho detém os bois.

— Boas tarde, seu Agenor! Que é que vão carreando?

— Umas rapadurinhas pretas, mais um defunto.... É o pai do meu guia, que morreu p'r'amanhecer hoje...

— Virgem Santa, seu Agenor! Imagina, só, que coisa triste... — Os homens se descobrem. — E de que foi mesmo que o pobre morreu, seu Agenor, ele que era tão amigo do senhor...?

— A gente não sabe... Da doença antiga lá dele... O coitado andava penando.

— Pobrezinho do menino! ... — exclama a moça do silhão. E, a tais palavras, Tiãozinho, que já estava meio quase consolado, recebe inteira, de volta, sua grande tristeza outra vez (ROSA, 2017a, p. 268).

O conto não segue uma linearidade, pois é um conto dentro de um conto, uma verdadeira metalinguagem textual considerando que a narrativa em que Tiãozinho ganha vida surge dentro de um causo narrado: “— Ora, ora! Esses é que são os mais! ... Boi fala o tempo todo. Eu até posso contar um caso acontecido que se deu. — Só se eu tiver licença de recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco...” (p. 263). Assim sendo, o enredo se constrói para enfatizar a inteligência dos animais e a incapacidade de reflexão e humanidade entre os homens, bem como são agentes de violência não apenas com os bichos, mas algozes uns dos outros.

Deste modo, com uma apresentação objetiva sobre o enredo do conto, se faz necessário dar a primazia ao que de fato é de interesse: o menino guia Tiãozinho. Posto isto, a primeira cena em que a criança aparece é descrita pelo narrador de forma atenta e traz algumas familiaridades com outras crianças negras já apresentadas, além de aspectos singulares do menino:

Mal se amoitara, porém, e via surgir, na curva de trás da restinga, o menino guia, o Tiãozinho — um pedaço de gente, com a comprida vara no ombro, com o chapéu de palha furado, as calças arregaçadas, e a camisa grossa de riscado, aberta no peito e excedendo atrás em fraldas esvoaçantes.

Vinha triste, mas batia ligeiro as alpercatinhas, porque, a dois planos da sua cabeça, avançam os belfos babosos dos bois da guia — Buscapé, bi-amarelo, desdescendo entre mãos a grossa barbela plissada, e Namorado, caracu Sapiiranga, castanho vinagre tocado a vermelho — que, a cada momento, armavam modo de querer chifrar e pisar (ROSA, 2017a, p. 265).

O trecho traz uma expressão já empregada para caracterizar Moleque Nicanor, “pedaço de gente”, o que permite inferir ser uma expressão para designar uma criança, assim com arremete um tom de subalternidade da criança diante do adulto. Sua vestimenta denuncia sua condição miserável, assim como Guirigó e Moleque Nicanor, meninos negros no sertão que precisam trabalhar para prover a própria sobrevivência ou o sustento familiar, assumindo o lugar de provedor. Aqui, ao repetir tal padrão, Rosa alerta para um retrato social da infância sertaneja no Brasil, e como ainda existem resquícios do período colonial com marcas ainda severas da escravidão e de como esse período refletiu e reflete na infância e na vida das pessoas negras e marginalizadas.

Sendo assim, Tiãozinho, uma criança de sete anos, mesmo enfrentando a dor pela perda do pai, não pode deixar de cumprir seu trabalho de guia, além de ser o responsável por conduzir o carro de boi e a mercadoria de rapadura, além do corpo falecido do pai para o vilarejo para realização do enterro:

Tiãozinho atrasa o passo, para aproveitar. Mas ainda está triste. Não quer pensar no pai depois — tem medo de pôr ideia no corpo que vem em-riba da pilha de rapaduras. Só aguenta pensar nele de-em-antes, na cafua.... Pega a imaginar outras coisas (ROSA, 2017a, p. 278).

Em relação ao menino, é possível atestar sua vestimenta e condição física quando descritas deixam claro o estado de extrema pobreza e miséria em que vivia, condição essa que se assemelha à primeira aparição de Guirigó, o menino negro de *Grande sertão: veredas* (2017b):

Estacam todos, bois e carro, no meio do chapadão. Foi o guia Tiãozinho, que teve de parar para segurar as calças, que lhe tinham caído de repente até aos pés. Depôs a vara no chão, depressa, porque estava até vermelho, só em camisa e perninhas magrelas, que vergonha. E agora está-lhe custando para amarrar a tira de pano na cintura e ficar composto outra vez (ROSA, 2017a, p. 277).

Ao longo da história, Tiãozinho relembra o pai: “Cego e entrevado, já de anos, no jirau... Tiãozinho nem se lembrava dele de outro jeito, nem enxergando nem andando...” (p. 273) tenta não pensar no corpo frio que o carro de bois carrega, mas traz à memória os últimos anos do pai adoecido em uma cama, dependendo dos cuidados do filho, enquanto assistia aos cortejos

que Agenor Soronho fazia a sua mãe, logo, todas essas informações são repassadas ao leitor por meio de “flashbacks” das memórias de Tiãozinho, só assim que o leitor então passa a ter conhecimento de como era a relação do menino com seu pai, sua mãe e seu chefe. Portanto, fica evidente o sentimento de compaixão e de amor que o menino tinha pelo pai, Januário:

Pobre do pai! ... Tiãozinho tinha de levar a cuia com feijão, para comer junto com ele, porque nem que a mãe não tinha paciência de pôr comida na boca do paralítico... E ela, com seu Soronho, tinham, para comer, outras coisas, melhores.... Deviam de ter... Mas, com isso, Tiãozinho não se importava ... O que doía era o choro engasgado do pai, que não falava quase nunca... Mas Deus havia de castigar aquilo tudo. Não estava direito, não estava não! (ROSA, 2017a, p. 274).

A relação do menino com a mãe é conflituosa, um elemento de parentalidade que se repete também com Miguilim na novela “Campo Geral” em relação ao pai, pois, de acordo com o que Tião rememora da figura materna, fica evidente o descontentamento e a decepção, considerando que ela deveria cuidar dele e não permitir os maus tratos impetrados por Agenor Soronho:

Mas, a mãe, por que é que ela havia de chorar?! Por quê? Ela não gostava do pai... Tiãozinho pouco pudera ver, pelos buracos da parede de pau-a-pique, quando eles estavam lavando o corpo... A cafua se enchera, não cabendo, de gente... E seu Agenor Soronho estava muito galante com todos. Estava mesmo alegre, torcendo as pontas do bigode vermelho, mas fazendo de estar triste, às vezes, de repente... E até, quando Tiãozinho, zonzo de tanta confusão, se sentara na pedra que faz degrau na porta da cozinha, o carreiro tinha vindo consolar sua tristeza, dizendo que daí em diante ia tomar conta dele de verdade, ia ser que nem seu pai... (ROSA, 2017a, p. 278).

No entanto, é preciso destacar que a mulher também se encontra em condição de subalternidade, ela aceita o envolvimento com o chefe do menino considerando que é dele que vem o sustento do lar, uma vez que o marido acamado já não é capaz de suprir as necessidades, o que não a isenta da culpa acerca de sua omissão como mãe, visto que não impede ou repreende Soronho na forma como trata o filho, assim, sua neutralidade diante dos maus tratos sofridos pelo menino guia gera revolta e desejo de vingança:

Ah, da mãe não gostava! ... Era nova e bonita, mas antes não fosse ... Mãe da gente devia de ser velha, rezando e sendo séria, de outro jeito Que não tivesse mexida com outro homem nenhum.... Como é que ele ia poder gostar direito da mãe? ... Ela deixava até que o Agenor carreiro mandasse nele, xingasse, tomasse conta, batesse.... Mandava que ele obedecesse ao Soronho, porque o homem era quem estava sustentando a família toda. Mas o carreiro não gostava de Tiãozinho... E era melhor, mesmo, porque ele também tinha ojeriza daquele capeta! ... Ruço! ... Entrão! ... Malvado! ... O demônio devia de ser assim, sem tirar nem pôr... Vivia dentro da cafua... Só não embocava era no quartinho escuro, onde o pai ficava gemendo; mas não gemia enquanto o Soronho estava lá, sempre perto da mãe, cochichando os dois, fazendo dengos.... Que ódio! ... (ROSA, 2017a, p.274).

Assim, sua condição submissa desperta na criança o desejo de se tornar logo um adulto, o “dono da casa”, a fim de reproduzir o sistema patriarcal e enfim poder mandar na mãe, assumindo o papel de provedor, e por isso caberia a ela lhe obedecer, assim como puniria o chefe por todo mal causado: “Mas Tiãozinho espera... Há-de chegar o dia! Quando crescer, quando ficar homem, vai ensinar ao seu Agenor Soronho.... Ah, vai! ... Há-de tirar desforra boa, que Deus é grande! ...” (p. 275).

Diante dos fatos, com o desenrolar da história, fica evidente a persona do dono do carro de bois, dessa forma, se pode teorizar que Agenor Soronho representa dentro do conto o sistema patriarcal: um homem branco, detentor de capital (terra, bois e poder), que utiliza o trabalho infantil como mão de obra ao passo que lhe fornece o mínimo possível para sobreviver, perpetuando assim sua condição subalterna que se consolida sem perspectivas de melhora, além de aplicar na criança castigos físicos, psicológicos e morais:

Agora, o carreiro, sim, que é homem maligno. O dia, para ele, amanheceu feliz, muito feliz. Mas, mesmo assim por assim, só porque está suando, não deixa de implicar:

— Tu Tião, diabo! Tu apertou demais o cocão! Não vê que a gente carreando defunto-morto, com essa cantoria, até Deus castiga, siô?!... Não vê que é teu pai, demoinho?! Fasta! Fasta, Canindé! ... Ôa! Ô-ôa! ...

Anda, fica novo, bocó-sem-sorte, cara de pari sem peixe! Vai botar azeite no chumaço, que senão agorinha mesmo pega fogo no eixo, pega fogo em tudo, com o diabo p'r'ajudar! ...

Tiãozinho veio no grito, mas se mexendo encolhido, com medo de que o homem desse nele com a vara-de-ferrão. Falta de justiça, ruindade só. Foi o carreiro mesmo quem apertou a chaveta da cantadeira, hoje cedo; e até estava enjerizado, na hora, falando que Tiãozinho era um preguiçoso, que não prestava nem para ajeitar o carro em para encangar os bois (ROSA, 2017a, p. 272).

Uma das passagens mais violentas psicologicamente acontece quando Soronho, ao se dirigir ao menino, não apenas o desqualifica, mas profere xingamentos e o animaliza, além de zombar do sofrimento pela perda do pai:

— Vam'bora, lerdexa! Tu é bobo e mole; tu é boi?!... Carece de ficar aí a vida inteira, feito estaca de dentro d'água, feito esteio de moinho? ... Vamos, Canindé! ... Dansador! Vamos! ...

[...] — Entra p'ra o lado de lá, que aí está embrejado fundo... Mais, dianho! ...

Mas não precisa de correr, que não é sangria desatada.... Tu não vai tirar o pai da força, vai? ... Teu pai já está morto, tu não pode pôr vida nele outra vez!... Deus que me perdoe de falar isso, pelo mal de meus pecados, mas também a gente cansa de ter paciência com um guia assim, que não aprende a trabalhar... Ôi, seu mocinho, tu agora mesmo cai de nariz na lama! ... — E Soronho ri, com estrépito e satisfação.

Tiãozinho olhou, assim meio torto. “Teu pai já morreu, tu não pode pôr vida nele outra vez...” Por que é que não foi seu Agenor Carreiro quem a morte veio buscar?! Havia de ter sido tão bom! ... (ROSA, 2017a, p. 280).

Dessa forma, fica evidente a brutalidade e a violência enfrentadas pelo menino. A animalização não é uma característica atribuída apenas a Tiãozinho, o mesmo ocorre com Guirigó, porém no conto de *Sagarana* (2017a), os bois, como elementos narrativos, demonstram uma humanidade, uma empatia que não se estende ao Agenor Soronho. Logo, há uma inversão dos papéis, o homem na figura do carreiro é irracional, violento, é a representação não apenas da ignorância, mas da maldade, do demoníaco.

Ainda no tange ao menino guia e ao fato de desempenhar atividades de adulto, reproduzindo um padrão social oriundo da Idade Média quando a criança era vista apenas como uma miniatura do adulto, Rosa (2017a) chama atenção por meio de sua personagem e do enredo criado para como o trabalho infantil era comumente empregado naquele contexto social, dado reafirmado quando o caso do menino Didico é narrado, o pequeno guia morre aos dez anos de idade vítima do trabalho e do descaso com a integridade da vida do menino:

O casarão avarandado já ficou para trás, com a latomia dos cachorros e as frondes do laranjal. Tiãozinho começa a cansar. Que calor! ... E a poeira seca a goela da gente. Estará sentindo dor-por-dentro no pescoço? São Brás! São Brás! Não quer penar como o Didico da Extrema, que caiu morto, na frente de seus bois...
Tinha só dez anos o Didico, menor do que Tiãozinho. Mas trabalhava muito, também. Foi num dia assim quente, de tanta poeira assim... Ele teve de ir carrear sozinho, porque era o carro pequeno, só com duas juntas e carga pouca, de balaio de algodão. Na hora de sair, se queixou: - “Estou com uma coisa me sufocando... Não posso tomar fôlego direito, nem engolir...
E tenho uma dor aqui...” (Lá nele, Didico) ...
Ninguém se importou: falaram até de ser manha, porque o Didico era gordinho e corado, parecendo um anjo de estampa, de olhinhos gaiteiros e azuis.
Mas estava custando muito a voltar. Nunca mais parecia com o carro. E foram encontrá-lo, lá longe, na covanca da Abóbora-d’ Água, já frio. Os bois haviam parado, para não pisar em cima, e estavam muito quietos, pois às vezes eles gostam de ficar assim. Menos os da guia, que tinham mascado e comido quase toda a roupinha do pobre do Didico... (ROSA, 2017a, p. 276).

Assim como os animais são submetidos a uma rotina de trabalho intensa e desumana o mesmo ocorre com as crianças da narrativa, logo, os próprios animais, no caso os bois, dialogam e fazem uma crítica à postura pouco reflexiva do homem em relação a si e ao próximo. O menino guia, Tiãozinho, é a representação de uma infância sem privilégios, sem estudos e marginalizada, vítima da violência e do abandono parental e social.

Existe ainda a presença de outro aspecto, o luto, recorrente nas narrativas rosianas e que está presente inclusive nos textos nos quais as crianças são protagonistas. A morte para o mundo infantil é vista como um episódio traumático, como na novela “Campo Geral”, quando Dito acaba morrendo. Diferentemente do que ocorre com personagens adultas nas narrativas rosianas, em que a alteração do nome marca uma mudança na persona, como ocorre com

Riobaldo que se torna Tatarana e por fim Urutu-Branco, aspecto esse que se confirma pelos estudos onomásticos, como na obra *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de suas personagens* (2013) de Ana Maria Machado, se pode supor que a morte para as personagens infantis no mundo de Guimarães Rosa seja a fronteira que demarca uma mudança, ou ainda o rompimento final com qualquer tipo de inocência ou crença sobre a mortalidade, considerando que há uma questão mística e metafísica no evento da morte, como se fosse um corte nu no mundo irreal, idealizado da criança.

Enfim, é possível confirmar tal hipótese a partir de personagens infantis que enfrentam a perda de um ente querido, como por exemplo, Tiãozinho lida com a perda do pai, Miguilim com a de Dito e a do pai, Riobaldo com a da mãe, o Menino de “As margens da alegria” com a perda simbólica do seu mundo por meio da morte do peru, logo, a iminência do perecimento na infância desconstrói o imaginário da imortalidade, assim como coloca à prova a fragilidade humana e psíquica daqueles que ficam e tem sua vida afetada pela perda. Sendo assim, Rosa (2017a) não constrói um mundo infantil ou crianças que estão imunes aos sofrimentos existenciais, há uma intencionalidade ao abordar a temática como algo comum a vida dos seres, inclusive na infância, onde existe uma concepção social disseminada sobre a incapacidade cognitiva e emocional da criança em compreender a morte e de lidar com a dor e o sofrimento, partindo do pressuposto de que a infância deve ser preservada da mortalidade:

Arre! Que nunca foi tão penosa uma ida ao arraial. Também, contudo tão triste, carregando o pai para a cova, coitado do pai... Mas, deve ter subido para o Céu, direito, na mesma hora... Na véspera de morrer, de-noite, ele ainda pedira Tiãozinho tirar reza junto... E Tiãozinho puxara o terço, cochilando... Estava com muito sono, porque tinha ido, a pé, ao Marçal Velho, levar um recado... Depois da salve-rainha, o pai pôs nele a bênção, e ele deitou no enxergão, para dormir logo, esquentando os molambos... Também não adiantou nada estar dormindo no mesmo canto; só deu fé daquela tristeza toda foi quando viu a mãe, chorando, sacudindo-o para levantar. Aí, Tiãozinho tinha chorado também... (ROSA, 2017a, p. 277).

Para Tiãozinho não há, diante do falecimento do pai, nenhuma romantização do luto, ele não apenas precisa lidar com a perda como é o responsável em assegurar o rito funerário do pai, algo comumente realizado por um adulto, e, cabe ressaltar que o menino passará pela perda novamente antes do fim da narrativa, ficando responsável não por um, mas por dois defuntos.

Assim, é possível salientar mais um indício do quão difícil e dura é a infância do garoto, visto que ele precisa desempenhar a função de um adulto, ocupar o lugar do pai, do provedor, mesmo em um momento de grande sofrimento, e, ainda é preciso atentar para o fato de que não há adolescência, pois Tiãozinho aos sete anos, “idade da razão”, diante dos acontecimentos de sua

pobre existência deseja se tornar adulto e impetrar a Agenor Soronho o mesmo sofrimento que sente: “Enlameado até à cintura, Tiãozinho cresce de ódio. Se pudesse matar o carreiro...” (p. 281).

Com esse conto, Rosa atesta a tese de que a infância negra e sertaneja que se propôs retratar é aquela em que não se pode ser criança, não há tempo ou condições para isso. É preciso seguir, trabalhar e enterrar os seus:

Chora-não-chora, Tiãozinho retoma seu posto. “O pai não é meu, não... O pai é seu mesmo...” Decerto. Ele bem que sabe, não precisa dizer. É o seu pai quem está ali, morto, jogado para cima das rapaduras... Deixou de sofrer Cego e entrevado, já de anos no jirau... Tiãozinho nem se lembrava dele de outro jeito, nem enxergando nem andando.... Às vezes ele chorava, de-noite, que dormia ali no chão, no mesmo cômodo da cafua, ouvia, e ficava querendo pegar no sono, depressa, para não escutar mais... Muitas vezes chegava a tapar os ouvidos, com as mãos. Malfeito! Devia de ter, nessas horas, puxado conversa com o pai, para consolar... Mas aquilo era penoso... Fazia medo, tristeza e vergonha, uma vergonha que ele não sabia bem por quê, mas que dava vontade na gente de querer pensar em outras coisas... E que impunha, até, ter raiva da mãe... (ROSA, 2017a, p. 273).

De certo, a narrativa é entrelaçada com as falas das personagens e dos bois, que conversam entre si, discorrem sobre a crueldade de Agenor Soronho, o diálogo entre os animais traz um traço fabulístico para o conto, considerando a humanização dos bichos que pensam, falam, discorrem sobre fatos e emitem opiniões entre si sobre o carreiro e o menino:

— Eles não sabem que são bois... — apoia enfim Brabagato, acenando a Capitão com um esticão da orelha esquerda. — Há também o homem...
— É, tem o homem-do-pau-comprido-com-o-maribondo-na-ponta.... — ajunta Dansador, que vem lerdo, mole-mole, negando o corpo.
— O homem me chifrou agora mesmo com o pau...
— O homem é um bicho esmochado, que não devia haver. Nem convém espiar muito para o homem. É o único vulto que faz ficar zonzos, de se olhar muito. É comprido demais, para cima, e não cabe todo de uma vez, dentro dos olhos da gente (ROSA, 2017a, p. 267).

Adiante, as cenas que se seguem são da travessia do menino e do carreiro que comprovam a rispidez e a violência psicológica sofrida pelo menino. Como por exemplo, quando se refere ao falecido pai do menino:

Soronho fincou a agulhada, e Tiãozinho correu, atarantado, sem saber se oleava o cocão ou se acalmava os dois da guia, que, ouvindo bulha lá atrás, pensavam que havia ordem para caminhar. [...]
Mas Agenor Soronho olhou para o sol, enrugando a cara. Pisca, pisca, e mais e enfeza.
— Que martírio! De vez que não acaba mais com isso, ou tu pensa que os outros vão ficar no arraial com o cemitério aberto, esperando a gente?!...
— Já vou, seu Soronho.... Já vai ...
— É, nheinnhein?! ... Ai, que sina, esta minha, trabalhando em sol e chuva, e inda tendo de aguentar este mamão-macho sem preceito! Tu fala macio, mas p'ra trabalhar comigo tu não presta... Mais em antes eu queria um rapazinho carapaçudo e

arapuado, que fosse mal criado mas com sustância que nem eu, p'ra trabucar... Que me importa, se a gente chega de noite no arraial?! O pai não é meu, não... O pai é seu mesmo... só que tu não tem aquela-coisa na cara... Mas, agora, tu vai ver.... Acabou-se a boa vida.... Acabou-se o pagode! ... (ROSA, 2017a, p. 273).

Em muitos momentos, em pensamento, Tiãozinho deseja a morte do carreiro. Em determinado trecho da viagem, já exaustos param para descansar e o menino dorme e sonha, manifestando em seu delírio o desejo da morte de Soronho:

... Mas Tiãozinho espera... Há-de chegar o dia! Quando crescer, quando ficar homem, vai ensinar ao seu Agenor Soronho.... Ah, isso vai! ... Há-de tirar desforra boa, que Deus é grande! ... (ROSA, 2017a, p. 275).

O desfecho do conto se dá justamente na realização desse desejo, que se dá não pelas mãos do menino, mas quando os bois ao perceberem que Soronho dormia encostado no agulhão do carro tramam uma forma de derrubá-lo e dão um solavanco proposital no carro, Soronho cai e acaba degolado no chão, uma prova de que a força e a inteligência dos bois se sobressaíram ao homem, e, com isso, libertam Tiãozinho do carreiro déspota. No fim do conto, assim como em uma fábula, há o que se pode afirmar uma lição de moral: o homem subjuga a natureza, e facilmente pode ser destruído por ela:

Arrepelando-se todo. Chorando. Como um doido. Tiãozinho. — “Meu Deus” Como é que foi isto?! ... Minha Nossa Senhora! ... — Sentado na beira dum buraco. Com os pés dentro do buraco. — “Eu tive culpa... Mas eu estava meio cochilando... Sonhei... Sonhei e gritei... Nem sei o que foi que me assustou...” — Com os bois olhando. Olhando e esperando. Calmos. Bons. Mansos. Bois da paz. E sem atinar com o que fazer. — “Minha Virgem Santíssima que me perdoe! ... Meus boizinhos bonitos que me perdoem! ... Coitado do seu Agenor! Quem sabe se ele ainda pode estar vivo?!...” — Fazer promessa. Todos os santos. Rezar depressa. E gente chegando. Os dois cavaleiros. — Sossega, meu filho! Nem um gole d’água, p’ra dar a este menino. Sem água para a goela seca. Ajuda aqui, Nhô Alcides! Goela seca. Tremor. Já é de-tardinha. Desentala o corpo! Quase degolado, o pobre do carreiro. Não quero ver. Chorando outra vez. — “Coitado do seu Agenor! ... Mas, não foi por meu querer... Juro, meu Nosso Senhor! ...” — Com jeito, seu Quirino! Credo, nhô Alcides, já tinha outro defunto aqui dentro! Meu pai. Não tem culpa. Tristeza. Frio. O sol foi-s’imbora. Mas é preciso ajudar. Estou bem, não tive nada. Negócio urgente de Nhô Alcides. Seu Quirino carrega. A cavalo mesmo. Os bois querem caminhar. — “Vamos, Buscapé! Namorado, va-âmos! ...” (ROSA, 2017a, p. 291).

Diante do ocorrido, o menino guia, mesmo após todo o sofrimento causado por Agenor Soronho, demonstra humanidade e empatia por sua morte, ele chora, lamenta. Teme que seu desejo tenha sido o responsável pelo ocorrido, mas os bois é que se cansam dos maus tratos sofridos por eles e pelo menino e tramam a morte do carreiro. Logo, maquiavelicamente pensam na forma de dar fim à vida de Soronho:

De lá do coice, voz nasal, cavernosa, rosna Realejo. E todos falam.
— Se o carro desse um abalo maior...

— Se nós todos corrêsemos, ao mesmo tempo...
 — O homem-do-pau-comprido rolaria para o chão.
 — Ele está na beirada...
 — Está cai-não-cai, na beiradinha...
 — Se o bezerro, lá na frente, de repente gritasse, nós teríamos de correr, sem pensar, de supetão...
 — E o homem cairia...
 — Daqui a pouco.... Daqui a pouco...
 — Cairia.... Cairia...
 — Agora! Agora!
 — rolaria para o chão!
 — Namorado, vamos!!!... — Tiãozinho deu um grito e um salto para o lado, e a vara assobiou no ar.... E os oito bois das quatro juntas se jogaram para diante, de uma vez... E o carro pulou forte, e craquejou, estrambelhado, com um guincho do cocão.
 — Virgem, minha Nossa Senhora! ... Ôa, ôa, boi! ... Ôa, meu Deus do céu!
 Agenor Soronho tinha o sono sereno, a roda esquerda lhe colhera mesmo o pescoço, e a algazarra não deixou que se ouvisse xingo ou praga – assim não se pôde saber ao certo se o carreiro despertou ou não, antes de desencarnar (ROSA, 2017a, p. 290).

Por fim, após o susto passado, Tiãozinho demonstra a maturidade necessária para encerrar sua travessia, deixa de ser o menino guia e se torna o carreiro Tião, que agora carrega não apenas rapadura, mas dois defuntos, realiza sua travessia final do pouco de infância que lhe restava. Não pode sucumbir ao choro ou ao desespero, mas sim terminar. Mas não há de todo apenas tristeza, com a retomada de consciência com a morte do chefe, Tião decide o que deve fazer e executa o trabalho de forma leve, como um candieiro que leva luz, traz boas novas: não há mais Soronho, há apenas o menino Tiãozinho.

4 CORPO DE BAILE

Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dansador; o dansador é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dança dirige seus movimentos; a vida age semelhante com o vivente.
(Plotino apud Rosa, 2017a, p. 751).

Corpo de Baile, segundo livro publicado por Guimarães Rosa, ocorreu dez anos depois do memorável êxito de *Sagarana* (2017a). Inicialmente, em sua primeira edição, em 1956, foi publicado em dois volumes e, em 1960, em um único e gigantesco volume:

Em vez disso, houve uma pausa de dez anos que chegou a intrigar leitores e críticos. Só admitindo uma estratégia consciente podemos compreender o lançamento em 1956 de não um, mas de sete romances (que qualquer outro escritor teria lançado em livros separados), nos dois volumes monumentais de *Corpo de Baile*. Se o nosso autor tivesse assumido o grave risco de ser esquecido, unicamente para preservar a unidade da obra, não a teria, a partir da terceira edição, dividido em três volumes de títulos diferentes (Manuelzão e Miguilim; No Urubuquaquá, no Pinhém; Noites do Sertão). É mais provável que quisesse subjugar os leitores simultaneamente pela qualidade e pela quantidade, arremessando-lhes de uma vez uma Suma inteira, atirando-os num verdadeiro labirinto. Deu-lhes as chaves dos corredores — algumas epígrafes tiradas de escritores místicos — mas não lhes indicou as competentes fechaduras (RÓNAI, 2020, p. 26).

Posteriormente, o próprio autor realizou um desmembramento da obra em três volumes independentes, mas, por fim, cedeu à unidade da obra, como se pode confirmar em correspondência trocada com seu tradutor italiano Eduardo Bizzarri:

Meu caro Bizzarri,
De fato, o “Corpo de Baile” vinha sendo prejudicado pelo “gigantismo” físico. A 1ª edição, em 2 volumes, unidos, pesava, já. Arranjamos então a 2ª, num volume só, mas que teve de ser de tipo minúsculo demais, composição cerrada. E o preço caro, além de não ficar o livro convidativo. Agora, pois, ele se tri-faz. Assim:
“MANUELZÃO E MIGUILIM” - (com Campo Geral e “Uma Estória de amor”) [...] “NO URUBÚQUAQUÁ, NO PINHANHÉM” - (com “O Recado do morro”, “Carade-bronze”, e “A Estória de Lélío e Lina”. [...]
“NOITES DO SERTÃO” - (com “Dão – Lalalão” e “Buriti”) a sair em agosto (ROSA, 1980, p. 79).

Dessa forma, desde a terceira edição, é mantida a separação de *Corpo de Baile* em três volumes separando as novelas e seus “contos”, mas a unidade da obra não se dissipa, considerando não apenas a manutenção do título *Corpo de Baile*, mantendo a mesma capa e variando apenas as cores dos volumes. O título carrega essa unidade, do que é ser um corpo, e o baile nos remete ao movimento, a não linearidade da narrativa. Diante do título, o autor já subscreve que não se

tratará de uma narrativa estática, mas sincrônica. Nas novelas, além do sertão como temática, as personagens transitam de uma narrativa à outra, por isso se defende essa unidade.

A obra sequencial ao grande sucesso de *Sagarana* (2017a), apresenta uma espantosa evolução não apenas na linguagem, mas em sua técnica em geral, como aponta Renard Perez (1991), em seu depoimento para a produção da obra *Fortuna Crítica – Guimarães Rosa*, organizada por Eduardo Coutinho:

Em janeiro de 1956, reaparece o escritor com as novelas de *Corpo de Baile* (Ed. José Olímpio) – onde continua a experiência iniciada em *Sagarana*. A nova obra, em dois volumes (822 páginas), compõe-se de sete longos trabalhos, tendo por cenário o mesmo sertão mineiro. Mas agora, na amplitude da novela, Guimarães Rosa exhibe de melhor a sua força. A linguagem, de uma riqueza insólita, adquire intensa plasticidade e a técnica, o estudo das personagens, a descrição minuciosa dos ambientes — tudo acompanha essa espantosa evolução (PEREZ, 1991, p. 42).

A obra é composta por sete novelas, que, assim como em *Sagarana*, tem o universo sertanejo como enredo narrativo. Nesse universo povoado por tropeiros, boiadeiros, carreiros e seleiros, há também loucos, mendigos, cantadores, prostitutas, capangas, vaqueiros, crianças, além dos animais e da natureza, que, em uma junção perfeita, formam o corpo de baile. Sobre a complexidade das novelas de *Corpo de Baile*, afirma o crítico e estudioso Paulo Rónai em seu artigo *Rondando os segredos de Guimarães Rosa*, prefácio de *Corpo de baile* pela editora Nova Fronteira (2016):

Como os grandes poemas clássicos, *Corpo de baile* está cheio de segredos que só gradualmente se revelam ao olhar atento. A própria unidade da obra é um deles. Ela não é apenas geográfica e estilística, como parece à primeira vista. Conexões de temática, correspondências estruturais, efeitos de justaposição e oposição integram-na, mas os leitores têm de descobrir um a um. Talvez ninguém consiga, nesse pormenor, desemaranhar totalmente o jogo complexo das intenções do autor — mas o que cada um desvendar será o suficiente para intensificar o prazer da peregrinação por esse mundo denso de novidades (RÓNAI, 2016, p. 19).

Corpo de Baile é constituído de sete novelas. Não se pode ignorar a numerologia dentro da obra rosiana, pois é um elemento constitutivo das narrativas. Em várias outras, como em *Grande sertão: veredas*, se pode verificar a ocorrência do número sete, que tange ao enredo metafísico dialogando com a astrologia, a alquimia e o universo bíblico, em que esse número é um símbolo do infinito. Sobre a definição de novela afirma Braga Montenegro no ensaio *Guimarães Rosa, Novelista* (1991):

É certo que a voz “novela” tem dado motivos a uma forte ambiguidade de conceitos, não sendo ela, a rigor, um gênero literário, mas uma subdivisão formal específica da prosa de ficção. De qualquer sorte, por extensão um gênero, tal como vulgarmente aceito. Os teóricos classificam-na ora em seu processo de elocução ou índole

narrativo-realista. De todos esses elementos há de a novela comportar o influxo, embora em continente e natureza esteja situada a meio caminho entre o romance e o conto [...] (MONTENEGRO, 1991, p. 275).

O tempo é um elemento narrativo importante, ele não apenas permite as mudanças da natureza, mas sua passagem também ocorre para suas personagens e para o espaço geográfico sertanejo. A natureza, assim como em *Sagarana* (2017a), em *Corpo de Baile* ela é, de certa forma, a personagem vegetal, entrelaçada com a vida das demais personagens. Rónai (2016), em *Rondando os segredos de Guimarães Rosa*, aponta para a singularidade do autor e sua estética única:

Inventor de abismos, o autor de *Corpo de baile* localiza-os em broncas almas de sertanejos, inseparavelmente ligadas à natureza ambiente, fechadas ao raciocínio, mas acessíveis a toda espécie de impulsos vagos, sonhos, premonições, crendices, vivendo a séculos de distância da nossa civilização urbana e niveladora. São almas ainda não estereotipadas pela rotina, com receptividade para o extraordinário e o milagre (RÓNAI, 2016, p. 17).

Na composição de *Corpo de Baile*, Rosa apresenta seres que passam pelos abismos por ele criados: loucos, vaqueiros, mulheres, crianças, cantadores, mendigos, prostitutas, que passam pelas veredas, veredas atávicas ao humano, como a crença no bem e no mal, o amor, o dever, a solidão, o passado e o futuro. Dessa forma, considerando que neste estudo o que interessa são as crianças, não é possível deixar de registrar a fortuna crítica já produzida sobre a obra, mas é importante salientar que grande parte dos estudos sobre a infância em *Corpo de Baile* se concentram em Miguilim e Dito, personagens da novela *Campo Geral*. A partir disso, foi possível identificar um total de trinta e oito trabalhos, entre teses e dissertações, sobre o personagem Miguilim, dados coletados do Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Além desses trabalhos, há ensaios e artigos críticos produzidos, como é o caso do estudo de Vânia Maria Resende, *O menino na literatura* (1988).

Portanto, as crianças de *Corpo de Baile* que irão compor a análise são Miguilim e seus irmãos, assim como outras crianças da narrativa como Grivo, Patorí, Maria Pretinha entre outros, da novela *Campo Geral*.

Miguilim, os irmãos Cessim Caz e as outras crianças de Campo Geral

A novela *Campo Geral*, presente em *Sagarana* (2017a), se consolida como a narrativa que apresenta o maior número de crianças, entre meninos e meninas, logo, as análises não se pautam somente nos protagonistas, mas também nas outras crianças ainda não contempladas pela fortuna crítica que acabaram ficando à sombra dos irmãos Miguilim e Dito, dois grandes personagens rosianos, muito explorados pelas análises literárias sobre a estória, considerando que todas as demais orbitam o enredo, ficando às margens da trama.

Para tanto, os meninos que compõem a obra são: Miguilim, Dito – Expedito José Cessim Caz, Tomézinho – Tomé de Jesus Cessim Caz, Grivo, Menino Grande, Menino Triste e Majéla (Patorí) e Bustica. Entre as meninas estão: Chica: Maria Francisca Cessim Caz, Drelina: Maria Andrelina Cessim Caz e Maria Pretinha, totalizando onze crianças. Dessa forma, busca-se evidenciar de forma breve, considerando o quantitativo de crianças, o papel desempenhado por cada uma delas. Sendo assim, a história de “Campo Geral” permite ao leitor apreciar em seu enleio mais ocluso os afetos e o sofrimento de uma família sertaneja, que busca imitar o arquétipo, com os preceitos e vícios, da família média brasileira fruto do patriarcalismo. O espaço narrativo, o sítio, se configura como um ninho de amores e recalques vivenciados pelo núcleo familiar em suas mais distintas faces, indo do amor ao ódio e à violência.

Para tanto, a narrativa é feita sob a perspectiva do menino Miguilim, que descreve com singularidade as pessoas, os animais, as situações e suas próprias emoções e sentimentos. Não se trata, entretanto, de um narrador em primeira pessoa, mas sim em terceira, porém em alguns momentos há uma sincronização entre narrador e personagem, em dados momentos, a descrição das pessoas, lugares, pensamentos é tão intimista e singular que ocasiona ao leitor a sensação de um narrador em primeira pessoa:

Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutúm. No meio dos Campos Gerais, mas um covão em trecho de matas, terra preta, pé de serra. Miguilim tinha oito anos. Quando completara sete, havia saído dali, pela primeira vez: o tio Terêz levou-o a cavalo, à frente da sela, para ser crismado no Sucurujú, por onde o bispo passava. Da viagem, que durou dias, ele guardara aturdidinhas lembranças, embaraçadas em sua cabecinha (ROSA, 2017a, p. 337).

Dessa forma, toda a novela se constitui por meio do ponto de vista de um menino de oito anos, míope, informação essa revelada apenas no fim da narrativa, e totalmente atento as suas próprias emoções e indagações, porém mais ainda se revela como uma criança perspicaz, curiosa e

sensível que transmite não apenas o que vê, mas o que sente e imagina. O menino Miguilim busca por respostas que lhe tomam intimamente, e em muitos momentos compartilha essas inquietações ao irmão menor, Dito, seu fiel confidente e conselheiro: “Era capaz de brincar com o Dito a vida inteira, o Ditinho era a melhor pessoa, de repente, sempre sem desassossego” (p. 365). Portanto, o enredo tem como componentes a família Cessim Caz: seis irmãos, o Pai, Nhô Bernardo, a mãe Nnhin, vovó Izidra, tio Terêz, além desses há os que não estão no núcleo familiar como Patorí, Seo Deogracias, vaqueiro Jé, Maria Pretinha, Mãitina e outros que desempenham trabalhos no sítio ou surgem como visitas, em passagens breves.

Na novela *Corpo de Baile* (2017a) há várias figuras infantis, assim o estudo de Henriqueta Lisboa, intitulado *O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa* (1991) aponta de forma objetiva a importância do mundo infantil nas obras do autor, sobretudo em *Corpo de Baile* (2017a), afirmando a tese de que a recorrência da infância na obra do autor se dá na aproximação do autor com as crianças e com o primitivo, e logo, como esses fatores são determinantes em seu processo criativo, em especial no que tange à linguagem:

Sua intuição amorosa, seu gosto pela vida e pela renovação da vida através da arte tomada como atividade lúdica, fazem com que se assemelhe às crianças e aos primitivos, seres que agitam e se movimentam sem motivação exata e sem interesse consciente.

O escritor parece divertia-se e, todavia, comover-se com seus mitos, tanto quanto o menino com seus brinquedos e o primitivo com suas superstições, ao considerá-los objetos reais dentro do reino em que vivem, o sobrenatural. Tal como eles, com alegria e unção, o poeta ultrapassa os limites da realidade em seus raptos criadores.

O “eu profundo” de Rosa, o eu confuso, inexplicável e original de que fala Bergson, e não apenas o eu superficial, claro, impessoal, formado pela experiência, é de natureza infantil, instintiva, emotiva, manifestando-se, por isso mesmo, o seu gênio, com radiante espontaneidade (LISBOA, 1991, p. 170).

Rosa é um criador delirante porque possui o sentimento da infância. Assim, seus personagens infantis são de forma notável privilegiadas em sua tendência natural à poetização do universo. Há uma mundividência poética na construção dos meninos e meninas que transfiguram a realidade e tudo ao seu redor, até mesmo a morte e sua manifestação na infância se dão de forma surpreendente: há dor e sofrimento, mas há alegria na tristeza. Sendo a morte um assunto interdito de adultos para crianças na realidade, em Rosa (2017) a infantilidade reconstrói dentro de sua própria experiência de perda nas narrativas dando a tal temática uma manifestação diferente do usual, as crianças não são poupadas da realidade da morte: Nhinhinha, Riobaldo, Tiãozinho, Guirigó, Miguilim entre outras passam pela passagem da vida humana e seu fim, e lidam com a tristeza, e por consequência tal rito de passagem acabam lhes configurando “um golinho de velhice”.

Sendo assim, os meninos Miguilim e Dito podem ser analisados como um par, uma relação síncrona quase em todos os sentidos, pois o que “falta” em um, o outro é capaz de completar. Dessa forma, é perceptível a proximidade e a intimidade entre os irmãos, já que Dito, é aquele que diz à Miguilim, seu fiel ouvinte, mas também o que na maioria das vezes traz respostas para as inquietações do irmão, mesmo sendo mais novo. Sobre o irmão Tomézinho poucas informações são dadas, há apenas uma breve caracterização física e pequenos trechos que citam sua relação com os outros irmãos:

Tomézinho e Dito corriam, no pátio, cada um com uma vara de pau, eram cavalinhos que tinham até nomes dados. “— Brincar, Miguilim!” Brincar de pegador. Até a Chica e Drelina brincavam, os cachorros latiam diversos. O Gigão sabia quase brincar também. Miguilim corria, tinha uma dor do lado. Esbarrava, nem conseguia ânimo de tomar respiração (ROSA, 2017a, p. 364).

Diante do exposto, as vagas citações a Tomézinho indicam seu lugar de pouca relevância na vida de Miguilim, pois há outros que ocupam esse espaço, e alguns desses são os adultos. Assim, o menino curioso do Mutúm e seus irmãos, diferente de outras crianças apontadas nesse estudo possuem um núcleo familiar basilar, pois a presença dos adultos é constante tanto no que tange à convivência, cuidado, educação, assim como agentes de violência e tutela. Por exemplo, a religiosidade ocupa um grande espaço dentro da narrativa, um comportamento comum para o contexto social da época, ainda mais no que se refere às famílias sertanejas, pois o catolicismo durante muito tempo se perdurou como uma máxima entre a população, portanto vovó Izidra cumpria o papel da educação religiosa das crianças:

Vovó Izidra tirava o terço, todos tinham que acompanhar. E ela ensinava alto que o demônio estava despassando nossa casa, rodeando, os homens já sabiam o sangue um do outro, a gente carecia de rezar sem esbarrar. Mãe ponteava, com muita cordura, que Vovó Izidra devia de não exaltar coisas assim, perto dos meninos — “Os meninos necessitam de saber, Valença de rezar junto. Inocência deles é que pode livrar a gente de brabos castigos, o pecado já firmou aqui no meio, braseado, você mesma é quem sabe, minha filha! ... Mãe abaixava a cabeça, ela era tão bonita, nada não respondia (ROSA, 2017a, p. 352).

A religião permeava o seio familiar, havia sobretudo entre Dito e Miguilim questionamentos existenciais, o medo da morte, o julgamento do bem e do mal, algo comum entre as personagens dos enredos rosianos, o metafísico se configura como uma parte complexa do homem. A iminência do fim da vida, tema recorrente na obra, de certa forma representa a maturidade, pois mesmo em sua pouca idade os meninos já demonstravam inquietações, inseguranças, pensavam e agiam, estavam sempre à espreita, a morte configurava o imaginário infantil e trazia consigo as aflições de uma vida sem o outro:

— Miguilim, você tem medo de morrer?
 — Demais... Dito, eu tenho um medo, mas só se fosse sozinho. Queria a gente todos morresse juntos...
 — Eu tenho. Não queria ir para o Céu menino pequeno.
 Faziam uma pausa, só do tamanho de um respirar (ROSA, 2017a, p. 349).

Como afirmado, diante dos ensinamentos religiosos sempre que sentiam medo ou se perturbavam pelo que lhes poderia acontecer, Miguilim, principalmente, rezava, fazia promessa, se isolava e, quando já não mais podia conter seu medo, compartilhava a sua aflição com o irmão Dito. Assim como ocorre com o menino Riobaldo que, ao se ver livre de uma doença, paga promessa feita pela mãe, pedindo esmola à beira do São Francisco, Miguilim sempre era tomado pelo desejo de se submeter aos atos religiosos quando afligido:

Repensava aquele pensamento, de muitas maneiras amarguras. Era um pensamento enorme, aí Miguilim tinha de rodear de todos os lados, em beira dele. E isso era! Ele tinha de morrer? Para pensar, se carecia de agarrar coragem — debaixo exata ideia, coraçãozinho dele anoitecia. Tinha de morrer? Quem sabia, só? Então — ele rezava pedindo: combinava com Deus, um prazo que marcavam... Três dias. De dentro daqueles três dias, ele podia morrer, se fosse para ser, se Deus quisesse. Se não, passados os três dias, aí então ele não morria mais, nem ficava doente com perigo, mas sarava! Enfim que Miguilim respirava forte, no mil de um minuto, se coçando das ferroadas dos mosquitos, alegre quase (ROSA, 2017a, p. 365).

Miguilim, assim como Tiãozinho e Moleque Nicanor, era bom no trato com os animais. A relação entre homem e animal é sempre recorrente no mundo sertanejo rosiano, e traz um traço característico de sensibilidade, de proximidade com a terra e na forma como se constitui a humanidade. O amor de Miguilim pela cadela Pingo-de-Ouro demonstra sua cumplicidade, pureza e sensibilidade, para ele a cachorrinha representava o seu “amor de ouro”, considerando que ela lhe fazia companhia e compreendia o seu silêncio:

Mas, para o sentir de Miguilim, mais primeiro havia a Pingo-de-Ouro, uma cachorra bondosa e pertencida de ninguém, mas que gostava mais era dele mesmo. Quando ele se escondia no fundo da horta, para brincar sozinho, ela aparecia, sem atrapalhar, sem latir, ficava perto, parece que compreendia. Estava sempre magra, doente da saúde, diziam que ia ficando cega. Mas teve cachorrinhos. Todos morreram, menos um, que era tão lindo. Brincava com a mãe, nunca se tinha visto a Pingo-de-Ouro tão alegre (ROSA, 2017a, p. 342).

Por isso, quando o pai dá a cachorra sem levar em consideração o apeço do menino pelo animal, assim como sua importância, fica evidente que a relação entre pai e filho é pautada pela violência, ali quando Pingo-de-Ouro é desagregada da família ocorre uma ruptura que coloca em evidência o desprezo do pai pelos sentimentos de Miguilim. A violência se perpetuará entre pai e filho de muitas formas durante a narrativa, caso esse que também ocorre com outras crianças rosianas que terão a figura adulta como uma personificação da violência. O desafeto e

a violência se simbolizam dentro da história por meio de castigos físicos, psicológicos e/ou emocionais sofridos por todos os irmãos, mas Miguilim é sempre o mais castigado:

Ao drama de ordem pessoal e a tragédia inelutável, segue-se o conflito com a força maior, representada pelo domínio paterno contra o qual se insurge o menino, ferido nos brios. A represália do pai é tremenda. Mas o menino que tinha mesmo “coisa de fogo”, e estava “nas tempestades”, não fica atrás na réplica. Pisa, quebra, arreventa e arrasa ele próprio seus últimos brinquedos em devastação total. Crescia de repente, era homem (LISBOA, 1991, p. 175).

O agente de violência é sempre o pai. Pois, o conflito paterno se salienta pela preferência do menino pelo tio Terêz, irmão do pai, e, é algo que levanta a hipótese sobre a verdadeira paternidade de Miguilim, pois no desenrolar da novela fica evidente que há entre a mãe e o tio um relacionamento afetivo extraconjugal, um dos motivos que levam o pai a expulsar o tio do sítio.

Em relação a Dito, o irmão companheiro, Rosa, em sua genialidade, cria um contraponto, pois o menino se apresentava mais sereno e de forma mais madura. Apesar da pouca idade, ele era capaz de conduzir situações complexas, principalmente quando se tratava do pai, de maneira sábia, surpreendendo o irmão mais velho, que sempre lhe conferia um olhar de admiração:

O Dito, menor, muito mais menino, e sabia em adiantado das coisas, com uma certeza, descarecia de perguntar. Ele, Miguilim, mesmo quando sabia, espiava na dúvida, achava que podia ser errado. Até as coisas que ele pensava, precisava de contar para Dito, para o Dito reproduzir, com aquela força séria, confirmada, para então ele acreditar mesmo que era verdade. De donde o Dito tirava aquilo? Dava até raiva, aquele juízo sisudo, o poder do Dito, de saber e entender, sem as necessidades (ROSA, 2017a, p. 390).

Dito, nas descrições feitas pelo narrador, se configura como uma criança sertaneja com certa pureza, extremamente interessado pelo manejo com os animais, além de uma oratória que o colocava dentro do contexto dos adultos num lugar confortável. Enquanto Miguilim tinha uma relação conflituosa com o pai, Dito era visto como “menino melhor”. Sobre sua onomástica, além de uma analogia clara ao Santo Expedito, conhecido e reconhecido pela igreja católica como santo das causas urgentes e impossíveis, o que revela muito sobre o pequeno menino sertanejo que a tudo e a todos procura compreender, recebem ainda o apelido de “Dito”, do verbo “dizer”, conjugado no passado, que indica características da personalidade do menino em relação as conversas que estabelecia não apenas com Miguilim, mas com os adultos e o mundo a sua volta, logo era considerado “um menino sábio”, pois sabia exatamente o que dizer e como conduzir por meio das palavras situações adversas.

Em contrapartida tinha serenidade, em alguns momentos tinha medo, sentimento recorrente na infância, mas se apresentava como uma criança sábia, interessada pelo corriqueiro, como por exemplo o cuidado com as vacas, o trato com os cavalos, tinha sede de conhecimento “Dito de tudo queria aprender.”

Diante disso, a relação entre os irmãos era de cumplicidade e amor, havia entre eles uma identificação que não se estendia para os demais irmãos. Por isso, a perda de Dito para Miguilim marca sua passagem do mundo infantil, quando Dito morre o sentimento de Miguilim é de que “tinha sido arrancado de uma porção de coisas, e estava no mesmo lugar” (p. 408). Nesse episódio trágico, e o mais triste de toda a novela, se torna evidente o desprendimento de Miguilim para com o Mutúm, o lugar onde morava e estranhamente onde ele enxergava a beleza que os demais não viam:

Com a morte de Dito, perde a motivação para inventar estórias. Fica triste, meio atordoado pela realidade da ausência do irmão e não consegue evadir-se, imaginando outros reais, fabricados pelo sonho. Mas a sua propensão para vislumbrar belas imagens, com nuances imaginárias, estava temporariamente bloqueada, quando o domina forte a consciência da perda, e absorto nas lembranças amargas, sofre (RESENDE, 1988, p. 31).

A morte do irmão, assim como em outras cenas de adoecimento, como por exemplo do próprio protagonista, é nítida a representação de uma vida no sertão marcada pela ausência e acesso a recursos básicos como médicos e remédios, há uma fragilidade pungente de uma sociedade que está à margem da sociedade. Pois, Miguilim além de sofrer de “excessos”, e o fato de não enxergar que é várias vezes trazido de forma despretensiosa no enredo: “mas Miguilim não enxergava bem o toco”, sempre que alguém adoecia os primeiros recursos eram os matos e as plantas da própria região, assim como pessoas mais velhas, como Seo Aristeu, que reproduziam tratamentos já apreendidos, pois os recursos eram sempre escassos:

A mãe vinha ver: — “Melhor se dar logo o sal-amargo a ele, senão o Bero vem, ele pensa que remédio para menino é doses, feito bruto p’ra cavalo...” Mas Miguilim estava chorando simples, não era medo de remédio, não era nada, era só a diferença toda das coisas da vida. Só Drelina só era quem adivinha aquilo, vinha sentar na beira da cama. — “Miguilinzinho, meu irmãozinho, fala comigo por que é que você está chorando, que é que você está sentindo dor?” Drelina pegara uma das mãos dele, de junto carinhava Miguilim, na testa. Drelina era bonita de bondade (ROSA, 2017a, p. 373).

Diante do trecho transcrito, fica evidente a genialidade de Rosa ao nomear a doença de Miguilim como “excessos”, pois, apesar da linguagem se construir com traços da oralidade e influências regionais, o menino protagonista sofria de fato de excesso: excesso de futuro, pois havia nele uma preocupação com aquilo que estaria por vir e o desejo de compreender o motivo

de sua existência, característica incomum para um menino de oito anos. Outro aspecto era o medo, Miguilim em muitos momentos era tomado por ele, e recorria ao irmão para então, desmistificá-los:

Miguilim era mais pequeno, tinha medo de tudo, chegou lá, sozinho para espiar, não tinha outra pessoa ninguém lá, só Mãitina mesmo, sentada no chão, todo mundo dizia ele feiticeira, assim preta encoberta, como que deve ser a Morte (ROSA, 2017a, p. 362).

O medo é uma característica recorrente da personalidade de Miguilim, um ponto em comum com Riobaldo, mesmo depois de adulto, considerando que essa emoção é determinante para ação diante dos fatos que se sucedem, em alguns momentos o medo paralisa, ou ainda gera desconfiança, instabilidade e raiva nas personagens.

Dito, nas descrições feitas pelo narrador, se configura como uma criança sertaneja com certa pureza, extremamente interessado pelo manejo com os animais, além de uma oratória que o colocava dentro do contexto dos adultos em um lugar confortável. Enquanto Miguilim tinha uma relação conflituosa com o pai, Dito era visto como “menino melhor”. O menino tinha serenidade diante dos tantos conflitos familiares, mas o medo se manifestava, um traço característico da criança que ainda está no processo de formação, Dito se apresentava como uma criança sábia, interessada pelo corriqueiro, como por exemplo o cuidado com as vacas, o trato com os cavalos, tinha sede de conhecimento, “Dito de tudo queria aprender”, logo, em alguns momentos o irmão Miguilim sentia um misto de raiva e inveja do irmão, pois cobiçava sua capacidade de lidar com os adultos de forma marota:

Pudesse, capaz de ter raiva assim até do Dito! Mas por que era que o Dito semblava essa sensatez – ninguém não botava o Dito de castigo, Dito fazia tudo sabido, e falava com as pessoas grandes sempre justo, com uma firmeza, o Dito em culpa aí mesmo era que ninguém não pegava (ROSA, 2017a, p. 367).

Diante disso, a relação entre Miguilim e Dito era de cumplicidade e amor, logo, havia entre eles uma identificação que não se estendia para os demais irmãos. Por isso, a perda de Dito para Miguilim marca sua passagem do mundo infantil, quando Dito morre o sentimento de Miguilim é de que “tinha sido arrancado de uma porção de coisas, e estava no mesmo lugar”. Nesse episódio trágico e o mais triste de toda a novela se torna evidente o desprendimento de Miguilim para com o Mutúm, o lugar onde morava e estranhamente onde ele enxergava a beleza que os demais não viam.

A morte do irmão, assim como em outras cenas de adoecimento, como por exemplo do próprio protagonista, é nítida a representação de uma vida no sertão marcada pela ausência e acesso a recursos básicos como médicos e remédios e uma fragilidade pungente de um grupo que está à margem da sociedade. Pois, Miguilim além de sofrer de “excessos”, e o fato de não enxergar, que várias vezes é trazido de forma despretensiosa no enredo: “Mas Miguilim não enxergava bem o toco”, sempre que alguém adoecia os primeiros recursos eram os matos e plantas da própria região, assim como o conhecimento e práticas das pessoas mais velhas, como Seo Aristeu, que reproduziam tratamentos já apreendidos, pois os recursos eram sempre escassos:

Por assim sendo, diante do trecho transcrito fica evidente a genialidade de Rosa ao nomear a doença de Miguilim com “excessos”, pois apesar de a linguagem se construir com traços da oralidade e influências regionais, o menino protagonista sofria de fato de excesso: excesso de futuro, pois havia nele uma preocupação com aquilo que estaria por vir, e o desejo de compreender o motivo de sua existência, “ Dito, eu às vezes tenho uma saudade de uma coisa que eu não sei o que é, nem de donde, me afrontando...” (p. 371), uma característica incomum para um menino de oito anos caracterizando uma infância divergente dos demais irmãos, pois ele . Por conseguinte, enquanto Miguilim era medrosa, Dito sábio, havia Chica que era maldosa e nada temia:

Miguilim não queria ir, não gostava de sapos. Não era como a Chica, que puxava a rã verde por uma perna, amarrava num fio de embira, prendia-a no pau da cerca. Por paz, não queria brincar junto com o menino Patorí, esse era um menino maldoso, diabrava. “- Ele tem olho ruim”, - a Rosa dizia – “quando a gente está comendo, e ele espia, a gente pega dôr-de-cabeça...” (ROSA, 2017a, p. 356).

Diante da descrição no que se refere a menina Chica e o garoto Patorí apresentam características distintas de Dito e Miguilim pela ausência da passividade e inocência, ambos em poucas cenas em que são descritos com características como a raiva, o desejo de vingança, e diferem de outras crianças da novela principalmente por não aceitar de forma omissa o que lhes é imposto, sobretudo pelos adultos. Chica é vingativa, temperamental e age de forma eufórica e intrigante, e está sempre à espreita em retribuir qualquer malfeito que recaia sobre ela:

A Chica vinha passando, com a boneca- nem era boneca, era uma mandioquinha enrolada em trapos, dizia que era filhinha dela, punha até nome, abraçava, beijava, dava de mamar. A Chica, dessa vez, nem sei porque, não fez careta, até adivinhou que ele tivesse com sede – ele nem se lembrava mais que estava com sede – a Chica falava: - “Miguilim, você é meu irmão, você deve de estar com sede, eu vou buscar um caneco d’água...” Um dia Pai tinha zangado com a Chica, puxou orelha; depois Pai precisou de beber água, a Chica foi trazer. Ei que, no meio do corredor, a Chica de raiva cuspiu dentro, e mexeu com o dedinho, para Pai não saber que ela tinha cuspidido. A Chica era tão engraçadinha, clara, mariolinha, muito menor que Drelina, mas era a que sabia

mais brinquedos, botava todos para rodar de roda, ela cantava tirando completas cantigas, dansava mocinha (ROSA, 2017a, p. 346).

A menina apesar de temperamental apresenta a capacidade de imaginação, cria suas fantasias e exerce sua autonomia espontaneamente ao inventar brincadeiras quando se relaciona com os irmãos, além de ser capaz de agir com fúria quando se sente reprimida. O ato de acalantar uma mandioquinha como se fosse uma boneca indica a repetição de um comportamento vivido ao seu redor, assim como sua mãe, Chica se prepara para assumir seu papel na vida adulta como uma mulher sertaneja, cabendo a ela apenas a criação dos filhos e o trabalho doméstico. É um retrato que reforça o patriarcalismo e ausência de liberdade feminina, pois desde muito cedo há um condicionamento aos cuidados maternos.

O menino Majéla, filho de Seo Deográcias, “mas que todos chamavam de o Patorí” apresenta um comportamento agressivo, tem prazer em aplicar nas crianças menores atos violentos, assim como para os animais. Patorí se apresenta um garoto dissimulado, maldoso revelando uma infância que contrasta com a inocência e infantilidade de Miguilim. Em uma das cenas Patorí usa a pouca maldade de Miguilim para lhe aplicar uma travessura causando constrangimento:

- “Então, vem cá, Miguilim. Olha aqui...” – o Patorí mostrava bala doce, embrulhada em papelim, tirava da algibeira. Miguilim aceitava. Mas era uma pedra, de dentro do papel. O Patorí ria dele, da logradela: “– Enganei meu burrinho com uma pedrinha de sal! ...”. Aqueles dentes dentuços! “– A bala eu chupei, estava azedinha gostosa...” – ainda dizia, depois, mais malino. “– Mas, agora, Miguilim, vou te ensinar uma coisa, você vai gostar. Sabe como é que menino nasce?” Miguilim avermelhava. Tinha nojo daquelas conversas do Patorí, coisas porcas, desgovernadas. O Patorí escaramuçava o Dito e Tomézinho: - “Foge daí! Não quero brincar com menino-pequeno!” – proseava. E tornava a falar. Inventava que ia casar com Drelina, quando crescesse, que com ela ia se deitar em cama. Ensinava que, em antes de chupar bala doce, a gente devia de passar ela no tamborete onde moça bonita tivesse sentado, meio de arte. Contava como era feita a mãe de Miguilim, que tinha pernas formosas... “– Isso tu não fala, Patorí!” – Miguilim dava passo. “– A já! E eu brigo com menino menorzinho do que eu?! Tu bobêia?” O Patorí debochava. Saía para o pátio. Daí, quando Miguilim estava descuidado, o Patorí pegava um punhado de lama, jogava nele, sujando. Miguilim sabia que não adiantava acusar: - “Não foi por querer...” – o Patorí sempre explicava aos mais velhos – “Eu até gosto tanto de Miguilim...” Mas o Dito chegava, tendo visto, o Dito era muito esperto: - “Sabe, Patorí, o vaqueiro Salúz está caçando você, pra bater, disse que você furtou dele uma argola de laço!” Aí o Patorí pegava medo, corria para dentro de casa, não saía mais de perto do pai (ROSA, 2017a, p. 357).

Pela cena descrita se pode inferir que Patorí se concebe uma criança diferente de Miguilim e seus irmãos. Mesmo tendo Chica um comportamento mais agressivo diante do contexto familiar e apresentando traços maliciosos de vingança, ainda sim é uma menina, que brinca de boneca e roda, e em momentos diferentes se prova uma criança impulsiva e insubordinada, mas ainda sim infantil: “A Chica brincou uma festa de batizar três bonecas de mentira, para Miguilim, o Dito e Tomézinho serem os padrinhos”.

Já Patorí demonstra o apreço pela violência e o emprego de sua expertise com crianças menores a fim de infringir algum tipo de sofrimento, há ainda latente o traço da sexualidade que é nítido diante do diálogo que estabelece com Miguilim. Logo, Patorí apresenta uma infância diferente dos irmãos Cessim Caz, pois em sua infância já há traços de “adultização” precoce que tem como consequência o interesse pela sexualidade, a maturação afetiva e o desejo de se provar superior as crianças menores. O gozo pela violência precoce em Patorí se instaura como um fator determinante para seu desfecho:

O Patorí, filho dele, tinha matado assassinado um rapaz, dez léguas de lá do Côcho, noutra lugar. Vaqueiro Salúz redondeava: - “Que faz dias, que foi...” Seo Deográcias estava revestido de preto, envelhecido com os cabelos duma hora para outra, percorrendo todas as veredas, e dando aviso às pessoas, dizendo que Patorí não queria assassinar, só que estavam experimentando arma-de-fôgo, a garrucha disparou, o rapazinho morreu depressa demais. O Patorí esquipou no mundo, de si devia estar vagando, campos. Seo Deográcias pedindo, a todos, para cercarem sem brutalidade. Seo Deográcias só perguntava, repetidas, se não achavam que o Patorí, sendo sem idade e sem culpa governada, não devia de escapar da cadeia, se não chegava ser mandado para a Marinha, em Pirapora, onde davam escola de dureza para meninos apoquentados (ROSA, 2017a, p. 390).

Outra criança que apresenta comportamento parecido com o menino Patorí, que tem um desfecho trágico após assassinar um rapaz e acaba morrendo na fuga por falta de recursos básicos para se manter impune do crime cometido, é o irmão Liovaldo Cessim Caz. Ele sendo o mais velho havia sido enviado para a casa do tio, Osmundo Cessim, para receber estudo, retorna ao sítio após a morte de Dito para visitar a família, porém Liovaldo se revela um garoto já com um comportamento adulto, causando em Miguilim o mesmo constrangimento que sentia quando Patorí propunha certas conversas:

O Liovaldo era malino. Vinha com aquelas conversas do Patorí, mas mesmo piores. – “Miguilim, você precisa de mostrar sua pombinha à Rosa, à Maria Pretinha, quando não tiver ninguém perto...” Miguilim não respondia. Então o Liovaldo dizia um feitiço que sabia, para fazer qualquer mulher ou menina consentir: que era só a gente apanhar um tiquinho de terra molhada com a urina dela, e prender numa cabacinha, junto com três formigas-cabeçudas. Miguilim se enraivecía, de nada não dizer. Mesmo Liovaldo sendo maior que ele, ele achava que Liovaldo era abobado, demais. Perto do Liovaldo, Miguilim nem queria conversar com Rosa, com vaqueiro Salúz, com pessoa nenhuma, nem brincar com Tomézinho e a Chica, porque o Liovaldo, só de estar em presença, parecia que estragava o costume da gente com as outras pessoas. Mas então Liovaldo ainda ficava mais querendo a companhia dele (ROSA, 2017a, p. 416).

Assim sendo, se evidencia a aversão de Miguilim ao irmão Liovaldo e seu comportamento. O irmão mais velho ao proferir tais ensinamentos reforça os conceitos de uma sociedade brasileira patriarcal, e reproduz um padrão comportamental que coloca a masculinidade à prova desde cedo, reforçando o papel do homem e sua superioridade de gênero, aspecto esse evidenciado sobretudo em comunidades sertanejas onde ser másculo é sinônimo de poder. Miguilim, após a

perda de Dito, se prova intolerante e mais raivoso, pois a morte do irmão impõe um sofrimento agudo que lhe obriga a amadurecer e diante disso passa a apresentar um comportamento distinto do Miguilim do início da narrativa, pois além de questionar os adultos e se impor de forma impaciente, além de ser inserido ao mundo do trabalho, pois passa a executar trabalhos designados pelo pai no sítio, visto que o pai vê sua mudança de comportamento após a morte de Dito como um enfrentamento, uma espécie de “birra”, e como forma de punição inicia o menino nos trabalhos diários:

Mesmo quando não tinha serviço de roça, Pai mandava Miguilim buscar lenha, com o rapazinho Acúrcio, filho de um enxadeiro, queria lenha muita, eles puxavam os dois burros velhos. Depois, como sobrava muito leite, Pai mandava que todo dia Miguilim fosse levar as latas cheias até no Bugre, onde na ocasião não estavam costeando. Mãe não queria, disse que Miguilim para ir assim solitário ainda era muito pequeno; mas Pai teimou, disse que outros, mais menores, viajavam até mais longe, experimentou se Miguilim não sabia ver quando a barrigueira do cavalo estava frouxa, e se não era capaz sozinho de a apertar (ROSA, 2017a, p. 414).

O trabalho infantil é uma prática normalizada no meio sertanejo. A ausência de escolas e de oportunidade de acesso à aprendizagem fadma as crianças a assumirem funções dos adultos e colaborarem para o sustento familiar. Assim como Tiãozinho, Moleque Nicanor, Miguilim também é vítima do trabalho infantil.

Outra criança que surge na narrativa também desempenhando atividades no sítio, o menino Grivo é “ajustado” pelo pai de Miguilim para ajudar a tocar os bois.

Assim, a imposição do pai para que Miguilim contribua com os afazeres do sítio é visto como uma forma de impor o menino, mas também como um mecanismo de violência que retoma de forma mais agravada. Antes o pai proferia palavras duras, colocava de castigo, mas com o amadurecimento de Miguilim diante do sofrimento e sua transformação, a figura paterna passa a simbolizar todo o tipo de sofrimento gerando aversão e revolta. Logo, em uma das cenas em que Miguilim briga com o irmão Liovaldo, após presenciar os maus tratos do irmão contra Grivo, é perceptível a força da violência sobre a infância e a revolta como consequência de tais ações:

Aí Liovaldo começou a debochar, daí cuspiu no Grivo, deu com pé nos patos, e deu dois tapas no Grivo. O Grivo ficou com raiva, quis não deixar bater, mas Liovaldo jogou Grivo no chão, e ainda bateu mais. O Grivo então começou a chorar, dizendo que Liovaldo estava judiando dele e da criação que ele ia levando para vender (ROSA, 2017a, p. 417).

A reação de Miguilim foi de surrar o irmão diante da injustiça praticada ao menino Grivo. Sua passividade e inocência são abstraídos visto que diante da exposição de tantas formas de violência e sofrimento o menino passa a elaborar um comportamento agressivo como mecanismo de defesa. Porém o pai, ao saber da desavença entre os filhos impetra sobre o Miguilim castigos físicos ainda maiores, que remetem ao mesmo que ocorre ao menino Valtêi em *Grande sertão: veredas*, o que posteriormente ocasionam em Miguilim o desejo de vingança e o desprezo pelo pai, assim como Tiãozinho deseja a morte de Agenor Soronho, o protagonista de Campo Geral após tantos castigos e punições injustas profere o mesmo pensamento:

Era dia-de-domingo, Pai estava lá, veio correndo. Pegou o Miguilim, e o levou para casa, debaixo de pancadas. Levou para o alpendre. Bateu de mão, depois resolveu: tirou roupa toda de Miguilim e começou a bater com a correia na cintura. Batia e xingava, mordida a ponta da língua, enrolada, se comprazia. Batia tanto, que Mãe, Drelina a Chica, a Rosa, o Tomêzinho e até Vovó Izidra, choravam, pediam que não desse mais, que já chegava. Batia. Batia, mas Miguilim não chorava. Não chorava, porque estava com um pensamento: quando ele crescesse, matava Pai. Estava pensando de que jeito era que ia matar Pai, e então começou até rir. Aí, Pai esbarrou de bater espantado: como tinha batido na cabeça também, pensou que Miguilim podia estar ficando doido. - “Raio de menino indicado, cachorro ruim! Eu queria era poder um dia abençoar teus calcanhares e tua nuca!...” – ainda gritou. Soltou Miguilim, e Miguilim caiu no chão. Também não se importou, nem queria se levantar mais (ROSA, 2017a, p. 417).

O pai, mais uma vez, como personificação da violência emprega castigos maiores ao menino, porém Miguilim diante de tanto sofrimento pela perda do irmão que acaba com sua capacidade de fabulação como um reflexo do amadurecimento e da confirmação da ausência da perda. Sua infância se finda com o desejo de se vingar do pai, de assumir as obrigações de trabalho, e sente o desejo de vingança pelo sofrimento impetrado pela figura paterna. Fica evidente que a violência gera um desejo pela maioridade e que isso se associa ao fato de poder infringir a mesma violência recebida na infância, assim como ocorre com Tiãozinho em “Conversa de bois”. Logo, os castigos físicos e psicológicos estão associados pela personagem ao seu não poder de resposta. Como crianças estão suscetíveis aos atos violentos dos adultos que as rodeiam, logo o fim de infância se torna sinônimo de liberdade da tutela e dos castigos assim como uma oportunidade de vingança.

Grivo, um menino pouco maior que Miguilim surge em “Campo Geral” em uma condição mais subalterna que a família Cessim Caz. Além de ser uma criança que precisa trabalhar para prover sua sobrevivência é vítima de violência. O narrador ao descrever Grivo deixa evidente mais um aspecto que se assemelha com outras crianças da obra de Rosa, o menino é criado unicamente pela mãe, logo além de negro, pobre, sertanejo há ainda a questão da parentalidade que lhe

limitam à um círculo de personagens infantis que refletem a realidade de uma população subalterna e que está à mercê da caridade e bondade de outros. Fica nítido que o nível de miséria que assola a vida de Grivo e de sua mãe é assustadoramente pior que da família do protagonista.

Esse menino Grivo era pouquinho maior que Miguilim, e meio estranhado, porque era pobre, muito pobre, quase que não tinha roupa, de tão remendada que estava. Ele não tinha pai, morava sozinho com a mãe, lá muito para trás no Nhangã, no outro pé do morro, a única coisa que era deles, por empréstimo, era um coqueiro buriti e um olho-d'água. Diziam que eles pediam até esmola. Mas o Grivo não era pidão. Mãe dava a ele um pouco de comer, ele aceitava. Ia de passagem, carregando um saco com cascas de árvores, encomendadas para vender (ROSA, 2017a, p. 391).

Logo, sua vestimenta e condição social remetem ao menino Guirigó e Tiãozinho que também são descritos praticamente nus e em condições miseráveis:

O Grivo contava uma história comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas. E disse que queria ter um cachorro, cachorrinho pequeno que fosse, para companhia com ele, mas a mãe não deixava, porque não tinham de comer para dar. Mas eles tinham galinhas. – “Sem cachorro pra tomar conta, raposinha não pega?” – o Dito perguntava. – “De tardinha, a gente põe as galinhas para dentro de casa...” – “Dentro de sua casa chove?” – perguntava Miguilim. – “Demais.” O Grivo tossia, muito. Será que ele não tinha medo de morrer? (ROSA, 2017a, p. 392).

Outro fator que chama atenção é o nome “Grivo”, se pode atestar que provavelmente seja uma espécie de apelido ou abreviação de um nome própria, e para além disso é importante salientar que além da ausência paterna, o que por si já diz muito sobre o processo de origem e concepção familiar, o menino diferentemente de Miguilim e seus irmão não tem um sobrenome, salientando sua condição parental, uma marca do abandono, ou seja, mais uma personagem que traz como temática a orfandade. Grivo era contador de histórias, e assim como Miguilim um fabulista, e ressurgiu na novela “Cara-de-Bronze” ressurgiu já como um vaqueiro adulto: “Moimeichêgo: O Grivo? Quem é o Grivo? O vaqueiro Cícica: Vaqueiro. O vaqueiro Adino: Vaqueiro, como nós, que está chegando de estúrdias viagens.” (p. 594). E como uma personagem profunda e complexa conduz a narrativa que gira entorno de uma misteriosa história sobre uma Moça:

Mas a história não é a do Grivo, da viagem do Grivo, tremendamente longe, viagem tão tardada. Nem do que o Grivo viu, lá por lá. Mas – é a história da moça que o Grivo foi buscar, a mando de Segisberto Jéia. Sim a que se casou com Grivo, mas que é também a outra, a Muito Branca- de-todas-as-Cores, sua voz poucos puderam ouvir, a moça de olhos verdes com um verde de folhagem, da pindaíba nova, da que é lustrada (ROSA, 2017a, p. 611).

Por certo, a rápida menção na análise sobre a continuação da vida de Grivo em “Cara-de-Bronze” é feita com intenção de salientar que a criança que outrora fora em “Campo Geral” seguiu no sertão:

A viagem apresenta-se em “Cara-de-Bronze” como Demanda da Palavra e da Criação Poética. Ela começa no Urubuquaquá, de onde, por ordem de Segisberto Jéia, o Cara-de-Bronze, senhor daquelas terras de muito gado, velho e doente, aposentado num quarto de casa-grande, parte um de seus vaqueiros para trazer-lhe os nomes das coisas. Esse vaqueiro, vitorioso nos torneios organizados por Segisberto Jéia, é o Grivo, que aparece, menino ainda, pobre e humilhado, em “Campo Geral” (NUNES, 2013, p. 88).

Para Grivo, o menino, sua condição de subalternidade, seu exercício de vaqueiro se tornou meio de subsistência, logo, fica evidente que a vida no sertão muitas das vezes está fadada apenas repetir padrões sociais, assim como outras crianças não há nenhuma menção sobre a formação escolar de Grivo, ou mesmo, uma ainda que tenha recebido qualquer ensinamento escolar.

Há ainda, em “Campo Geral” a menção rápida a outra criança, um menino chamado Bustica. Ele aparece na narrativa quando Miguilim, após uma severa briga com o irmão e de ser espancado pelo pai é enviado para a casa do vaqueiro Salúz: “No outro dia, Mãe mandou vaqueiro Salúz levar Miguilim junto com ele, no campeão. Era para Miguilim ficar três dias morando em casa do vaqueiro Salúz, enquanto Pai estivesse raivável:

A casa dele era pequena, toda de buriti. Vaqueiro Salúz, no entrar lá dentro, também era outro, mais dono, nos modos, na fala. Miguilim brincou com aquele menino Bustica, tão bobinho – ele fazia tudo que a gente mandava. Dormiu no mesmo jirau com aquele menino Bustica, o jirau não tinha roupa-de-cama: só pano de sacos, que Siãrlinda uns nos outros costurava; e fedia a mijo não, aquele menino Bustica nem não urinava na cama, só ameaçava. Siãrlinda era tão boa, ela cozinhou canjica com leite e queijo, para Miguilim (ROSA, 2017a, p. 420).

Outra criança que aparece brevemente na narrativa, e pelo trecho e a forma como a descrição se elabora pelo narrador enfatizando a pobreza maior que a família do vaqueiro enfrenta, e, conseqüentemente do menino Bustica, em relação a vida da família de Miguilim e de sua família no sítio. Miguilim aprecia a companhia do menino Bustica e o tratamento zeloso que recebe na casa do vaqueiro. Bustica, termo popularmente empregado na linguagem informal para se referir a algo sem valor, esterco ou desagradado. Logo, a existência ínfima do filho vaqueiro se consagrada pelo nome, uma vida infantil no sertão, que na constituição social não obtém valor, considerando as condições precárias de sobrevivência. Muitas dessas crianças que aparecem nas narrativas de forma breve e não são retomadas ou se aprofundam, com exceção de algumas que retornam em outros contos, apontam para o fato da mortalidade infantil, afinal em tais condições uma criança conseguir chegar a vida adulta é de fato uma estória o que aponta para

um fato que se perdurou durante muito tempo na formação do Brasil enquanto país, conforme estudos históricos e sociais já abordados.

Rosa, ao criar todas essas crianças concebe de forma plural a infância, salientando sempre retratos ainda mais profundos, complexos, miseráveis e até inimagináveis para existência humana. O Sertão é o mundo, e diante disso a infância se constrói de forma singular a cada personagem analisada. Assim como muitos outros, o menino Bustica vive em condições de extrema pobreza, logo, enfatizando, o acesso aos direitos básicos como a educação não é concedido.

A escolarização é um fator determinante na vida das crianças socialmente, e dentro da literatura não é diferente. Logo, uma vez que há tantas formas de infância dentro do mundo rosiano é preciso apontar para o fato de que a escolarização era um privilégio para poucos. Um dos poucos que tem a oportunidade é o irmão de Miguilim, Liovaldo, só consegue acesso à escola quando é enviado para casa de um tio com posses para receber os estudos e ser alfabetizado. Miguilim, apesar de ser uma criança de oito anos não recebe qualquer tipo de instrução acadêmica, assim como Chica, Drelina e Dito que tem idades compatíveis com a formação escolar. Assim, a ausência de escolarização é um aspecto marcante da vida sertaneja miserável. As famílias, sobretudo as que tem muitos filhos não conseguem prover qualquer tipo de acesso aos estudos, assim como Rosa salienta a ausência de escolas e políticas de acesso no meio rural, algo que não compõe a vida infantil de forma despretensiosa, aqui o autor aponta para um problema social e histórico vivido no Brasil e retrata isso de forma clara em suas obras, logo, na maioria delas, com exceção daquelas que tratam de uma criança urbana, a ausência de acesso à escola ou então da dificuldade das famílias em proporcionar um direito básico, e que deveria ser uma obrigação primeiramente, do Estado brasileiro:

Pai dizia que Miguilim já estava no ponto de aprender a ler, de ajudar em qualquer serviço que fosse. Mas que ali no Mutúm não tinha quem ensinasse pautas, bôa sorte tinha competido era para o Liovaldo, se criando em casa do tio Osmundo Cessim, um irmão de Mãe, na Vila- Risonha-de- São- Romão (ROSA, 2017a, p. 355).

Portanto, não há como negar que ao retratar tantas infâncias e salientar a negação de um direito básico Rosa aponta para uma problemática que ainda hoje assola a população brasileira pobre, sobretudo as que residem no meio rural. Há vários exemplos, o próprio Miguilim apenas no fim da novela é levado por um conhecido para a cidade para receber instrução e ter seu processo de aprendizado iniciado. O mesmo ocorre com Riobaldo, que só após a morte da mãe e indo morar com o padrinho que tinha posses, passa então a receber ensinamentos e ser alfabetizado. Logo,

a educação é uma marca determinante das personagens infantis visto que enfatizam sua fragilidade e seu destino: permanecer no campo vítima do trabalho infantil, e muitas vezes reproduzindo o mesmo comportamento na vida adulta com as crianças que lhe cercam. Entretanto, em ambas as obras quando a oportunidade de aprender e ser escolarizado esse privilégio é cedido apenas ao menino, as meninas não são cogitadas para receber qualquer tipo de instrução acadêmica salientando a perpetuação da desigualdade de gênero e a subalternidade do papel da mulher em uma sociedade onde ser homem significa poder, ou ainda ter liberdade de escolha, logo, mesmo Drelina e Chica sendo mais velhas, Miguilim é quem recebe a oportunidade de deixar o Mutum e ir para a cidade aprender a ler e escrever.

Rosa, quando em *Grande sertão: veredas* (2017b) cria Zé Bebelo enfatiza o papel político diante do abandono da infância como um problema não apenas social, mas também político: Zé Bebelo quer melhorar o Brasil, tem anseios e sentimentos de justiça e desenvolvimento — “o que imponho é se educar e socorrer as infâncias deste sertão”. Assim, é evidente que ausência da escola é uma temática circular no mundo das crianças dentro da obra do autor.

Retomando as personagens temos as irmãs Chica e Drelina. Chica, como já dito anteriormente tem um comportamento mais impulsivo e temperamental, apesar de ainda brincar de boneca e roda com os irmãos. Drelina era a irmã mais velha, e poucas informações são dadas ao seu respeito:

- Mentira. Você mente, você vai para o inferno! – dizia Drelina, a mais velha, que nada pedira e tinha ficado de parte.
 - Não vou, eu já fui crismado. Vocês não estão crismados!
 - Você foi crismado, então como é que você chama?
 - Miguilim...
 - Bôbo! Eu chamo Maria Adrelina Cessim Caz. [...]
- [...] Drelina era bonita: tinha cabelos compridos, louros. (ROSA, 2017a, p. 341).

Em alguns momentos algumas descrições da menina eram trazidas, “Drelina parecia uma santa. Todos diziam que ela parecia uma santa.” (p. 353), assim como em trechos de interação com o irmão que demonstrava não apenas cuidado, afeto, mas também cuidava e em alguns momentos desempenhava sua autoridade de irmã mais velha para inibir o irmão:

- Sai daí Miguilim! Quê que está atrás da porta, escutando conversa de's mais velhos?! Era Drelina, segurando-o estouvada, por detrás, à traição, mas podia mais; Miguilim tinha de ir com ela para a cozinha. (ROSA, 2017a, p. 348).

O afeto pela irmã, mesmo com algumas desavenças infantis era recíproco e pode ser notado na forma como Miguilim se refere a Drelina, mesmo quando se trata de situações casuais a menina

é fonte de zelo para o irmão: "Miguilim ajudava a recolher a roupa — não podiam esquecer nenhuma peçazinha ali fora... — ele tinha pena daquelas roupinhas pobres, as calças do Dito, vestidinho de Drelina..." (p. 349). Logo, pela forma como Drelina é descrita pelo irmão em poucas linhas é perceptível sua influência como irmã mais velha para o menino, auxiliando no desenvolvimento emocional e psicológico do protagonista. As interações entre eles são carregadas de ternura e refletem a importância da família e das relações pessoais no contexto rural:

Só Drelina só era quem adivinhava aquilo, vinha se sentar na beira da cama. — "Miguilinzinho, meu irmãozinho, fala comigo por que é que você está chorando, que é que você está sentindo dor?" Drelina pegara uma das mãos dele, de junto carinhava Miguilim, na testa. Drelina era bonita de bondade. — "Sossega, Miguilim, você não está com febre não, cabeça não está quente..." — "Drelina, quando eu crescer você casa comigo?" — "Caso, Miguilim, demais." — "E a Chica casa com o Dito, pode?" — "Pode, decerto que pode." — "Mas eu vou morrer, Drelina. Vou morrer hoje daqui a pouco..." Quem sabe, quem sabe, melhor ficasse sozinho — sozinho longe deles parecia estar mais perto de todos de uma vez, pensando neles, no fim, se lembrando, de tudo, tinha tanta saudade de todos (ROSA, 2017a, p. 373).

Drelina, tem como características a simplicidade e a inocência, que dão um contraste com a complexidade de Miguilim, e com a intensidade da vida familiar. Sua presença na narrativa traz profundidade e pluralidade para a construção de um retrato da vida rural das crianças sertanejas. Menina Drelina pode ser vista como um símbolo da pureza e da simplicidade da infância, bem como da continuidade e da tradição familiar, além claro de sua pureza, tão sutilmente descrita pelos olhos de Miguilim. Ela simboliza a pureza da infância e a importância das relações familiares. Além de atuar como um símbolo das tradições familiares sertanejas, e dentro de um contexto patriarcal assume as funções domésticas e os cuidados com os demais da família:

Quando Miguilim chegava em casa, Drelina ou Mãe punham o prato de comida para ele, na mesa, o feijão, arroz, couve, às vezes tinha torresmos, às vezes tinha carne-seca, tinha batata-doce, mandioca, ele mexia o feijão misturando com farinha-de-milho, ia comendo, sentado no banco, parecia um homenzinho sério e fatigado (ROSA, 2017a, p. 416).

Ela representa a conexão de Miguilim com sua infância e suas raízes. A sua presença na narrativa ajuda a explorar temas como a inocência, a fragilidade da infância e a importância das relações familiares no ambiente rural:

Não calava raiva do Dito, nem do Tomezinho, nem da Chica e de Drelina, quando vinham perto, quando estava vendo, estimava sempre uns e outros. Mas, quando ficava imaginando sozinho assim, aquele dissabor deles todos ele pensava. Ah, então, quem devia de adoecer, e morrer, em vez, por que é que não era, não ele, Miguilim, nem nenhum dos irmãozinhos, mas aquele mano Liovaldo, que estava distante dali, nem se sabia dele quase notícia, nem nele não se pensava? (Rosa, 2017a, p. 361).

Apesar de momentos de desafeto, Miguilim e seus irmãos, com exceção de Liovaldo, nutriam um amor e respeito uns pelos outros, e nas adversidades familiares constantes, como as brigas conjugais, o desafeto do pai pelo Tio Terêz, a relação controversa de Miguilim e com o pai, a morte de Dito e posteriormente a morte do pai, não foram decisivas para exaurir a pouca infância que podia ser compartilhada. Assim, a vida sertaneja e simples, apesar das privações econômicas, permitia que a infância fosse exercida, mesmo que por pouco tempo, logo, as brincadeiras, as brigas, as conversas e histórias compartilhadas refletem uma fase da vida ainda cercada por uma certa inocência e pureza.

Chica e Drelina, assim como Miguilim, vivenciam a morte do irmão Dito como um rito de passagem para a maturidade, atuando como um agente transformador em suas vidas. No entanto, o protagonismo das irmãs é diluído pela dimensão da relação entre Miguilim e Dito, o que faz com que as cenas dedicadas a Chica e Drelina sejam secundárias e contenham poucas informações.

A criação das meninas ocorre sob os cuidados da mãe e da avó, enquanto a figura paterna se mantém ausente no processo educativo. Para elas, o relacionamento conflituoso entre os pais e as agressões domésticas sofridas pela mãe revelam como a violência é reflexo do patriarcalismo. Essas dinâmicas ilustram a submissão da mulher no papel de esposa, sugerindo que comportamentos violentos são vistos como aceitáveis em um contexto de subalternidade e de dependência emocional e financeira em relação ao pai, o provedor da família.

Portanto, a novela “Campo Geral” traz um apanhado de infâncias: cada uma em uma forma única de existência dentro da narrativa. Miguilim e seus irmãos, Bustica, Patorí e Grivo cada um à sua forma são fios de uma grande rede que quando enveredadas permitem analisar e testificar o olhar atento do autor sobre as crianças e a infância.

5 GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Tem coisa e cousa, e o ó da raposa...
(Rosa, 2017b, p. 30).

Grande sertão: veredas é o único romance escrito por Guimarães Rosa. Pode-se dizer, diante de tamanha grandiosidade, que a narrativa instaura uma terceira margem no cenário literário. Há Literatura Brasileira antes e depois de *Grande sertão: veredas*, pois não é possível comprimi-la para fazer caber no marco temporal e histórico da Literatura. Libertário e inventor, Guimarães Rosa produziu uma das grandes obras primas da Literatura. Antonio Candido (1991), em seu ensaio *O homem dos Avellos*, afirma sobre o que se põe diante do leitor:

Na extraordinária obra-prima *Grande sertão: veredas* há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na liberdade de inventar (CANDIDO, 1991, p. 294).

A recepção estética e crítica da obra deu origem aos mais vastos estudos sobre variados aspectos, desde o léxico, a gramática, a geografia, o testemunho, a psicologia, o amor, a religião, a metafísica, o mito do herói, entre amuitos outros temas que foram se consolidando à medida que o romance repercutiu e ainda repercute. Candido (1991) ensina que Rosa conseguiu construir um universo autônomo e, ao fazê-lo, foi capaz de superar a realidade. Em sua análise, Candido (1991) aponta três pilares que sustentam o enredo: a terra, o homem e a luta. Isso porque o sertão, como espaço geográfico — logo, como terra —, delimitou a narrativa. “Nonada”, primeira palavra do romance, é um lugar, uma terra ainda inabitada para o leitor que se debruça sobre a obra; nonada é a terra desconhecida. O homem se cria, se faz, se refaz durante a travessia rememorada por Riobaldo, o jagunço aposentado, que narra a um senhor desconhecido a luta do homem contra o homem, do homem contra a natureza e do homem pelo amor.

A terra, como explica Candido (1991), em *Grande sertão: veredas* “é rude e bela, é de um encanto extraordinário”:

Rios, ribeiros, morros, caminhos, palmeiras e flores; barro, areia na chuva ou no vento, de noite ou de dia, ao calor e ao frio, silenciosos e ruidosos — pois é a toda a sua vida que assistimos. Perto do Rio das Velhas decorrem cenas idílicas onde ponteia o canto

dos pássaros, sobretudo o “manuelzinho-da-croa”, espécie de encarnação da ternura. No liso do Sussuarão há um abafamento de deserto, cuja secura e aridez penetram nos personagens e no leitor, cerceando à vontade. A planície do Tamanduá-tão se estende ao pé onde se galopa, serras onde os cavalos se arrastam; campos cinzentos, com taperas de palma ou fazendões de adobe; várzeas floridas, currais e povoados. A cada passo, a realidade tangível desse Norte de Minas, estendido até o Piauí, onde o homem do Sul é um estranho. Dobrados sobre o mapa, somos capazes de identificar a maioria dos topônimos e o risco aproximado de cavalgadas. O mundo de Guimarães Rosa parece esgotar-se na observação (CANDIDO, 1991, p. 296).

O sertão construído por Rosa é apresentado pelo ex-jagunço Riobaldo, já em sua velhice e aposentado: “Ah, a centena velhice, carece de ter sua aragem de descanso” (p. 19). O narrador-personagem, a partir de memórias desde a sua infância até a vida adulta, se revela integrante e chefe de um bando de jagunços.

O testemunho-confissão de Riobaldo é o que nos permite acessar sua estória, assim como das demais personagens. A confissão feita pelo narrador a um possível interlocutor, considerando que não há como afirmar sua existência ao longo da narrativa, nos permite acessar as memórias de Riobaldo e o que restou de sua experiência. Sobre o teor testemunhal em *Grande sertão: veredas*, afirma Márcio Seligmann-Silva (2009):

Guimarães Rosa conseguiu canalizar para seu romance de 1956 as fantásticas forças retóricas tanto da confissão, como do testemunho. Riobaldo narra suas memórias a um paciente senhor. O romance é o teatro de suas memórias e o fio que mantém toda tensão da trama é o relacionamento amoroso e posto como condenável entre ele e Diadorim. O segredo é apenas revelado no final da narrativa-confissão-testemunho. O ponto de vista subjetivo, do narrador em primeira pessoa, que apresenta por um lado o que viu e, por outro, o que viveu, suas emoções e sofrimentos é apresentado de modo exemplar por Rosa na expressão de Riobaldo: “Coisas que vi, vi, vi – oi...” Ver e viver fundem-se aqui. O romance contém tanto elementos confessionais, como também o testemunho em suas duas faces: a de testemunho ocular, *testis*, e a de testemunho como tentativa de apresentação do inapresentável, *superstes* (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 133).

Essa narrativa se constrói a partir de um hipotético diálogo com um interlocutor: “Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração”; logo, Riobaldo dá pistas de que há alguém ouvindo sua narrativa, mas se pode afirmar sobre a concretização dessa personagem considerando que não temos o discurso direto, a alcunha ou qualquer outro elemento que confirme sua real existência:

Eh, que se vai? Jàjá? É que não. Hoje? Visita, não. Amanhã, não. Não consinto. O senhor me desculpe, mas em empenho de minha amizade aceite: o senhor fica. Depois, quinta de-manhã-cedo, senhor querendo ir, então vai, mesmo me deixa sentindo sua falta. Mas, hoje ou amanhã, não. Visita, aqui em casa, comigo, é por três dias (ROSA, 2017a, p. 27).

Durante a interlocução, o ex-jagunço, desfrutando de seu “ranger de rede” em sua fazenda herdada de seu padrinho (e pai) Selorico Mendes, revisita suas memórias. O romance, em suas primeiras cem páginas, é um redemoinho, pois não há linearidade, são trechos irregulares: “Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas.” (p. 21). Tais enunciados confundem e colocam o leitor diante de um labirinto imagético do que pode estar por vir. Não há uma sequência linear, os acontecimentos da vida de Riobaldo se misturam com a narrativa de outras personagens, umas veredas e outras “veredazinhas” que juntas formam um grande rio:

Sendo isto. Ao doido, doideiras digo. Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. Assim, é como conto. Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda sabe. Só umas raríssimas pessoas — e só essas poucas veredas, veredazinhas. O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção (ROSA, 2017b, p. 70).

É pertinente ressaltar que toda a narrativa se constitui a partir do ponto de vista de Riobaldo, uma vez que os demais personagens por ele citados participam como peças em seu grande “quebra-cabeça”. Não se pode desconsiderar impressões pessoais do narrador diante dos fatos e histórias que narra. Ademais, é preciso lembrar que a narrativa é construída no presente com regaste de acontecimentos do passado, portanto, como o próprio Riobaldo ressalta, a exatidão do enredo, assim como as perspectivas apresentadas sobre determinados acontecimentos, são frutos do narrador-personagem do presente, e não do passado:

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim eu conto. O senhor é bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe (ROSA, 2017b, p. 93).

O romance rosiano apresenta muitos paradoxos da existência humana, como a existência de Deus e do diabo: “Senhor sabe: Deus é definitivamente; o demo é o contrário Dele... (Rosa, 2017b, p. 93). Riobaldo, como ser ficcional que é, está rodeado de angústias e sofrimentos humanos. Desde o início da narrativa, se apresentam indagações sobre a divindade, o sofrimento, a lealdade, o amor, a violência, a amizade, os valores morais e éticos que constantemente circundam a sociedade real. O ex-jagunço, um homem sertanejo e místico, ao retomar suas memórias, o faz de forma a provocar em seu interlocutor indagações para respostas que ele não consegue responder. A conversa estabelecida entre Riobaldo e seu interlocutor

começa pelo meio, quando ele já é jagunço; depois, com o passar das páginas, o narrador-personagem inicia uma certa linearidade, retoma seu tempo de criança e seu encontro às margens do Rio São Francisco com o “Menino”, que, mais tarde, na narrativa Riobaldo revela tratar-se de Diadorim. O encontro entre eles ocorre ainda na meninice e acontecimentos posteriores permitem que se reencontrem na vida adulta. Nesse aspecto, se pode afirmar que inicia tanto a batalha do homem contra o homem, assim como do homem pelo amor.

Grande sertão: veredas é um romance bélico, marcado pela violência e pelas batalhas que se estabelecem, seja por território e poder, seja por vingança. A violência é uma marca evidente da obra, retratando não apenas o modo de vida jagunço, mas a forma como se concebia o poder nos sertões e de como a luta pelo território e domínio passava longe dos poderes estabelecidos pela instituição da República. A violência é um elemento central tanto na obra quanto na vida das personagens. Desde a infância até a idade adulta, como exemplificado em Riobaldo e Diadorim, diversos episódios violentos podem ser observados, refletindo sua presença nos processos sociais e funcionando como um meio para definir papéis sociais reveladores. Riobaldo, quando narra esses episódios — por exemplo, a matança dos cavalos na Fazenda dos Tucanos — prova a brutalidade e a violência como um mecanismo de manutenção do poder. Os jagunços são agentes da violência — embora a narrativa Riobaldo mantenha distanciamento entre ele mesmo e dos atos já cometidos:

A vida jagunça é um campo de experiência e também um problema que exige questionamento para Riobaldo. Ele se pergunta sobre essa vida, e comenta a cisma que ela provoca: “Conforme eu pensava: tanta coisa já passeada; e, que é que eu era? Um raso jagunço atirador, cachorrando pelo sertão [...]. De que é que adiantava, se não, estatuto de jagunço? Ah, era. Por isso, eu tinha grande desprezo de mim, e cisma de todo mundo” (ROSA, 1978, p. 305-306).

Esse trecho se insere no estudo produzido por Jaime Ginzburg, intitulado *Crítica em tempos de violência* (2017), no qual analisa, a partir de obras de José de Alencar, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, as formas como a violência se manifesta na sociedade e como foram projetadas pela literatura:

A jagunçagem traz em seu cotidiano a exposição à violência. Cada um precisa estar determinado a participar de situações que envolvem a possibilidade de destruição de outros, de acordo com os passos dados (GINZBURG, 2017, p. 231).

Dessa forma, o narrar de Riobaldo deságua em rios que levam às margens diferentes: o amor, o ódio, Deus, o diabo. O narrador-personagem é rondado constantemente pelo valor de sua alma, não apenas pelas truculências praticadas como jagunço, mas pelo fato de ser um pactário:

ele, para se tornar “forte e corajoso” e líder do bando de jagunços, teria feito um pacto com o diabo, mas relata esse acontecimento de forma duvidosa, considerando que a intenção é confundir sobre a validade de seu pacto diante da existência ou não do diabo, evidenciando os aspectos religiosos e as crendices popularmente disseminadas pelo sertão e uma característica do homem sertanejo.

O amor, outra matéria vertente do romance, se elabora diante da relação estabelecida entre Riobaldo e Diadorim. O narrador-personagem apresenta várias outras personagens femininas com quem estabelece alguma relação, seja sexual ou amorosa: Florduarda, Nhorinhá, Otacília e Diadorim. Com Diadorim, o amor é proibido, considerando que apenas ao fim do romance se revela que Diadorim era Maria Deodorina da Fé Bittencourt. Logo, o amor entre eles era proibido, pois como poderia se efetivar um romance amoroso entre homens em um bando de jagunços, uma instituição social marcada pelo patriarcado e pelo machismo, tendo como outra face a prova da virilidade e da capacidade bélica dos homens?

Diadorim e eu, nós dois. A gente dava passeios. Com assim, a gente se diferenciava dos outros — porque jagunço não é muito de conversa continuada nem de amizades estreitas: a bem eles se misturam e desmisturam, de acaso, mas cada um é feito um por si. De nós dois juntos, ninguém nada não falava. Tinham a boa prudência. Dissesse um, caçoasse, digo — podia morrer. Se acostumavam de ver a gente parmente. Que nem mais maldavam. E estávamos conversando, perto do rego — bicamente de velha fazenda, onde o agrião dá flor (ROSA, 2017b, p. 29).

O amor de prata e de ouro de Riobaldo: “Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim. Meu amor de prata e meu amor de ouro.” (p. 42), não se concretizou, considerando a consumação no ato sexual, apenas seu amor por Otacília, mulher com quem se casou posteriormente ao perder Diadorim, na batalha do homem contra o homem: “Amor vem de amor. Digo. Em Diadorim, penso também — mas Diadorim é minha neblina...” (Rosa, 2017b, p. 27).

É dentro desse grande enredo que encontramos personagens infantis, veredinhas, que surgem durante a elaboração narrativa de Riobaldo. A infância, dentro de uma obra tão bélica, mística e paradoxal, chama atenção: pois como poderia a criança se conceber dentro desse cenário? Ela se afirma como ritual de passagem da vida inocente para o modo de vida sertanejo, marcado pela miséria e violência, pelo abandono e descaso. O sertão de Rosa é um retrato social da infância sertaneja brasileira, que infelizmente não diz respeito apenas ao período histórico em que a narrativa foi lançada. No romance, passam outras crianças: os filhos do Aleixo — três meninos e uma menina, o menino Valtêi, o próprio Riobaldo, o Menino Diadorim, o menino canoeiro e Guirigó, o rapazola retinto de *Grande sertão: veredas*.

As infâncias retratadas são apresentadas de forma breve, com poucas páginas e pistas deixadas sobre as personagens. Até mesmo a meninice de Riobaldo e Diadorim é marcada por lacunas, com muitas informações e situações suprimidas. No entanto, o menino Guirigó recebe um pouco mais de atenção, permitindo uma análise mais detalhada do infante jagunço. O termo "infante" é utilizado em seu sentido original do latim, significando "aquele que ainda não possui a capacidade de falar", o que se aplica a Guirigó, cuja vida é narrada por Riobaldo. Há poucos momentos de discurso direto, o que permite uma análise da condição subalterna da criança em relação ao adulto.

Riobaldo

A infância de Riobaldo, é pouco explorada em análises críticas e teóricas sobre a personagem, mas é evidente que a pouca produção sobre esse período de sua vida esteja relacionada com os poucos detalhes e passagens em que o próprio narrador evidencia a sua infância. Logo, se objetiva trazer à margem de um Riobaldo menino, mesmo que quem conte sobre ele seja a personagem já em sua velhice. E, sempre considerando que a perspectiva do ex-jagunço não é imparcial, principalmente ao seu respeito, pois vai de encontro à impressão que deseja projetar em seu "interlocutor", já em sua velhice quando rememora seu passado.

Primeiramente, Riobaldo, o homem dos avessos, reconta de maneira sucinta a sua infância, dessa forma, é preciso enfatizar que o narrador elabora uma narrativa entremeado, assim ao falar de sua criancice conta com poucos detalhes sua vida, sempre divagando entre o presente, como jagunço aposentado, e o passado de ex-jagunço. O protagonista conta de forma dispersa sobre seu nascimento, infância e a vida com a mãe, e posteriormente sua estadia na fazenda de seu padrinho Selorico Mendes. Não há uma linearidade dos fatos, assim como na maior parte da obra: "O senhor saiba: eu toda a vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Divêrjo de todo mundo.... Eu quase que nada sei. Mas desconfio de muita coisa." (Rosa, 2017b, p. 21).

Por assim dizer, o ex-jagunço se apresenta como diferente desde o nascimento, logo, há em Riobaldo um aspecto vaidoso, um orgulho, mas, ao mesmo tempo, uma contradição, pois sempre coloca em dúvida seu saber e suas crenças. O jagunço narrador é complexo e profundo, e diante da grandiosidade da obra e do enredo construído é, sem exceções, ao lado de Diadorim, uma das personagens mais exploradas pela fortuna crítica rosiana. Ensaaios como "O homem dos avessos" de Antônio Candido (1991) e "Riobaldo, o homem das metamorfoses" de Walnice

Nogueira Galvão (2001) são comumente utilizados como fonte de leitura e aprofundamento sobre a personagem. Porém, diante da completa e profunda análise realizada pela crítica, o que se busca como parte pertinente a esses estudos são os trechos que fazem referência a infância de Riobaldo, logo, as breves citações que o narrador faz de sua infância. Dessa forma, a primeira menção de Riobaldo sobre sua meninice se dá logo nas páginas iniciais do romance:

Toda mãe vive de boa, mas cada uma cumpre sua paga prenda singular, que é a dela e dela, diversa bondade. E eu nunca tinha pensado nessa ordem. Para mim, minha mãe era a minha mãe, essas coisas. Agora, eu achava. A bondade especial de minha mãe tinha sido a de amor constando com a justiça, que eu menino precisava. E a de, mesmo no punir meus desmeios, querer-bem às minhas alegrias. A lembrança dela me fantasiou, fraseou – só face dum momento – feito grandeza cantável, feito entre madrugar e manhecer (ROSA, 2017 b, p. 36).

E logo após citar a mãe, o narrador esclarece sobre seu círculo familiar:

Por mim, o que pensei, foi: que eu não tive pai; quer dizer isso, pois nem eu nunca soube autorizado o nome dele. Não me envergonho, por ser escuro de nascimento. Órfão de conhecença e de papéis legais, é o que a gente vê mais, nestes sertões. Homem viaja, arrancha, passa: muda de lugar e de mulher, algum filho é o perdurado (ROSA, 2017b, p. 36).

Assim, o próprio narrador salienta a tese já afirmada em outras análises de outras personagens sobre a recorrência da orfandade que recai sobre tantas crianças sertanejas, justificando o modo de vida quase nômade dos homens e sua afirmação de masculinidade e do patriarcalismo que sujeita mulheres a serem mães e criarem seus filhos sozinhas. O ex-jagunço continua a falar da mãe e dá detalhes do seu local de nascimento:

Eu, isto é — Deus, por baixos permeios... Essa não faltou à minha mãe, quando eu era menino, no sertãozinho de minha terra — baixo da ponta da Serra das Maravilhas, no entre essa e a Serra dos Alegres, tapera dum sítio dito do Caramujo, atrás das fontes do Verde, o Verde, que verte no Paracatú (ROSA, 2017b, p. 37).

Nessa breve passagem fica evidente que além de se considerar “escuro de nascimento” pela ausência da paternidade, termo cunhado pelo narrador, que chama atenção, considerando que salienta para uma marca de nascença, algo que não pode ser apagado. Apesar de não sentir vergonha de sua origem, ele evidencia como a falta do pai deixa um rastro não apenas no nascimento, mas também o registro enquanto cidadão, padrão que ainda hoje se repete em muitas famílias brasileiras. Assim, a orfandade não se elabora como uma característica única de Riobaldo, ela se faz presente com Tiãozinho, Guirigó, Grivo e outros.

O narrador-protagonista nasce e é criado sem tomar conhecimento de sua paternidade, sua condição de miséria e subalternidade se solidifica quando descreve o local onde vive com a mãe

“tapera dum sítio dito do Caramujo”, localizada em um sítio de propriedade de outra pessoa, o termo “tapera” salienta a miséria que o cercava na infância, desprovida de privilégios e direitos, inclusive, ele afirma que sua infância foi boa, porém não há um sentimento saudosista desse período:

Senhor sabe: Deus é definitivamente; o demo é o contrário Dele... Assim é que eu digo: eu, que o senhor já viu que tenho retentitva que não falta, recordo tudo da minha meninice. Boa, foi. Me lembro dela com agrado; mas sem saudade. Porque logo sufusa uma aragem de acasos. Para trás, não há paz. O senhor sabe: a coisa mais alonjada de minha primeira meninice, que eu acho na memória, foi o ódio, que eu tive de um homem chamado Gramacêdo... Gente melhor do lugar eram todos dessa família Guedes, Jidião Guedes; quando saíram de lá, nos trouxeram junto, minha mãe e eu. Ficamos existindo em território baixio da Sirga, da outra banda, ali onde o de-Jeneiro vai no São Francisco, o senhor sabe. Eu estava com uns treze ou quatorze anos (ROSA, 2017b, p. 37).

Riobaldo, contraditoriamente, após afirmar se lembrar de todos os detalhes de sua infância traz memórias vagas, ao citar a primeira vez que ele e a mãe se mudam, diz que o primeiro sentimento que recorda da meninice é o ódio, mas, não discorre sobre outras informações que possam permitir ao leitor compreender o motivo de tal emoção se manifestar. Diante disso, o que se pode inferir é que a sua meninice tenha sido marcada pela natureza, sobretudo pela presença do rio.

Não por acaso “Riobaldo”, nome que indica o encontro do muito com o pouco e que tem como marca de sua personalidade a fluidez de um rio, figura tão simbólica na obra, que percorre longas superfícies formando uma rede de cursos d’água, pequenas, poucas veredas, assim como em sua vida e em sua narrativa: há de tudo um pouco, personagens que vem e vão, causos e estórias que como fios entrelaçados dão forma à grande rede, ao grande sertão: “Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão!” (p. 70).

Dessa forma, com uma narrativa enveredada por outras estórias que levam o leitor do presente para o passado mais remoto Riobaldo só retoma sua infância, apesar de afirmar lembrar-se de tudo com detalhes narra apenas aquilo de seu agrado com base em seu foco narrativo. Visto isso, a cena em que ele encontra Diadorim, o Menino, pela primeira vez é o divisor de águas de sua vida.

Assim, ao narrar o encontro, o narrador-personagem revela o motivo que o leva ao porto e a razão de estar ali pedindo esmolas para cumprir uma promessa. Esse ato traz o simbolismo da religiosidade e da crença, amplamente difundida, sobretudo no sertão, onde o catolicismo e os

costumes têm forte presença. Os atos religiosos são um reflexo da vida popular. A mãe de Riobaldo, que ainda não foi nomeada, ao ter o filho curado, faz com que ele pague por uma promessa para agradecer o milagre da cura, assim como acontece na novela “Campo Geral” há uma forte marca da fé e misticismo em *Grande sertão: veredas*:

Pois tinha sido que eu acabava de sarar de uma doença e minha mãe feito promessa para eu cumprir quando ficasse bom: eu carecia de tirar escola, até perfazer um tanto — metade para se pagar uma missa, em alguma igreja, metade para pôr dentro de uma cabaça bem tapada e breada, que se jogava no São Francisco, a fim de ir, Bahia abaixo, até esbarrar no Santuário do Senhor Bom-Jesus da Lapa, que na beira do rio tudo pode. Ora, lugar de tirar esmola era no porto. Mãe me deu uma sacola. Eu ia, todos os dias. E esperava por lá, naquele parado, raro que alguém vinha (ROSA, 2017b, p. 71).

Dessa forma, a inocência de menino sertanejo, que se sujeita a pedir esmola aos desconhecidos para conseguir cumprir com uma promessa feita pela mãe em prol de sua cura revela a face de um menino submisso a mãe e aos seus desejos e, mesmo que sinta vergonha, há também a validação de sua própria crença, pois, como se sabe, para o ex-jagunço a dualidade entre Deus e o diabo é um dos aspectos metafísicos mais marcantes no romance e na formação da personagem principal. Por assim dizer, é nesse momento de certa fragilidade, no qual sua subalternidade de criança pobre que encontra o Menino, evento esse que não só transforma a vida do menino pedinte, mas também do homem Riobaldo:

Aí, pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade. Ali estava, com um chapéu-de-couro, de sujigola baixada, e se ria para mim. Não se mexeu. Antes fui eu que vim para perto dele. Então ele foi me dizendo, com voz muito natural, que aquele comprador era o tio dele, e que moravam num lugar chamado Os-Porcos, meio-mundo diverso, onde não tinha nascido. Aquilo ia dizendo, e era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes (ROSA, 2017b, p. 71).

Daí por diante, o Menino se torna o foco narrativo. O ex-jagunço salienta que em sua meninice a beleza e naturalidade do Menino foram os aspectos que mais despertaram sua curiosidade e afeição:

Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido. Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito apazível. Porque ele falava sem mudança, sem intenção, sem sobejo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga. Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora, mas ficasse, sobre as horas e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira — só meu companheiro amigo desconhecido. Escondido enrolei minha sacola, aí tanto, mesmo sem fé de promessa, tive vergonha de estar esmolando. Mas ele apreciava o trabalho dos homens, chamando para eles meu olhar, com um sujeito de siso. Senti, modo meu de menino, que ele também se simpatizava com a já comigo (ROSA, 2017b, p. 72).

Assim, com a versão do encontro descrita pelo narrador-protagonista tem-se a construção do Menino, e, o que vem a seguir, durante o encontro entre eles refere-se mais ao Menino do que ao próprio ex-jagunço. Dessa forma, faz-se relevante perceber como o narratário é atento aos detalhes, as feições e aos modos do menino, revelando uma característica de menino observador e atento. A vergonha, emoção que narra a partir de suas memórias, é fruto de emoção complexa e intensa que surge quando se pensa ter feito algo socialmente ou moralmente condenável, ou no caso de Riobaldo, ao sentir-se exposto e vulnerável aos olhos do Menino:

O primeiro fato importante de sua vida foi o encontro que teve na infância com um Menino de olhos verdes. Convalescendo de um período de doença, o protagonista esmolava para pagar promessa que a mãe, ainda viva, fizera em intenção de sua saúde. Encontrava-se naquele dia no pequeno porto de um rio por nome de-Janeiro, afluente do São Francisco, que desempenha importante papel simbólico no romance. Eis que quando depara com o Menino, que conversa francamente com ele. O Menino parecia provir de gente de posses, estava bem-vestido e acompanhava o tio, cuja fazenda, conforme dizia, dava de tudo. Riobaldo, vexado, pobre e quase andrajoso, esconde a sacola de esmolar. O Menino o convida para atravessar o rio numa canoa, ao que Riobaldo aquiesce, mas receando o turbilhão das águas, sobretudo no momento em que atravessam o grande São Francisco. O Menino, ao perceber seu temor, segura-lhe a mão. Sendo de poucas palavras, diz-lhe: “Carece de ter coragem. Carece de ter muita coragem...” (GALVÃO, 2001, p. 249).

Dessa forma, o menino Riobaldo se caracteriza como uma personagem complexa e profunda, atenta aos detalhes, pois rememora de seu passado os rastros de sua infância e de um encontro que para ele é sempre fonte de fortes emoções, mesmo em sua velhice. Além da vergonha, há outras emoções que formam a persona do ex-jagunço, e o medo que se apresenta em sua meninice se tornará uma marca recorrente durante toda a sua vida adulta:

Tive medo. Sabe? Tudo foi isso: tive medo! Enxerguei os confins do rio, do outro lado. Longe, longe, com prazos se ir até lá? Medo e vergonha. A aguem bruta, traioeira — o rio é cheio de baques, modos moles, de esfrio, e uns sussurros de desamparo. Apertei os dedos no pau da canoa. Não me lembrei do Caboclo-d’Água, não me lembrei do perigo que é a “onça-d’água”, se diz — a aririnha — essas desmergulham, me bando, e bécam a gente: rodeando e então fazendo a canoa virar, de estudo. Não pensei nada. Eu tinha o medo imediato. E tanta claridade o dia. O arrojo do rio, e só aquele estape, e o risco extenso d’água, de parte a parte. Alto rio, fechei os olhos (ROSA, 2017b, p. 73).

Tendo em vista o trecho narrado, o medo de Riobaldo fica evidente, seja do rio, “Eu não sabia nadar”, ou da morte e do desconhecido, que perseguirão o protagonista durante todo o enredo, tornando-se ainda mais evidente na vida adulta como nos momentos que precisa tomar decisões cruciais em que tomar decisões cruciais e, em muitas delas, acaba o impedindo de agir de forma esperada, como no conflito final ente Diadorim e Hermógenes. Diante do exposto, o medo uma emoção básica e universal a todo ser humano está associado ao instinto de sobrevivência, porém, há no medo um certo prazer, pois ao mesmo tempo que teme o rio, durante a travessia

na canoa ele não ignora o fascínio de viver a travessia ao lado do Menino, assim como o prazer de desfrutar de tal companhia e de aprender com ele a ficar atento às flores, aos pássaros, ou seja, de forma geral, a ser um observador atento à natureza que o cerca.

Riobaldo é contraditório no todo: no nome, nos atos, nas falas e nos gestos. Isto posto, suas reflexões existenciais, a forma como costura a narrativa, deixa em evidência a contradição humana e universal, algo que Rosa constrói com profundidade no ex-jagunço. Riobaldo, após descrever o encontro com o Menino, de quem não revela o nome para seu interlocutor, por fim retoma o desfecho de sua infância: com o falecimento da mãe ele é levado para viver com seu padrinho, Selorico Mendes:

Adiante? Conto. O seguinte é simples: Minha mãe morreu – apenas a Bigrí, era como ela se chamava. Morreu, num dezembro chovedor, aí foi grande a minha tristeza. Mas uma tristeza que todos sabiam, uma tristeza do meu direito. De desde, até hoje em dia a lembrança de minha mãe às vezes me exporta. Ela morreu, como a minha vida mudou para a segunda parte. Amanheci mais. De herdado, fiquei com aquelas miserinhas — miséria quase inocente — que não podia fazer questão: lá larguei a outros o pote, a bacia, as esteiras, panela, chocolateira, uma caçarola bicuda e um alguidar; somente peguei minha rede, uma imagem de santo de pau, um caneco-de-asa pintado de flores, uma fivela grande de ornados, um cobertor de baeta e minha muda de roupa. Puseram para mim tudo em trouxa, como coube na metade de um saco. Até que um vizinho caridoso cumpriu de me levar, por causa das chuvas numa viagem durada de seis dias, para a Fazenda São Gregório, de meu padrinho Selorico Mendes, na beira da estrada boiadeira, entre o rumo do Currálinho e o do Bagre, onde as serras vão descendo. Tanto que cheguei lá, meu padrinho Selorico Mendes me aceitou com grandes bondades. Ele era rico e somítico, possuía três fazendas-de-gado. Aqui também dele foi, a maior de todas (ROSA, 2017b, p. 76).

A cena descrita pelo narrador-personagem salienta o nível de pobreza em que ele e a mãe viviam, visto que cresce num lugar marcado pela escassez, o que forja desde cedo sua personalidade e o prepara, de certa forma, para a vida desprovida, nômade e sem luxos do bando de jagunços. A miséria e a pobreza evidenciam as dificuldades típicas e a simplicidade de uma vida sertaneja que é comum não apenas para o narrador, mas para outras crianças anteriormente analisadas. Bigrí, a mãe, é descrita pelo filho como uma mulher simples e sofredora, e o motivo exato de sua morte não é revelado. A forma objetiva como é narrada chama atenção para a relação materna, pois se configura como um período difícil de sua infância, e consequentemente pela perda precoce da mãe, que também atua como um mecanismo de rito de passagem, pois a após a perda materna sua vida passa por uma ruptura com o lugar de nascença, sua casa e a relação solitária entre mãe e filho. Riobaldo, é transferido para a casa do padrinho e escolhe, com apreço, os poucos objetos deixados por Bigrí para o acompanhar em sua nova travessia. Logo, a personificação da mãe e o elo entre eles se solidifica através de objetos simples deixados por ela.

Logo, sua infância de privação e dificuldades, típica de uma vida sertaneja das famílias pobres, que na maioria das vezes subsistem com sua força de trabalho em troca de comida e moradia, forjam o adulto que mais tarde levará um estilo de vida bélico e de escassez como parte de um bando de jagunços.

Porém, antes da jagunçagem, a vida de Riobaldo se modifica a partir do momento que é recebido por Selorico Mendes, um rico fazendeiro da região, pois sua estadia na Fazenda São Gregório é rodeada pelos privilégios e comodidades oriundos da riqueza do padrinho, que bem adiante no enredo narrativo será descrito como seu verdadeiro pai:

— “De não ter conhecido você, estes anos todos, purgo meus arrependimentos...” — foi a sincera primeira palavra que ele me disse, me olhando antes. Levei dias pensando que ele não fosse de juízo regulado. Nunca falou em minha mãe. Nas coisas de negócio e uso, no lidante, também quase não falava. Mas gostava de conversar, contava casos. Altas artes de jagunços — isso ele amava constante- histórias (ROSA, 2017b, p. 77).

Nessa passagem, o narrador, além de contar de maneira implícita sobre o reconhecimento de sua paternidade, começa a elencar possíveis semelhanças entre ele e o então descoberto pai. Da mesma forma que Riobaldo se prova um apreciador de conversas, estórias e causos, e isso se comprova com seu papel de narrador, assim também era Selorico Mendes. O medo, a emoção tantas vezes sentidos por Riobaldo e frequentemente demonstrados como ponto de fraqueza são mencionados como sendo uma característica em comum com o pai: “Meu padrinho Selorico Mendes era muito medroso. Contava que em tempos tinha sido valente, se gabava, goga.” (p. 77). Diante do exposto, ao retomar o comportamento medroso do pai, Riobaldo aponta não apenas para um ponto de afinidade, mas como um tipo de “herança” paterna, mas não se pode ignorar que ao narrar o passado conta sob o prisma de um contador de estórias, a busca por afinidades entre ele e Selorico Mendes afirma uma necessidade de compatibilidade com a figura paterna, algo que se apresente como conexão entre eles.

Por conseguinte, assim como ocorre com outros meninos, a masculinidade e os hábitos sociais associados ao comportamento viril são relacionados ao emprego e à aplicação da violência por meio das armas: “Queria que eu aprendesse a atirar bem, e manejar porrêta e faca. Me deu logo um punhal, me deu uma garrucha e uma granadeira. Mais tarde, me deu até um facão enterçado, que tinha mandado forjar para próprio prio, quase do tamanho de espada e em formato de folha de gravatá” (p. 77). Assim, o domínio das armas, mais tarde, renderá a Riobaldo um lugar de prestígio no bando devido à boa pontaria e habilidade e à alcunha de “Urutu Branco”.

Além da iniciação no mundo das armas, boa comida e vestimenta é no período em que reside com o padrinho que, enfim, surge a oportunidade de estudar:

Mas eu não sabia ler. Então meu padrinho teve uma decisão: me enviou para o Currallinho, para ter escola e morar em casa de um amigo dele, Nhô Marôto, cujo Gervásio Lé de Ataíde era o verdadeiro nome social. Bom homem. Lá eu não carecia de trabalhar, de forma nenhuma, porque padrinho Selorico Mendes acertava com Nhô Marôto de pagar todo fim de ano o assentamento da tença e impêndio, até de botina e roupa que precisasse. Eu comia muito, a despesa não era pequena, e sempre gostei do bom e do melhor (ROSA, 2017b, p. 78).

É possível perceber como a ida para a Fazenda São Gregório modifica a vida de Riobaldo, oportunizando tudo que até então havia sido privado durante a simples vida que levava com a mãe. O privilégio, as posses, as regalias e o acesso à instrução começam a remodelar a persona de Riobaldo, pois toma gosto não só pelas armas, mas passa a apreciar tudo de bom que pode ser oferecido pela nova vida. A estima pelo padrinho-pai, que se fez ausente durante toda a infância, começa a florescer, porém, esse reconhecimento tardio gera um ressentimento:

Hoje é que reconheço a forma do que meu padrinho muito fez por mim, ele que criara amparado amor ao seu dinheiro, e que tanto avarava. Pois, várias viagens, ele veio ao Currallinho me ver, - na verdade, também, ele aproveitava para tratar de vender bois e mais outros negócios – e trazia para mim caixetas de doce de buriú ou de araticum, requeijão e marmeladas. Cada mês de novembro, mandava me buscar. Nunca ralhou comigo, e me dava de tudo. Mas eu nunca pedia coisa nenhuma a ele. Dez vezes mais me desse, e não se valia. Eu não gostava dele, nem desgostava. Mais certo era que com ele eu não soubesse me acostumar. Acabei, por razão outra, fugindo do São Gregório, o senhor vai ver. Nunca mais vi meu padrinho. Mas por isso ele não me desejou mal; nem entendo. Decerto, ficou entusiasmado, quando teve notícias de que eu era jagunço. E me deixou por herdeiro, em folha de testamento: das três fazendas, duas peguei (ROSA, 2017b, p. 79).

Sobre a oportunidade de ser alfabetizado e poder receber instruções, Rosa aponta para um aspecto elitista da sociedade rural, pois em um país ainda em construção apenas os ricos têm acesso à educação e podem pagar por ela. Logo, percebe-se que há um padrão de associação do letramento com o poder aquisitivo, assim como Liovaldo, irmão de Miguilim, que só consegue ser alfabetizado a partir das posses do tio fazendeiro. Portanto, não se pode ignorar a crítica social feita por Rosa ao retratar e construir personagens que se diferenciam também pelos privilégios que podem ser concedidos diante do poder e da riqueza material.

Retomando o eixo narrativo, nos trechos narrados em sua velhice, o ex-jagunço revela o descobrimento de sua paternidade e ocupa seu lugar de herdeiro. Sobre a relação paterna, há um misto de gratidão e indiferença e, ao mesmo tempo, uma busca constante de semelhanças

entre ele e o pai: “Acho que nós dois éramos mesmo pertencentes” (p. 79). Assim, outras alusões são feitas ao padrinho e à vida que gozava por meio de sua riqueza:

Meu padrinho Selorico Mendes me deixava viver na lordeza. No São Gregório, do razoável de tudo eu dispunha, querer querendo. E, de trabalhar seguido, eu nem carecia. Fizesse ou não fizesse, meu padrinho me apreciava; mas não me louvava. Uma coisa que ele não tolerava, e era só: que alguém indagasse justo quanto era o dinheiro que ele tinha. Com isso eu nunca somei, não sou especula. Eu vivia com o meu bom corpo. Alguém há de achar algum regime melhor? (ROSA, 2017b, p. 83).

Por conseguinte, quando percebe a autenticidade sobre o fato de Selorico Mendes ser seu pai, Riobaldo foge da fazenda em um rompante. Não há clareza acerca das emoções do narrador que o levam a tomar tal decisão, talvez a imaturidade, ou ainda, ao perceber que sua infância não precisaria ter sido tão sofrida e que a morte de sua mãe, que ocorre de forma precoce, poderia ter sido evitada. Logo, ao decidir sair da casa do padrinho, ele rompe os laços e segue para uma nova vida:

Mas, um dia — de tanto querer não pensar no princípio disso, acabei me esquecendo quem — me disseram que não era à-toa que minhas feições copiavam retrato de Selorico Mendes. Que ele tinha sido meu pai! Afianço, que, no escutar, em roda de mim o tonto houve — o mundo todo desproduzia, numa grande desonra. Pareceu até que, de algum encoberto jeito, eu daquilo sabia. Assim já tinha ouvido de outros, aos pedacinhos, ditos e indiretas, que eu desouvava. Perguntar a ele, fosse? Ah, eu não podia, não. Perguntar mais pessoa nenhuma; chegava. Não desesquentei a cabeça. Ajuntei meus trens, minhas armas, selei um cavalo, fugi de lá. Fui até a cozinha, conduzi num saco de carne, dois punhados de farinha no bornal. Achasse algum dinheiro à mão, pegava; disso eu não tinha nenhum escrúpulo. Virei bem fugido. Toquei para o Curralim (ROSA, 2017b, p. 83).

Assim, ao seguir para longe da Fazenda São Gregório, os rumos da vida de Riobaldo, agora chegando na vida adulta, são alterados. Não tornará a ver seu pai vivo, apenas receberá a notícia de seu falecimento e seu lugar de herdeiro, o seu “ranger de rede”, já na velhice, se dá na fazenda herdada para onde vai quando sai da jagunçagem. Desse modo, apesar de retomar de forma breve o período de sua infância em comparação com o restante da obra, que contempla em sua maioria sua fase jovial e adulta, a infância de Riobaldo permite constatar, de maneira objetiva, que ele, assim como outras crianças, passa pelo rito da perda. Ao perder a mãe, Riobaldo se vê forçado a deixar tudo o que conhece para iniciar uma nova vida, assim como Miguilim e Tiãozinho, há ainda a questão da orfandade que se repete, mesmo que tardiamente receba o reconhecimento informal da paternidade, pois a perda da mãe ocorre na infância, logo, a miséria, as privações, a orfandade, o modo de vida sertanejo e bélico são partes fundamentais e determinantes de sua infância.

“O Menino” travestido de *Grande sertão: veredas*

Primeiramente, a respeito da personagem infantil narrada como “o Menino” por Riobaldo no início do romance *Grande sertão: veredas*, é preciso justificar sua escolha para compor o rol de meninas abarcadas no corpus de análise, visto que se deve ao fato revelado por Riobaldo no desfecho narrativo da batalha entre Diadorim e Hermógenes, no qual ambos acabam mortos e, após esse fato, se revela que o corpo de Diadorim é de uma mulher, visto isso é apenas com sua morte que Riobaldo revela sem pudor o amor que sempre sentiu pelo amigo:

Aonde fui, a um lugar, nos gerais de Lassance, Os-Porcos. Assim lá estivemos. A todos eu perguntei, em toda porta bati; triste pouco foi o que me resultaram. O que pensei encontrar: alguma velha ou um velho, que da triste história soubessem — dela lembrados quanto Menino tinha sido menina — e então a razão rastraz de muitas coisas haviam de poder me expor, muito mundo. Isso não achamos. Rumamos daí então para bem longe reato: Juramento, o Peixe-Crú, Terra-Branca e Capela, a Capelinha-do-Chumbo. Só um letreiro achei. Este papel, que eu trouxe — batistério. Da matriz de Itacambira, onde tem tantos mortor enterrados. Lá ela foi levada à pia. Lá registrada, assim. Em um 11 de setembro da era de 1800 e tantos... O senhor lê. De Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins — que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor... Reze o senhor por essa minha alma. O senhor acha que a vida é tristonha? (ROSA, 2017b, p. 360).

Logo, Diadorim, Maria Deodorina da Fé Bettancourt, é a menina mais complexa, quiçá, a personagem, de forma geral, mais enigmática criada por Rosa. Portanto, considerando a questão de gênero, e o estudo de personas femininas do autor, sua infância será alvo de análise. É importante ressaltar que para Riobaldo, Diadorim se configura como um mistério que ele não consegue decifrar, assim como os segredos que rondam o sertão, que também o inquietam. Diante disso, o trecho que trata da infância de Diadorim se resguarda às memórias do narratário na emblemática cena entre ele e quem ele chama de “Menino, no porto do de-Janeiro, onde realizam a travessia do Rio São Francisco que mudaria a vida de ambos. Outros aspectos de sua infância são pequenas pistas que são dadas em outros momentos, quando já membro do grupo de jagunços revela a sua filiação.

Entretanto, é preciso considerar que enquanto narra, Riobaldo revive o enigma que o acompanha desde a morte de Diadorim: por que Maria Deodorina se travestia para ser o Menino? Essa pergunta fundamental é perseguida por críticos e escritores e até pelo próprio Riobaldo ao seguir os rastros do passado de Diadorim para tentar compreender qual teria sido o motivo que havia levado o seu grande amor a passar pela vida se vestindo e se comportando como menino. Porém, a única informação que encontra é seu nome de batismo. Dessa maneira, o comportamento do protagonista em buscar pelo passado de Diadorim é uma tentativa de justificar seu sentimento amoroso, pois a relação entre eles nunca se consumou devido ao

próprio julgamento de suas convicções morais e sexuais, considerando que passa maior parte do romance duelando contra o amor que sente pelo Menino, desde que o viu pela primeira vez:

Nesse contexto, é interessante perceber como a figura feminina vai sendo revelada até o momento que Riobaldo descobre que Diadorim é, de fato, uma mulher. Essa descoberta vem, de certa forma, justificar seu sentimento e, ao mesmo tempo, corroborar, em uma sociedade patriarcal, sua condição de macho que “farejou” uma fêmea mesmo por baixo da “carapaça” que lhe escondia a feminilidade (ALMEIDA, 2012, p. 19).

Antes de seguir, é preciso considerar que Riobaldo narra do lugar de quem já sabe a verdade sobre Diadorim: “Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol acende a água do rio Urucúia, como eu solucei meu desespero” (ROSA, 2017b, p. 357), apesar de não revelar essa informação no início da narrativa. Por esse motivo, não se pode ignorar que seu possível interlocutor, assim como o leitor, só descobrirá a verdade sobre o corpo feminino do Menino após a batalha com Hermógenes, logo não há imparcialidade emotiva acerca do julgamento feito pelo narrador-personagem sobre Diadorim, pois é conhecedor da verdadeira identidade do amigo, por isso não há de todo vergonha ou pudor em revelar a sua admiração e afeito imediatos em seu primeiro encontro. Não se pode desconsiderar que Riobaldo, um homem já velho, narra sobre uma mulher, logo, há intrínseco em seu discurso a subalternidade do lugar hierárquico social de Diadorim, assim ao descrever como ela se portava diante dele e dos demais jagunços dentro do seu discurso pode indicar uma forma de controle sobre o corpo feminino e suas ações, logo, como detentor do grande segredo, da neblina, que envolve Diadorim, usa seu poder enunciativo para descrevê-la sob a perspectiva de um homem sertanejo, fruto de um sistema patriarcal e machista, assim evidenciando que não há neutralidade na forma como escolhe narrar a história de Maria Deodorina.

Durante a narrativa, o narrador-protagonista dá indícios sutis sobre a feminilidade da personagem: “A fala, o jeito dele, imitavam de mulher. Então, era aquilo?” (p. 75), pois assim resguarda sua masculinidade, algo tão importante em uma sociedade patriarcal, ainda mais em um ambiente sertanejo e bélico como o da jagunçagem. Riobaldo preserva sua imagem de homem sertanejo, viril e valente afastando os julgamentos sobre sua relação com Diadorim, pois há o trunfo que ele sempre esteve apaixonado por uma menina, uma mulher, que se travestia de homem por honra e amor ao pai.

O sertão, espaço narrativo da obra, é totalmente marcado pela masculinidade, pelo patriarcalismo, e será desbravado por um bando de jagunços que lutam em nome de Joca Ramiro, explorando os gerais e enfrentando os perigos da vida bélica. O Menino, já na fase

adulta, se apresenta como Reinaldo: “Escuta: eu não me chamo Reinaldo, de verdade. Este é nome apelativo, inventado por necessidade minha, carece de você não me perguntar por quê...” (p. 102), mas apenas para Riobaldo revela a alcunha de Diadorim que lhe é confiado apenas para ser usado na intimidade, porém oculta a verdade sobre sua sexualidade e sobre seu verdadeiro nome: — “Pois então: o meu nome, verdadeiro, é Diadorim... Guarda este meu segredo. Sempre, quando sozinhos a gente estiver, é de Diadorim que você deve de me chamar, digo e peço, Riobaldo” (p. 102). Em Rosa, é possível observar que vários acontecimentos como a morte e a mudança de nome são um marco na vida das personagens, pois a partir de tais acontecimentos se delineia uma nova narrativa. Em relação à morte, Diadorim, em sua infância, afirma no encontro com Riobaldo que está com o tio, de quem não informa o nome, e, portanto, poderia ser o próprio pai, que “Meu tio planta de tudo. Mas arroz esse ano não plantou, porque enviuvou de morte de minha tia...” (p. 71). Assim, sem mencionar a mãe, deixa uma pista que tenha passado por uma perda familiar recente, apesar do encontro, não informa seu nome para Riobaldo, logo será nomeado primeiro de Menino, depois de Reinaldo, já adulto no bando de jagunços, posteriormente pede ao amigo que o chame apenas de Diadorim, mas há ainda o seu nome de batismo. Logo, tantas alcunhas para uma mesma personagem indicam as várias faces que permitem ser lidas, pois assim, cada um: Riobaldo, Joca Ramiro e os demais de seu convívio terão uma visão sua, apenas aquela que Diadorim permite ser vista. Por consequência, sua persona é multifacetada, uma marca única da persona criada pelo autor. Sobre as alterações onomásticas afirma Maria do Socorro Pereira de Almeida (2012):

O mistério de Diadorim é grande a ponto de o narrador tentar nos fazer entender de várias formas. Diadorim se apresenta primeiro como Reinaldo, depois diz se chamar Diadorim. Vê-se que há uma mudança no sentido linguístico dos vocábulos, como se um representasse, simbolicamente, a força, a luta, o masculino, enquanto o outro vem, semanticamente carregado de fragilidade. Apesar de existir a letra “A” nos dois vocábulos, no primeiro ele é fechado pela letra “L” e finalizado pelo masculino “O”. Já no segundo o “A” abre-se para a “dor” e finaliza-se nasalizando, numa espécie de diminutivo que fomenta várias possibilidades de leituras. Ainda nesse contexto, percebe-se que o nome Rei-naldo daria a Diadorim, a possibilidade de ação da masculinidade e o direito de substituição do pai que era “rei” do sertão. Porém, o nome verdadeiro foi ocultado, mesmo quando confessou para Riobaldo que se chamava Diadorim, pois seu nome de registro era Maria Deodorina. A respeito dessa assertiva, Clarissa Estés observa que: “O motivo pelo qual o nome verdadeiro é, muitas vezes, mantido em segredo está na proteção do seu dono, para que ele ou ela possa crescer e ocupar o potencial do nome e na proteção do próprio nome, de modo que ninguém avilte ou prejudique” (1994, p. 156) (ALMEIDA, 2012, p. 5).

Diante disso, retomando o fato de se travestir de menino desde a infância, pode-se presumir que Diadorim, filha única do senhor do sertão, o chefe dos jagunços, e, portanto, na ausência de um filho homem que pudesse honrar e servir a causa do pai se traveste de menino, então, para

atender ao desejo do pai e poder acompanhá-lo pelo sertão e seguir e proteger seu legado. Assim como outras donzelas da Literatura, Atlanta, Electra e Mulan, Diadorim simboliza o arquétipo de uma menina que se traveste de homem, renunciando a sua vida, visto que evidencia a condição de uma mulher que teve de ser homem, negando a si mesma, renunciando a possibilidade de uma vida afetiva: “— Sou diferente de todo mundo. Meu pai disse ‘que eu careço de ser diferente, muito diferente’” (p. 75). Configura, portanto, a desterritorialização do lugar de mulher que deveria ocupar diante da sociedade.

No eixo temático da parentalidade, em relação a mãe revela nunca ter conhecido: — “Pois a minha eu não conheci...” — Diadorim prosseguiu dizer. E disse com curteza simples, igual quisesse falar: *barra—beiras—cabeceiras...* Fosse cego, de nascença.” (p. 36). Diante da descrição de Diadorim se deduz que falar sobre a mãe fosse proibido, ou ainda, algo a ser ocultado diante das circunstâncias da farsa vivida por ela, ou ainda uma frieza ou indiferença diante de um possível abandono materno.

Por assim dizer, a ausência da figura materna, que hipoteticamente pode ter falecido ou simplesmente tê-la abandonado, e na ausência de irmãos, sua única família se resume a figura paterna, que também lhe é negada de certa forma, uma vez que não pode ser reconhecida. E, justamente o amor e o desejo de honrar o pai é o que define o destino de Diadorim desde a infância. Seu comportamento de se travestir de menino para duelar em nome do pai, como mostra Walnice Galvão (1998), é um tipo de personagem que permeia a Literatura e o imaginário histórico e cultural:

Essa personagem frequenta as civilizações, as culturas, a história, a mitologia. Filha de pai, sem concurso de mãe, seu destino é assexuado, não pode ter amante nem filho. Interrompe a cadeia das gerações, como se fosse um desvio do tronco central e a natureza a abandonasse por inviabilidade. Sua potência vital é voltada para trás, para o pai; enquanto ela for só do pai, não tomará outro homem. Mulher maior de um lado, acima da determinação anatômica; menor, de outro, suspensa do acesso à maturidade, presa ao laço paterno, mutilada nos múltiplos papéis que a natureza e a sociedade lhe oferecem (GALVÃO, 1998, p. 11-12).

Consequentemente, ao assumir tal papel, Diadorim renuncia, desde a infância, a qualquer possibilidade de viver e se comportar como menina, e, algo que chama atenção é o fato da figura paterna prepará-la para isso:

— “Você nunca teve medo?” — Foi o que me veio, de dizer. Ele respondeu: — “Costumo não...” — e, passado o tempo de um suspiro: — “Meu pai disse que não se deve de ter...” Ao que mais pasmei. Ainda ele terminou: — “... Meu pai é o homem mais valente deste mundo” (ROSA, 2017b, p. 74).

Assim, além das questões psicológicas, Diadorim sofre a imposição de negar seu corpo feminino para se manter dentro de um sistema marcado pela violência, temática recorrente entre as crianças rosianas, e nunca demonstrar medo, visto que é considerada uma emoção que indica fraqueza, pois isso poderia sumariamente se apresentar como um risco para sua sobrevivência. Ademais, há muito mistério sobre a sua história, Diadorim só revela ser filha de Joca Ramiro quando o pai é assassinado, pois precisa justificar sua busca por vingança:

— “Riobaldo, escuta, pois então: Joca Ramiro era o meu pai...” — ele disse — não sei se estava muito pálido muito, e depois foi que se avermelhou. Devido o que, abaixou o rosto, para mais perto de mim. Acalmou meu fôlego. Me cerrou aquela surpresa. Sentei em cima de nada. E eu cri tão certo, depressa, que foi como sempre tivesse sabido aquilo. Menos disse. Espiei Diadorim, a dura cabeça levantada, tão bonito tão sério. E corri lembrança em Joca Ramiro: porte lúcido, passo ligeiro, as botas russianas, a risada, os bigodes, o olhar bom e mandante, a testa muita, o topete de cabelos anelados, pretos, brilhando. Como que brilhava ele todo. Porque Joca Ramiro era mesmo assim sobre os homens, ele tinha uma luz, rei da natureza. Que Diadorim fosse filho, agora de vez, me alegrava, me assustava (ROSA, 2017b, p. 34).

Uma informação que prova que o anonimato de sua paternidade era outro meio de preservar a figura paterna, pois se em algum momento a farsa, de que Diadorim era uma menina ou uma mulher fosse revelada ou descoberta, seu pai, Joca Ramiro, teria sua imagem e o respeito adquiridos comprometidos diante do seu grupo social. Logo, negar a sua filiação e revelar apenas em sua ausência demonstra a dimensão da lealdade da filha pelo pai. Porém, no que se refere ao pai, prova que o sistema patriarcal, a sucessão masculina, estava acima da relação biológica e afetiva com a filha, o que de certa forma se configura como uma forma de rejeição e de abandono, afinal para caber em sua família Diadorim precisou adotar uma dualidade não apenas comportamental, mas ser a face de uma fusão entre o feminino e o masculino.

Diante do exposto, o que há de plural na infância do Menino e que se repete em outras crianças analisadas é a orfandade, visto que, em relação à mãe não há informações, e, mesmo tendo pai, essa paternidade é negada, ela se constrói no silêncio, no segredo que compartilhavam sobre o verdadeiro sexo de Diadorim. O pai, Joca Ramiro, representa de forma simbólica o patriarcalismo e o machismo impregnados na sociedade sertaneja, sobretudo no meio dos jagunços, um reflexo de um comportamento social, um retrato claro do que era nascer mulher no sertão, pois assumir seu corpo feminino impediria Diadorim de estar ao lado do pai e de ser parte do bando de jagunços.

Acerca de outros aspectos, pelas cenas já transcritas sob olhar de Riobaldo sobre o Menino quando ainda crianças evidencia os traços bonitos e claros da personagem, assim como o amor que aflora entre eles quando se conhecem:

Aqueles olhos então foram ficando bons, retomando brilho. E o menino pôs a mão na minha. Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele, no profundo, dêsse a minhas carnes alguma coisa. Era uma mão branca, com os dedos dela delicados. — “Você também é animoso...” — me disse. Amanheci minha aurora. Mas a vergonha que eu sentia era de outra qualidade (ROSA, 2017b, p. 74).

Assim, além da beleza que se apresentava de forma espontânea e natural, era sempre associada por Riobaldo à natureza que os rodeava. Logo, como o primeiro encontro entre eles se dá na simbólica travessia do Rio São Francisco, a natureza será um símbolo, uma lembrança do amor entre eles:

Foi o menino que me mostrou. E chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito à régua regulado. — “As flores...” — ele prezou. No alto, eram muitas flores, subitamente vermelhas, de olho-de-boi e de outras trepadeiras, e as roxas, do mucunã, que é um feijão bravo; porque se estava no mês de maio, digo — tempo de comprar arroz, quem não pôde plantar. Um pássaro cantou. Nnhambú? E periquitos, bandos, passavam voando por cima de nós. Não me esqueci de nada, o senhor vê (ROSA, 2017b, p. 72).

Outra característica importante que chama atenção de Riobaldo é a autonomia e a coragem do Menino, uma vez que ele não aguarda pela autorização de um adulto: “não pediu licença ao tio dele” (p. 72), pois demonstra uma independência e não aguarda para obter uma validação. Isso impressiona o narrador-protagonista, uma vez que o Menino apresenta um comportamento adulto:

Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro. Menino mocinho, pouco menos que eu, ou devia de regular minha idade. Ali estava, com um chapéu-de-couro, de sujigola baixada, e se ria para mim. Não se mexeu. Antes fui eu que fui para perto dele. Então ele foi me dizendo, com voz muito natural, que aquele comprador era tio dele, e que moravam num lugar chamado Os-Porcos, meio-mundo diverso, onde não tinha nascido (ROSA, 2017b, p. 71).

Perante o exposto, a boa vestimenta indica sua condição econômica superior não apenas a Riobaldo, mas atesta uma realidade divergente de outras personagens infantis de Rosa:

Ele, o menino, era dessemelhante, já disse, não dava minúcia de pessoa outra nenhuma. Comparável um suave de ser, mas asseado e forte — assim se fosse um cheiro bom sem cheiro nenhuma sensível — o senhor represente. As roupas mesmas não tinham nódoa nem amarrotado nenhum, não fuxicavam. A bem dizer, ele pouco falasse. Se via que estava apreciando o ar do tempo, calado e sabido, e tudo nele era segurança em si. Eu queria que ele gostasse de mim (ROSA, 2017b, p. 73).

Sua condição socioeconômica superior se manifesta não apenas pelas roupas, mas pelo fato de estar no porto comprando grãos, enquanto o próprio narrador encontrava-se no mesmo lugar só que na situação de pedinte:

— “Lá é bom?” — perguntei. — “Demais...” — ele me respondeu; e continuou explicando: — Meu tio planta de tudo. Mas arroz este ano não plantou, porque enviuvou de morte de minha tia...” Assim parecia que tinha vergonha, de estarem comprando aquele arroz, o senhor veja (ROSA, 2017b, p. 71).

Além claro, de ter dinheiro para comprar o que desejasse:

A ser que tinha dinheiro de seu, comprou um quarto de queijo, e um pedaço de rapadura. Disse que ia passear em canoa. Não pediu licença ao tio dele. Me perguntou se eu vinha. Tudo fazia com um realce de simplicidade, tanto desmentindo pressa, que a gente só podia responder que sim. Ele me deu a mão, para me ajudar a descer o barranco (ROSA, 2017b, p. 72).

O comportamento “adulto” de Diadorim aponta para um aspecto que está associado ao fato de precisar subtrair sua feminilidade, de demonstrar-se autônomo, capaz de tomar decisões. Outro ponto que reflete um aspecto importante desse comportamento é o fato de ele estar “pitando”. Sendo uma criança, o ato de fumar é inadequado e extremamente prejudicial à saúde.

— “Amigo, quer de comer? Está com fome?” — ele me perguntou. E me deu a rapadura e queijo. Ele mesmo, só tocou em miga. Estava pitando. Acabou de pitar, apanhava talos de capim-capivara, e mastigava; tinha gosto de milho-verde, é dele que a capivara come. Assim quando me veio vontade de urinar, e eu disse, ele determinou — “Há-de, vai ali atrás, longe de mim isso faz...”. Mais não conversasse; e eu reparei, me achava, comparando como eram pobres as minhas roupas, juntos das dele (ROSA, 2017b, p. 74).

Diante do exposto, toda a descrição das vestimentas e do comportamento de Diadorim feitas pelo narrador-personagem indicam para uma criança que amadureceu cedo, abrindo mão não apenas de sua feminilidade, mas do brincar e de ações comuns que são esperadas de pessoas com a mesma idade. O trabalho infantil, algo que marca a infância de Tiãozinho e do Moleque Nicanor, por exemplo, não se estende ao Menino, pois sua condição social é outra. Há também o fato de o Menino ser uma criança branca, filha de um homem de posses. Sua descrição física deixa evidente seus traços: “Aquilo ia dizendo, era um menino muito bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes.” (p. 71).

Entretanto, enquanto há uma diferenciação nítida sobre sua classe social e sua questão racial, o que há em comum com as demais crianças é a presença da violência como uma marca de seu cotidiano:

Antôjo, então, por detrás de nós sem avisos, apareceu a cara de um homem! As duas mãos dele afastavam os ramos de mato, me deu um susto somente. Por certo algum trilho passava perto por ali, o homem escutara nossa conversa. À fé, era um rapaz, mulato, regular uns dezoito ou vinte anos; mas altado, forte, com as feições brutas. Debochado, ele disse isto: — “Vocês dois, uê, hem?! Que é que estão fazendo? ...”. Aduzido fungou, e, mão no fechado da outra, bateu um figurado indecente. Olhei para o menino. Esse não semelhava ter tomado nenhum espanto, surdo sentado ficou, social com seu prático sorriso. — “Hem, hem? E eu? Também quero!” — o mulato veio insistindo. E, por aí, eu consegui falar alto, contestando, que não estávamos fazendo sujice nenhuma, estávamos era espreitando as distâncias do rio e o parado das coisas. Mas, o que eu menos esperava, ouvi a bonita voz do menino dizer: — “Você, meu nego?” Está certo, chega aqui...” A fala, o jeito dele, imitavam de mulher. Então, era aquilo? E o mulato, satisfeito, caminhou para se sentar juntinho dele. Ah, tem lances, esses — se riscam tão depressa, olhar da gente não acompanha. Urutú dá e já deu o bote? Só foi assim. Mulato pulou para trás, ô de um grito, gemido urro. Varou mato, em fuga, se ouvia aquela corredoura. O menino abanava a faquinha nua na mão, e nem se ria. Tinha embebido ferro na côxa do mulato, a ponta rasgando fundo. A lâmina estava escorrida de sangue ruim. Mas o menino não se aluía do lugar. E limpou a faca no capim, com todo capricho. — “Quicé que corta...” — foi só o que disse, a si dizendo. Tornou a pôr na bainha (ROSA, 2017b, p. 75).

Diadorim é capaz de praticar um ato de tamanha violência e perspicácia para uma criança, uma vez que o próprio Riobaldo se sente paralisado pelo medo iminente da presença de um estranho com intenções sexuais, mas isso não detém o Menino de se proteger. Ele não apenas comete o ato violento como demonstra frieza e normalidade diante do ocorrido, assim sendo, sua reação valida a tese de que desde que nascera fora forjada para se comportar como um homem, e não demonstrar fragilidade, vulnerabilidade ou medo.

O prazer pela violência, assim como a apreciação por um tipo de arma, no caso a faca, aparece como um ponto em comum com outras crianças, como Riobaldo, Tiãozinho e Patorí. Logo, o modo de vida bélico projeta o desejo e o gosto pelas armas e anuncia com normalidade sua incorporação ao cotidiano como um objeto imprescindível para sobrevivência, pois, por que mais Diadorim estaria portando uma faca? Para que pudesse se defender de qualquer ameaça, logo, a tutela ou a proteção não é uma demanda atribuída ao adulto ou responsável, e sim à própria criança, subtraindo assim qualquer tipo de comportamento infantil.

Além do fato da faca e do uso da bainha remeterem ao objeto fálico que representa a masculinidade que se ausenta no corpo de menina, diante disso portar a faca assegura sua masculinidade e a virilidade que lhe faltam. É com esse mesmo objeto que realiza sua travessia e que se atira contra seus inimigos na luta, e até no momento final de sua vida, apesar dos jagunços possuírem armas, morre e mata Hermógenes:

E eu estando vendo! Trecheio, aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas

entortações ... O diabo na rua, no meio do redemunho Sangue. Cortavam toucinho de couro humano, esfaqueavam carnes (ROSA, 2017b, p. 355).

Logo, Diadorim morre por perfurações de faca, objeto símbolo da representação do órgão genital masculino, a menina, a moça e a mulher intocável, imaculada, em seu desfecho como uma violação de sua virgindade de mulher, tem seu corpo perfurado por golpes violentos advindos de seu maior inimigo. Visto isso, a faca, insígnia fálica máscula, se faz presente desde a sua infância como parte da persona que constrói enquanto Menino e homem jagunço.

Isto posto, o fim da menção à infância do Menino se dá com o retorno para o porto após a travessia transformadora do Rio São Francisco:

Minha mãe estava lá no porto, por mim. Tive de ir com ela, nem pude me despedir direito do Menino. De longe, virei, ele acenou com a mão, eu respondi. Nem sabia o nome dele, mas não carecia. Dele nunca mais esqueci, depois, tantos anos todos (ROSA, 2017b, p. 75).

Assim, termina o breve relato sobre o encontro entre os dois personagens principais de *Grande sertão: veredas*. Dito isso, a infância de Riobaldo e Diadorim se contrastam considerando a condição social e econômica e o gênero, mas se aproxima pela orfandade, a violência e a vida sertaneja marcada pelo estilo de vida beligerante. Há outras infâncias que são contadas pelo narrador- personagem como o menino Valtêi, o menino canoeiro, os filhos do Aleixo, entretanto considerando as poucas informações sobre suas infâncias ficam aqui citados, mas não integrantes das análises, pois, no que tange ao recorte temático, não contribuem com relevância para a comparação com o menino Guirigó, a personagem secundária da obra que integrará o bando de jagunços ao lado de Riobaldo e Diadorim, que diante do seu protagonismo nesse estudo será retomado em um capítulo próprio. À vista disso, as infâncias de Riobaldo e Diadorim, apesar de um relato breve, são pertinentes para compor o retrato das infâncias de Rosa, que são singulares, cada uma com suas especificidades, e emblemáticas, pois como ocorre com o Menino por reproduzir um arquétipo da Literatura universal.

Os filhos do Aleixo

Considerando que Riobaldo é o narrador, a primeira referência à infância poderia, ou deveria ser, a sua própria infância, considerando que se trata de uma rememoração de sua vida, contudo a primeira menção a uma criança não é sobre o ex-jagunço. A biografia de Riobaldo tarda a começar, não obstante ser um romance narrado em primeira pessoa, e de o narrador ser o protagonista, outras historietas de maior ou menor relevância surgem antes de sua própria

história. Assim, a primeira menção à infância em *Grande sertão: veredas* surge por meio do caso dos filhos do Aleixo:

Um dia, só por graça rústica, ele matou um velhinho que por lá passou, desvalido rogando esmola. O senhor não duvide — tem gente, neste aborrecido mundo, que matam só para ver alguém fazer careta... Eh, pois, empós, o resto o senhor prove: vem o pão, vem a mão, vem o são, vem o cão. Esse Aleixo era homem afamalhado, tinha filhos pequenos; aqueles eram o amor dele, todo, despropósito. Dê bem, que não nem um ano estava passado, de se matar o velhinho pobre, e os meninos do Aleixo aí adoeceram. Andaço de sarampão, mas complicado; eles nunca saravam. Quando, então, sararam. Mas os olhos deles vermelhavam altos, numa inflama desapiranga à rebelde; e susseguinte — o que não sei é se foram duma vez, ou um logo e logo outro e outro — eles restaram cegos. Cegos, sem remissão de um favinho de luz dessa nossa! O senhor imagine: uma escadinha — três meninos e uma menina — todos cegados. Sem remediável (ROSA, 2017b, p. 20).

Nesse breve caso, o que é relevante é a tratativa do bem e do mal, as crianças, três meninos e uma menina, são acometidos por sarampo e acabam ficando cegos. A cegueira é atribuída como uma punição pela maldade cometida pelo pai. O que reforça uma crença mística popularmente difundida sobre a prática do mal e suas consequências. Assim, o pai, ao presumir a culpa pela doença acometida aos filhos, se converte para o “bem”:

O Aleixo não perdeu o juízo; mas mudou: ah, demudou completo — agora vive banda de Deus, suando para ser bom e caridoso em todas as suas horas da noite e do dia. Parece até que ficou o feliz, que antes não era. Ele mesmo diz que foi um homem de sorte, porque Deus quis ter pena dele, transformar para lá o rumo de sua alma. Isso eu ouvi, e me deu raiva. Razão das crianças. Se sendo castigo, que culpa das hajas do Aleixo aqueles menininhos tinham?! (ROSA, 2017b, p. 20).

Portanto, a primeira alusão sobre crianças trazida por Riobaldo tem um papel de reafirmar a tese do mal como uma manifestação da ação humana. Logo, não há elementos ficcionais que permitam aprofundar a análise das crianças, os filhos do Aleixo. O caso dos filhos do Aleixo em *Grande sertão: veredas* atesta a história social da infância no Brasil e a ausência de recursos humanos, como por exemplo, médicos, mas também de medicamentos e de tratamentos que possibilitassem a recuperação das crianças, além de atestar a ligação entre realidade e ficção considerando que Rosa, dentro de sua obra, construiu um enredo intrinsecamente ligado à realidade, pois, de acordo com a história do Brasil e a história social da infância, é possível testificar que a mortalidade infantil era um dos grandes agravantes no desenvolvimento da sociedade, assim como a ausência de recursos e a implementação tardia de políticas públicas de saúde, considerando o contexto da Primeira República, marco temporal do romance que se faz representada pela afirmação feita por Zé Bebelo: — “Hem? Hem?” — Zé Bebelo falou — “O que imponho é se educar e socorrer as infâncias deste sertão!” (Rosa, 2017b, p. 241).

Valtêi

A segunda menção sobre uma personagem infantil feita por Riobaldo é a estória do menino Valtêi:

Mire veja: se me digo, tem um sujeito Pedro Pindó, vizinho daqui mais de seis léguas, homem de bem por tudo em tudo, ele e a mulher dele, sempre sidos bons, de bem. Eles têm um filho dunz dez anos, chamado Valtêi — nome moderno, é o que o povo daqui agora aprecêia, o senhor sabe. Pois essezinho, essezim, desde que algum entendimento alumiou nele, feito mostrou o que é: pedido madraço, azedo queimador, gostoso de ruim de dentro do fundo das espécies de sua natureza (ROSA, 2017b, p. 20).

De imediato, é possível verificar a primeira dessemelhança com o rapazola de *Grande sertão: veredas*, pois o menino Valtêi possui um núcleo familiar e é uma criança sertaneja que, diferentemente de Guirigó, está em marco temporal significante distante considerando o tempo narrativo, pois Valtêi é uma personagem que surge já na velhice do narrador, no início da narrativa, ou seja, e não em sua juventude como jagunço como é o caso de Guirigó, ou seja, anos afastam uma infância da outra.

A sociedade em que Valtêi vive já diverge dos tempos vividos por Guirigó. O autor e pesquisador Willi Bolle (2002), destaca a proximidade cada vez maior entre *Grande sertão: veredas* e a realidade da sociedade brasileira, principalmente ao afirmar que:

O protagonista intrínseco do romance e da obra de Guimarães Rosa como um todo, é a multidão dos marginalizados e excluídos. A essa categoria social, segundo as pesquisas mais recentes, pertencem 50 milhões de pessoas, isto é, cerca de 30% da população brasileira — sendo que a esse contingente se acrescenta ainda o sem-número dos pobres. Essas populações de baixo, retratadas no romance, têm recebido pouca atenção por parte dos estudiosos, salvo raras exceções, como Walnice Galvão (1972, p. 35-39), que lhes dedica um breve capítulo, intitulado “A plebe rural”. Ela chega à conclusão que o romance é “o mais profundo e mais completo estudo até hoje feito sobre a plebe rural brasileira, por outro lado também é a mais profunda e mais completa idealização dessa mesma plebe” (p. 74) (BOLLE, 2002, p. 354).

As personagens vão surgindo em meio à narrativa numa forma labiríntica de representar a sociedade brasileira. Em seguida o ex-jagunço descreve o comportamental maldoso do menino Valtêi:

Em qual que judia, ao devagar, de todo bicho ou criaçãozinha pequena que pega; uma vez, encontrou uma crioula benta-bêbada dormindo, arranjou um caco de garrafa, lanhou em três pontos a popa da perna dela. O que esse menino babeja vendo, é sangrarem galinha ou esfaquear porco. — “Eu gosto de matar...” — uma ocasião ele pequenino me disse (ROSA, 2017b, p. 20).

O comportamento do menino assusta sobretudo pelo apreço pela violência e pelo gosto pelo ato violento de matar. Assim como Guirigó, Valtêi rompe com o véu da inocência infantil estereotipada nos primeiros anos de vida. A história da infância retrata que durante muito tempo a criança foi retratada como um ser angelical, sem pecados e sem maldade. O menino desconstrói essa concepção de infância assim como o *tópos* da bondade natural do homem, ou seja, contradizendo a teoria filosófica de Jean-Jacques Rousseau (1973) de que o homem, em sua naturalidade primitiva é bom, mas o convívio social é o que o torna corrupto, violento. Tanto Valtêi como Guirigó retiram o manto da inocência sobre o signo social da infância. A violência se solidifica não apenas por meio do comportamento do menino, seus pais o punem de forma violenta retratando a forma como no período pós-colonial a agressão física, assim como era a palmatória, é vista como meio de manutenção do poder familiar:

Pois, o senhor vigie: o pai, Pedro Pindó, modo de corrigir isso, e a mãe, dão nele de miséria e mastro – botam o menino sem comer, amarram, em árvores no terreiro, ele nú nuelo, mesmo em junho frio, lavram o corpinho dele na peia e na taca, depois limpam a pele do sangue, com cuia de salmoura. A gente sabe, espia, fica gasturado. O menino já rebaixou de magreza, os olhos entrando, carinha de ossos, encaveirada, e entisicou, o tempo todo tosse, tossura que puxa secos peitos. Arre, que agora, visível, o Pindó e a mulher se habituaram de nele bater, de pouquinho em pouquim foram criando nisso um prazer feito de diversão – como regulam as sovas em horas certas confortáveis, até acham gente para ver o exemplo bom (ROSA, 2017b, p. 20).

Ao descrever o comportamento dos pais para lidar com as ações do menino se percebe o gozo pelo ato violento. Sobre o prazer na violência, afirma Jaime Ginzburg (2012) no capítulo “Literatura e violência” em seu livro intitulado *Literatura, violência e melancolia*:

Na literatura encontramos manifestações de que o comportamento violento pode constituir um prazer, uma satisfação. A conexão entre violência e erotismo traz à tona o debate sobre os limites do humano. Se a agressividade é uma força destrutiva, e a sexualidade permite um movimento de integração com o outro, o cruzamento entre duas categorias pode fazer crer que estamos diante de um impasse ou de um paradoxo (GINZBURG, 2012, p. 43).

O pai, Pedro Pindó, assim como Zé Cândia, pai de Guirigó, é a figura principal do seio familiar, à figura materna não é atribuída um papel relevante, ela sequer recebe um nome. Implicitamente pela narrativa, é possível perceber um retrato patriarcal da sociedade brasileira, que ainda hoje perdura, assim como o anonimato da mãe de Diadorim, mesmo após a revelação de sua certidão de batismo, a vida “invisível” da mãe de Riobaldo, Bigrí, a não nomeação da mãe de Tiãozinho e seu papel de submissão diante de Agenor Soronho, assim como ocorre com a mãe de Miguilim e Dito que, mesmo sendo um figura importante na criação dos filhos encontra-se sob submissão e violência constante do pai dos meninos. A historiadora Mary Del Priore (2014) refere-se a

esse costume herdado dos colonizadores portugueses que se propagou pelo país, e que permanece até hoje:

A soma dessa tradição portuguesa com a colonização agrária e escravista resultou no chamado patriarcalismo brasileiro. Era ele que garantia a união entre parentes, a obediência dos escravos e a influência política de um grupo familiar sobre os demais. Tratava-se de uma grande família reunida em torno de um chefe, pai e senhor forte e temido, que impunha sua lei e ordem nos domínios que lhe pertenciam. Sob essa lei, a mulher tinha de se curvar (PRIORE, 2014, p. 12).

Assim, não é possível desconsiderar o papel das mães se tratando de infância e o lugar que elas deveriam ocupar dentro das narrativas. Portanto, a subalternidade e o silenciamento da figura feminina dentro da obra de Rosa refletem uma condição histórica e social do lugar da mulher na sociedade brasileira. Como será visto no corpus de análise, essa subalternidade também se manifesta ao considerar a predominância de personagens masculinos em comparação com o número de personagens femininos nas obras. Sobre a subalternidade de gênero, Gayatri Chakravorty Spivak (2021) afirma, em *Pode o subalterno falar?*:

É bem conhecido que a noção do feminino (mais do que a do subalterno do imperialismo) foi usada de maneira semelhante na crítica desconstrucionista e em certas variedades da crítica feminista. No canso anterior, uma imagem da “mulher” está em questão – uma imagem cuja predicação mínima como algo indeterminado já está disponível para a tradição falocêntrica. A historiografia subalterna traz à tona questões de método que a impediram de usar tal artifício. Com respeito à “imagem” da mulher, a relação entre a mulher e o silêncio pode ser assinalada pelas próprias mulheres; as diferenças de raça e classe estão incluídas nessa acusação. A historiografia subalterna deve confrontar a impossibilidade de tais gestos. A restrita violência epistêmica do imperialismo nos dá uma alegoria imperfeita da violência geral que é a possibilidade de uma episteme (SPIVAK, 2021, p. 84).

Assim sendo, o pai Pedro Pindó, cujo primeiro nome remete a um personagem bíblico, discípulo de Jesus, e que tem por significado onomástico “pedra” ou “rochedo”, e por segundo nome “Pindó” que é passível de deduzir hipoteticamente como aquele capaz de ter “dó” sendo o único capaz de compreender o filho o tratando com compaixão, contraditoriamente atua como uma pedra que causa ainda mais sofrimento físico e psíquico ao filho Valtêi.

Deste modo, quando Riobaldo narra a tortura praticada pelos pais ao menino é possível perceber que até mesmo para ele, um ex-jagunço, tais atos ultrapassam o nível aceitável de violência. Logo, essa relação parental, aspecto relevante para análise, aponta para o abuso da relação entre pai-mãe-filho, e não apenas o uso da violência e crueldade, mas também o gozo em praticá-la.

Portanto, não se trata do uso da violência para um fim, mas o uso da violência com fim em si mesma, como ato de prazer. *Grande sertão: veredas* é uma obra permeada pela violência, e não

poderia ser diferente, considerando sua proximidade com a história da sociedade brasileira. Visto o processo de construção do país que se fundou a partir de atos violentos, sendo assim, mesmo na infância, ela se perpetua.

Dessa forma, o menino Valtêi é a representação de uma das infâncias brasileiras. Riobaldo, ao narrar ao seu interlocutor da cidade a estória do filho de Pedro Pindó, salienta que desde que o menino, enquanto criança, obteve algum traço de consciência aprecia a violência.

6 PRIMEIRAS ESTÓRIAS

Esta é a estória
(Rosa, 2017b, p. 367).

O livro *Primeiras estórias*, composto por vinte e um contos, foi lançado em 1962 pela editoria José Olympio. Assim como as obras antecessoras, dispõe também do sertão como espaço geográfico, mas não apenas ele. Outros espaços são enredados e, entre os contos, há diferença no modo de narrar o ambiente e as personagens que se manifestam ao emaranhar da obra, como afirma Maria Luiza Ramos (1991), em seu ensaio intitulado *Análise estrutural de Primeiras estórias*, publicado no livro *Guimarães Rosa: fortuna crítica*:

As estórias passam-se, na maioria, em ambiente rural, desenhando-se aos nossos olhos as espaçosas casas de fazenda, os quintais, a mata próxima e os grandes descampados. Mas há também a sugestão de lugarejos ou vilas, como em “Fatalidade” ou em “A benfazeja”, e mesmo centros urbanos, tal se verifica em “O espelho” e, principalmente, em “Darandina”. Nessa estória fala-se de multidões de Secretarias de Governo, de Corpo de Bombeiros, hospitais — uma série de elementos próprios a grandes cidades (RAMOS, 1991, p. 515).

Ramos (1991) analisa em seu ensaio o conto segundo a sua estrutura, abrangendo variados aspectos, considerando que a análise deve ser orientada com o levantamento de estrutura global. Ainda afirma que dificilmente é possível encontrar uma obra que seja exemplo tão claro da análise estrutural quanto em *Primeiras estórias*:

Trata-se de vinte e um contos, bastante diferentes quanto à técnica narrativa, ambientes e personagens. Alguns se desenvolvem dentro de um “estrato mimético”, através do qual o mundo se revela ao leitor como na maioria das fitas de cinema, isto é, através de um processo narrativo — descritivo que omite a figura do narrador. Prevalece, nesses casos, o discurso indireto, como, por exemplo, em “As margens da alegria”, que só apresenta duas falas — ambas de personagem indeterminada. O mesmo se verifica em “Sequência”, “Um moço muito branco” e “Os cimos”, observando-se, por vezes, um narrador indeterminado que narra em terceira pessoa: “A gente”. É o caso de “Soroco, sua mãe, sua filha” e também, “Os irmãos Dagobé” (RAMOS, 1991, p. 515).

Nessa obra, sobretudo a presença da criança é um fato recorrente. Assim como nas obras anteriores, há diversidade de personagens e a infância não se desprende da teia de palavras inventadas por Guimarães Rosa:

Quanto às personagens de maior relevo, são, por vezes, crianças, como o Menino, da primeira e das últimas estórias, e Nhinhinha, de “A menina de lá”, ou Brejeirinha de

“Partida do audaz navegante”. Há jovens enamorados (“Substância”, “Nenhum, nenhuma”), homens valentes (“Tarantão, meu patrão”, “A benfazeja”, “Luas de mel”) (RAMOS, 1991, p. 515).

Sobre o conjunto da obra, Ramos (1991) estabelece uma condição essencial do estilo do autor que se firma nos pilares de renovar, redescobrir e criar. Assim, aponta brevemente para a teia das palavras, o campo semântico composto na obra que aponta para um ponto central da narrativa que é a essência da lógica existencial ou a vulnerabilidade e a finitude diante da existência humana, ou seja, da vida e do viver, que é um elemento que envereda grandes personagens dos contos, das novelas e do romance de Guimarães Rosa:

[...] mostraríamos ainda ao leitor outros elementos com que se tece o campo semântico a que, anteriormente, nos referimos; palavras e expressões como *esquisito, espanto, milagre, pismo, arregalar os olhos, estranho, assombrável, estatelo, estupefação, engano, surpresa, estarrecer, desatinado, espavorido, apavorado, aturdir, irreconhecer, tremer, estremecer, encanto, enigma, confusão, sobressalto, mistério, fatalidade*. Algumas dessas palavras, são usadas, em variações (como é o caso de *pismo, pasmatório, pasmoso* etc.), cerca de dez vezes ao longo das diversas histórias. E todas convergem para a problemática central: a falta de lógica da existência, ou a angústia provocada pela insegurança da vida humana. Nessa obra de Guimarães Rosa, “o móvel mundo” se nos figura, pois como o valor paradigmático de que os diversos contos são magníficas variantes (RAMOS, 1991, p. 519).

Sobre *Primeiras histórias*, Paulo Rónai, um dos maiores críticos e pesquisadores da Literatura de Guimarães Rosa, ensina que “[...] são relatos de milagres, contanto que se entenda o termo como designativo de acontecimentos muitas vezes íntimo, indefinível e impreciso” (2020, p. 128).

Vários contos que compõem a obra foram publicados inicialmente em periódicos, como é o caso de “O famigerado”; “A terceira margem do rio”; “A menina de lá”; “Sequência”; “Irmãos Dagobé”; “As margens da Alegria”; “O cavalo que bebia cerveja”; “O inverso afastamento (Os cimos)”; “A benfazeja”; “Tarantão, meu patrão”; “Soroco, sua mãe, sua filha” e “A benfazeja”, que foram publicados em *O Globo* em abril de 1961, ou seja, onze dos vinte e um contos do livro saíram primeiro em revista.

Figura 1 – Capas da 1ª edição do livro *Primeiras estórias*



Fonte: Rosa (1962). Desenho de Luiz Jardim.

No entanto, o livro é considerado em sua integralidade, apesar de alguns contos terem sido publicados separadamente antes da elaboração da edição em volume. O autor participou de todo o processo de edição, desde a ordem dos contos, as ilustrações, os títulos e subtítulos. Desde a capa, pode-se perceber a opção por ilustrações que remetem à literatura de cordel, credences, representações do sertão, da infância e de jagunços, entre outros recursos. Em *Primeiras estórias*, Rosa demonstra o domínio do conto curto, considerando suas obras anteriores — *Sagarana*, *Corpo de Baile* e *Grande sertão: veredas* que são marcadas por narrativas longas.

Mais uma vez, o encantador de palavras surpreende não apenas os leitores, mas todos os críticos no que concerne à recepção de suas narrativas. Os vinte e um contos têm temáticas diversas, que se apresentam em subgêneros ou em uma outra variante, pois os contos remetem ao fantástico, ao psicológico, a anedota, ao autobiográfico, mas apesar da multiplicidade de temas e vozes narrativas o comum entre eles é que há sempre uma ação, um ato que desencadeia o enredo. Os contos têm como núcleo um acontecimento, mesmo quando não está nítido aos olhos do leitor: “Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo” (p. 125), adverte o autor.

As personagens que emergem dessas narrativas são loucas, crianças, desajustados, famílias que passam por dilemas existenciais e de encantamento do mundo. O livro, reúne contos que já haviam sido publicados em jornais e outros periódicos, entretanto isso não evoca um aspecto

desarranjado, como afirma Rónai (2020): “sem embargo de sua extrema diferenciação, as vinte e uma histórias acabam dando uma impressão de homogeneidade perfeita tal como as novelas de Sagarana (...)” (p. 124). Dessa forma, apresenta uma estrutura arquitetônica pensada pelo autor: o primeiro conto “As margens da Alegria” e o último “Os cimos” têm como personagem o mesmo Menino. Essa organização remete a algo que é comum na obra rosiana — a travessia. A alegoria da travessia e a da viagem perpassam toda sua obra e simbolizam o início e o recomeço, nunca o fim. Portanto, não é despretensioso começar e terminar com a mesma personagem, é como se o leitor, ao iniciar a leitura, embarcasse em uma travessia que passaria pelos demais contos, culminando no ponto de partida. O conto pela sua brevidade, pode não ter o aprofundamento que tem o romance, mas consegue entregar vários elementos e personagens que se entrelaçam na construção do enredo. O Menino dos contos “As margens da alegria” e “Os cimos”, por ser a mesma personagem, indica a integralidade da obra, subjugando o pressuposto de que trata-se apenas de uma coletânea de contos. Há uma linearidade e uma forte justificativa diante das escolhas da ordem dos contos.

Os protagonistas das histórias possuem o faro para ver algo, mesmo quando nada está acontecendo. Há sempre um teor místico, milagreiro, inconsciente, maravilhoso. Muitos contos são impregnados por pensamentos e emoções das personagens diante daquilo que não é óbvio ou ainda são levados para mais longe, como é o caso, por exemplo, de “A terceira margem do rio”, em que o teor psicológico está além da ação infundada do pai para os filhos e a mulher.

A terceira margem se estende não apenas a esse conto, mas sobre o livro, considerando que Rosa inaugura uma forma única de conceber o conto. Em Rosa, o que é dito é importante, mas o não dito significa ainda mais. Sobre o cenário, diferentemente de outras obras em que fica evidente ser o sertão mineiro, em *Primeiras histórias* a demarcação do espaço não se faz de forma tão assertiva: em alguns contos, configuram-se espaços urbanos e elementos da cidade, o que corrobora uma narrativa “primeira”, no sentido conceitual, de que o título escolhido pelo autor já sinaliza que as histórias apresentadas não são uma forma continuada de outras obras já publicadas. Sobre o cenário dos enredos, afirma Paulo Rónai, em ensaio de abertura da edição publicada pela Nova Fronteira em 2005:

A maioria dos contos desenrola-se numa região não especificada, mas identificável como a das obras anteriores do autor: o mundo de sua infância e mocidade. Menos onipresente do que naquelas, onde chega a desempenhar o papel do protagonista, o cenário é esboçado com poucos toques, mas de extrema precisão. *Sunt nomina rebus*, bichos e plantas têm o nome e atributos seguros; costumes e hábitos, misteres e fainas revivem sua autenticidade minuciosa. As cenas enquadram-se na moldura de altos

morros e vastos horizontes, amplos rios margeados de brejos, campos extensos de muito pastoreio e escassalavoura, fazendas enormes — as do Pãodoalhão, do Torto-Alto, do Casco, Congonha, Santa-Cruz-da-Onça, Lagoa-dos-Cavalos — forço somente autossuficientes, que se abastecem a si mesmas de vi veres, artigos de primeira necessidade, folguedos, superstições e justiça (RÓNAI, 2005, p. 6).

Como afirma Rónai (2005), entre os “personagentes” que compõe a coletânea de contos há duas categorias que povoam os contos com maior frequência: os loucos e as crianças. Neste estudo, interessa a infância, logo, como já afirmado por Rónai (2005), em relação as outras obras de Guimarães Rosa, *Primeiras estórias* é a obra com maior número de personagens infantis. As personagens que serão alvo desta análise estão nos contos: “As margens da Alegria” e “Os Cimos” e “A menina de lá”.

O menino de “As margens da alegria” e “Os cimos”

Ao escrever *Primeiras estórias*, Rosa compõe “personagentes” infantis para compor um jogo poético narrativo, e para isso elege a criança, uma voz que historicamente costuma ser excluída dos discursos devido a sua subalternidade em relação aos adultos, assim a obra se elabora inebriada de infâncias que apontam para um percurso diferente sobre o mundo infantil construído por Guimarães Rosa até *Grande sertão: veredas*, pois, até então, os meninos e as meninas tem como espaço narrativo o sertão, e nos contos de *Primeiras estórias*, Rosa, assim como faz com a palavra, monta e desmonta o universo infantil ao inventar crianças urbanas que se contrapõe com a vida sertaneja, refletindo um período histórico de mudanças estruturais no país que durante o governo de Juscelino Kubitschek passa por um grande processo de modernização do país, visto isso, Rosa relaciona sua obra com a realidade dentro do âmbito ficcional.

As crianças dos contos de *Primeiras estórias* apresentam uma face distinta da infância apresentada na obra do autor mineiro, pois, além do espaço narrativo ser predominantemente urbano apresentam uma característica comum: estão sempre em deslocamento. A constante travessia evidencia as transições da fase infantil, uma faixa etária pouco explorada historicamente como protagonistas, mas que nas obras rosianas recebem um espaço privilegiado.

A forma arquitetônica da obra é assegurada pela ordem dos contos, assim o menino, como é nomeado protagonista do primeiro e do último conto da coletânea, atua como uma espécie de espelho, curiosamente o livro é composto por 21 contos, os primeiros dez são separados por um conto intitulado “O espelho” e depois há mais dez narrativas, assim o menino protagonista de “As margens da alegria” ressurge no fim da obra no conto “Os cimos”, como se Rosa quisesse evidenciar a travessia feita pelo protagonista e suas mudanças, assim como ocorre com crianças e seu desenvolvimento.

A nomeação de “menino” em letra minúscula, diferentemente do Menino de *Grande sertão: veredas*, indica apenas o gênero, o autor não preza pela especificidade do sujeito como único, um menino, indica sua universalidade:

Esta é a estória. Ia um menino, com os Tios, passar dias no lugar onde se construía a grande cidade. Era uma viagem inventada no feliz; para ele, produzia-se em caso de sonho. Saíam ainda com o escuro, o ar fino de cheiros desconhecidos. A Mãe e o Pai vinham trazê-lo ao aeroporto. A Tia e o Tio tomavam conta dele, justinamente.

Sorria-se, saudava-se, todos se ouviam e falavam. O avião era da Companhia, especial, de quatro lugares. Respondiam-lhes todas as perguntas, até o piloto conversou com ele. O voo ia ser mais de duas horas. O menino fremia no acorçoo, alegre de se rir para si, confortavelzinho, com um jeito de folha a cair. A vida podia às vezes raiar numa verdade extraordinária. Mesmo o afivelarem-lhe o cinto de segurança virava forte afago, de proteção, e logo novo senso de esperança: não-sabido ao mais (ROSA, 2017b, p. 367).

Diante do exposto, em poucas linhas a infância se ressignifica em contraponto com as das narrativas anteriores, visto que a infância sertaneja retratada até então era marcada pela aridez, a miséria, a orfandade e a violência e agora dá lugar a um universo infantil permeado de cuidados e privilégios, um núcleo familiar bem construído e a possibilidade de sonhar e realizar sonhos, diferentemente do que ocorre com Miguilim, em “Campo Geral”, pois em seus pensamentos se questiona como seria o mar, mas não existem possibilidades econômicas para tal, entretanto os meninos e meninas de *Primeiras estórias* apresentam uma infância permeada pelas palavras e pelo imagético passando por transformações ao longo da travessia.

É notório que o menino protagonista se sente feliz e ao mesmo tempo surpreso pelo que o aguarda, o desconhecido e as descobertas são os fatores de sua felicidade. Os “Tios” atuam como guias, os adultos que exercem a tutela, pois cuidam e protegem, caracterizando a figura do adulto que media sua travessia pelo “móvel mundo” para o “espaço em branco”. As figuras do Pai e da Mãe indicam sua seguridade e estabilidade familiar. A generalidade de ser “um menino” no início da estória remete ao infante imbuído em todo ser humano, que anseia pelo desconhecido mundo da cidade que se funda “A grande cidade apenas começava a fazer-se, num semi-ermo, no chapadão: a mágica monotonia, os diluídos ares.” (p. 367).

As antíteses são recorrentes na construção da personagem: “O Menino tinha tudo de uma vez, e nada, ante e mente” (p. 367). O jogo poético construído pelo autor dá lugar à narrativa impregnada de imprecisão e incertezas, assim como afirma Resende (1988):

Em se tratando do comportamento da personagem, podemos dizer que há um equilíbrio inicial, um repouso interior, causado pelo fechamento nos próprios limites; depois, um desequilíbrio, quando há saída e abertura para o mundo, deparando-se com as asperezas e maravilhas, com a alegria e a tristeza, com a luz e a escuridão, com o belo e o feio; e, finalmente, a volta a um equilíbrio relativo pela soma de contrastes e reconhecimento do mundo, como uma balança, onde o contentamento e a desilusão tem peso igual (RESENDE, 1988, p. 33).

E logo se torna “O Menino”, como designa o narrador, pois sua travessia iniciada inscreve sua experiência tornando um sujeito único, saindo do estado de “um menino” qualquer. O início do conto remetendo ao conto de fadas em que Rosa substitui o “Era uma vez...” por “Esta é a estória” alude sua saída do real para o sonho e se configura como um aprendiz, e, por isso, tudo

se torna encantador, o contato com a natureza, a visualização de um novo mundo fomenta a curiosidade e o mistério do que vem a seguir. O narrador, mesmo em terceira pessoa, descreve um fato trivial: uma viagem de avião na companhia dos tios, logo uma experiência realística, mas não em sua totalidade:

O Menino, agora, vivia; sua alegria despedindo todos os raios. Sentava-se, inteiro, dentro do macio rumor do avião: o bom brinquedo trabalhoso. Ainda nem notara que, de fato, teria vontade de comer, quando a Tia já lhe oferecia sanduíches. E prometia-lhe o Tio as muitas coisas que ia brincar e ver, ante e mente. A luz e a longa-longa-longa nuvem. Chegavam (ROSA, 2017b, p. 367).

Assim, tudo está a mão, antes de ansiar seus desejos são prontamente atendidos. O privilégio não apenas material, mas humano, os cuidados, a atenção diferem sua infância de outras, como as de Miguilim, Riobaldo e Diadorim. A viagem segue, como um círculo, sempre em movimento, que se reconhece como o próprio desenvolvimento da existência humana. Como afirma Vania Maria Resende, em “A trajetória do menino nas estórias de Guimarães Rosa” (1988, p. 33): “O Menino é a personagem central que experimenta as seguintes etapas: saída para o mundo, conhecimento do mesmo e volta para o lugar de origem, após uma significativa experiência de vida”. Seus desejos são prontamente atendidos, a natureza se apresenta de forma singela, mas recorrente.

Sua alegria de menino margeia, não se solidifica em nenhuma das “margens”, pois o que encontra não é apenas o feliz e o belo, mas veredas de tristeza e obscuridade. O ser feliz plenamente é uma das indagações e existências que permeiam a narrativa. A viagem se prova como um deslocamento que provoca emoções, pensamentos e mudanças, pois pela janela do avião onde “alegre de rir por si, confortalvezinho, com um jeito de folha cair” (Rosa, 2017b, p. 367), não percebe que sua alegria se transmutará em tristeza à medida que realiza sua travessia: “O Menino, agora, vivia; sua alegria despedindo todos os raios” (p. 367). A alegria, seja como sentimento ou estado de espírito, atua de maneira operante e não está vinculada à posse plena da alegria, pois filosoficamente não há o máximo ou o mínimo de felicidade, há o momento feliz, aquele que é capturado pela personagem.

A natureza, simbolicamente, conforme muda modifica não apenas as paisagens, mas desperta emoções ainda não experimentadas pelo protagonista:

O Menino deixava-as, fartamente, sobre os joelhos, e espiava: as nuvens de amontoada amabilidade, o azul de só ar, aquela claridade à larga, o chão plano em visão cartográfica, repartido de roças e campos, o verde que se ia a amarelos e vermelhos e a pardo e a verde; e, além, baixa, a montanha (ROSA, 2017b, p. 367).

O Menino, assim como Miguilim, mesmo com pouca idade, não delimita sua capacidade imaginativa, observa a natureza e aprecia o estado emotivo provocado em seu ser. Logo, a personagem é apresentada pelo narrador com uma linguagem poética, a certa distância, mas ao mesmo tempo parece estar em seu íntimo capaz de captar as mais distintas sensações: “O Menino via, vislumbra. Respirava muito. Ele queria poder ver ainda mais o vívido — as novas tantas coisas — o que para seus olhos se pronunciava.” (p. 368).

A mudança, assim como para outras personagens, se configura por meio do deslumbramento diante do peru, ave imperial, mas que para um menino urbano e de pouca idade causa um impacto gigantesco. O Menino hieróglifo, apesar de bem apresentado pelo narrador tem em sua existência algo que não pode ser compreendido, o metafísico, afinal sua existência como “personagente”: “ (...) mais que personagem e menos que protagonista (...)” (p. 127), imatura diante do conhecimento do mundo, pois até então em seu psíquico infantil o sonho se configura com predominância, o que afasta a realidade, assim torna-se possível compreender seu fascínio diante do desconhecido, visto que em sua viagem conhece a alegria e a tristeza, e ambas se constituem como aprendizado da existência do ser real, da linguagem:

Senhor! Quando avistou o peru, no centro do terreiro, entre a casa e as árvores da mata. O peru, imperial, dava-lhe as costas, para receber sua admiração. Estalara a cauda, e se entufou, fazendo roda: o rapar das asas no chão – brusco, rijo, - se proclamara. Gugulejou, sacudindo o abotoado grosso de bagas rubras; e a cabeça possuía laivos de um azul-claro, raro, de céu e sanhaços; e ele, completo, torneado, redondoso, todo em esferas e planos, com reflexos de verdes metais em azul-e-preto – o peru para sempre. Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento. Sua ríspida grandeza tonitruante. Sua colorida empáfia. Satisfazia os olhos, era de se tanger de trombeta. Colérico, enchiado, andando, gruziou outro gluglo. O Menino riu, com todo o coração. Mas só bis-viu. Já o chamavam, para passeio (ROSA, 2017b, p. 368).

O momento do encontro com o peru é o ponto máximo de sua alegria. O menino fica maravilhado com o animal, o seu esplendor, o belo o fascina e observar é o suficiente pois “satisfazia os olhos” (p. 368). Não é preciso possuir ou tocar, apenas avistá-lo produz um transbordamento das emoções, a alegria traz amplitude para a linguagem que se manifesta de forma rebuscada utilizada no ato do encontro e na descrição do peru.

A experiência e o aprendizado da alegria vêm acompanhados da exposição humana à tristeza. Ao saber da morte do peru, que fora morto para se tornar alimento, o menino se sente desolado. Sua pouca idade e experiência o colocam diante das maiores dicotomias da humanidade; a vida e a morte, a alegria e a tristeza. O duplo tirocínio sobre emoções tão contraditórias traz consigo o amadurecimento. Diante disso, Rosa retoma o padrão do ritual de passagem de suas

personagens, visto que a transformação, a transmutação da vida infante para a adulta se apresenta por meio da morte, ou da violência, da perda ou ainda pelo encontro:

A terceira etapa encerra um momento de revelação, ou de um conhecimento decisivo, trazido pela presença do peru — elemento que se constitui como mediador entre a maravilha e aspereza. Percebe-se o encanto da visão inicial que ele tem, quando o peru se instala como vida total [...]. Depois a imagem do peru muda a perspectiva inicial, transformando-se em “só umas penas, restos, no chão”. A morte, inevitável, se apresenta aos seus olhos. A verdadeira revelação é, então, declarada: “Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam” (RESENDE, 1988, p. 34).

A alegria se desfaz com a constatação da morte do animal, a partir de então, O Menino entra em conflito com o imaginário e a realidade, sente remorso por não ter capturado melhor o momento de alegria: “Soubesse que ia acontecer assim, ao menos teria olhado mais o peru — aquele”. (Rosa, 2017b, p. 369). O pensamento da personagem salienta a constatação de unidade do indivíduo, pois com a morte concretizada percebe que aquele peru, que aquele animal, não poderia mais ser visto, não lhe satisfazia a ideia de haver outros. Há ainda diante do sofrimento pela perda do objeto de sua admiração a vergonha em compartilhar ou em questionar os adultos sobre a morte do animal. A perda cessa seu imaginário, assim como ocorre com Miguilim com a morte de Dito, seu poder de fabulação é atravessado pela realidade de forma violenta, renunciando o desejo e a curiosidade pelo desconhecido:

Cerrava-se, grave, num cansaço e numa renúncia a 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. Mas, matarem-no, também, parecia-lhe obscuramente um erro. Sentia-se sempre mais cansado. Mal podia com o que agora lhe mostravam, na circuntristeza: o um horizonte, homens no trabalho da terraplanagem, os caminhões de cascalho, as vagas árvores, um ribeirão de águas cinzentas, o velame-do-campo apenas uma planta desbotada, o encantamento morto sem pássaros, o ar cheio de poeira. 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, 2017b, p. 369).

A morte do peru se instaura como um processo de aprendizagem, pois com esse episódio percebe que, por mais que recebesse dos tios atenção, ânsias e caprichos, a realidade se impõe diante dos desejos. O “mundo maquinal” que vislumbra, o “hostil espaço”, a perda das cores “ribeirão de águas cinzentas” ratifica não apenas o progresso estrutural urbano da cidade, mas a desilusão e a constatação de sua própria finitude que se impõe apesar do apreço pela vida:

A tristeza faz parte da aprendizagem em totalidade. Ela mundifica-se na unidade do próprio. A plenitude da tristeza pode ser medida na atitude do menino que “abaixava a cabecinha”. Essa atitude não pode ser incompreendida e resumida a um ato de derrota, de entrega dos pontos. Deve sim ser apreendida pela simbologia de voltar-se

ao próprio. A tristeza não pode ser apartada da vida, do vivenciar, do vigorar, do vigor, do vigiar, do vigenciar, por atribuições, ideologias e significações de um oásis representado e intacto perante o caminhar pelo real. Este não pode ser representado, formulado ou estruturado, pois se dá no desmedido operar do sertão, em que a linguagem, a verdade, a memória e o ser são confluências harmoniosas consonantes instauradoras da originalidade do próprio (SANTOS, 2018, p. 80).

Depois do retornar para casa durante o jantar, visualiza um segundo peru “Menor, menos muito. Tinha o coral, a arrecada, a escova, o grugrubar grufu, mas faltava em sua penosa elegância o recacho, o engloba, a beleza esticada do primeiro” (Rosa, 2017b, p. 369), com o aparecimento de um segundo peru recebe consolo, mas a tristeza experienciada não pode ser apagada. Ao anoitecer, sozinho em seus pensamentos evidencia seu sofrimento, considerando que a incapacidade de verbalizar a morte do peru para os adultos torna o seu sofrimento mudo, porém, assim como “toda saudade é uma espécie de velhice” (Rosa, 2017b, p. 35), o amadurecimento diante da perda abrupta do desejo força-lhe a “aumentar-lhe alma” (p. 370). A alegria, mesmo que breve, se manifesta novamente pela natureza: “Sim, o vagalume, sim, era lindo! — tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria.” (p. 370). A “Alegria” com letra maiúscula alude para a dimensão de narrar aquilo que é experienciado de forma ímpar pelo sujeito, nesse caso, pelo menino. Logo, estar à margem da alegria é ter a constatação da variável da existência humana, e Rosa, com maestria por meio do Menino apresenta a alegria de forma variável por meio da linguagem, do ser e do real.

Em “Os cimos”, o mesmo Menino volta, em uma segunda viagem, porém não é mais o mesmo indivíduo inexperiente, para o qual se apresentam os dilemas da vida: o real e o imaginário, o belo e o feio, o abundante e o vazio. O menino do último conto de *Primeiras histórias*, agora com os conhecimentos de sua última experiência, retorna a casa de campo: “Outra era a vez. De sorte que de novo o Menino viajava para o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade” (p. 470), desta vez em condição diferente. Enquanto no primeiro conto era uma viagem-sonho, nessa o motivo da partida é a enfermidade da mãe:

Entrara aturdido no avião, a esmo tropeçante, enrolava-o de por dentro um estufo de cansaço; fingia apenas que sorria, quando lhe falavam. Sabia que a Mãe estava doente. Por isso o mandavam para fora, decerto por demorados dias, decerto porque era preciso. Por isso tinham querido que trouxesse os brinquedos, a Tia entregando-lhe ainda em mão o preferido, que era o de dar sorte: um bonequinho macaquinho, de calças pardas e chapéu vermelho, alta pluma (ROSA, 2017b, p. 469).

O narrador traz como o afastamento era necessário a fim de resguardar o Menino do sofrimento, ressaltando um comportamento adulto de que crianças são incapazes de lidar com emoções e situações difíceis, por isso isentá-las é o adequado. A separação familiar causa um desequilíbrio

emocional na personagem manifestado a partir das emoções e do comportamento apresentado pelo narrador, as ações das demais personagens se tornam indícios de que todo cuidado e atenção estavam escondendo a gravidade do real estado de saúde da mãe, era como um prelúdio ao que em seu íntimo, o pior cenário, poderia acontecer:

O Menino cobrava maior medo, à medida que os outros mais bondosos para com ele se mostravam. Se o Tio, gracejando, animava-o a espiar na janelinha ou escolher as revistas, sabia que o Tio não estava de todo sincero. Outros sustos levava. Se encarasse pensamento na lembrança da Mãe, iria chorar. A Mãe e o sofrimento não cabiam de uma vez no espaço instante, formavam avesso — do horrível do impossível. Nem ele isso entendia, tudo se transtornando então em sua cabecinha. Era assim: alguma coisa, maior que todas, podia, ia acontecer? (ROSA, 2017b, p. 469).

O começo da estória, intitulado “O inverso afastamento” aponta para uma trajetória diferente do comportamento do primeiro conto, no qual a ida, a epifania, e a volta se consolidam da mesma forma como um ciclo, entretanto, em “Os cimos”, o ciclo é o mesmo, mas a emoção inicial é a alegria despertada pelo desbravamento do desconhecido, no último conto a viagem é marcada inicialmente pela tristeza e a dor da separação, assim como a incerteza de um futuro próximo. O sofrimento causado pela separação e a enfermidade da mãe se consolida com uma dor íntima, apenas dele, o Menino, e seu macaquinho, o brinquedo favorito que o acompanha:

Mas o Menino concebia um remorso, de ter no bolso um bonequinho macaquinho, engraçado e sem mudar, só de brinquedo, e com a alta pluma no chapeuzinho encarnado. Devia jogar fora? Não, o macaquinho de calças pardas se dava de também miúdo companheiro, de não merecer maltratos. Desprendeu somente o chapeuzinho com a pluma, este, sim, jogou, agora não havia mais. E o Menino estava muito dentro dele mesmo, em algum cantinho de si. Estava muito para trás. Ele, o pobrezinho sentado (ROSA, 2017b, p. 469).

Viaja, outra vez, na companhia do Tio. Domina-o, agora, a tristeza, a preocupação que se reflete na introspecção e na solidão, não apenas íntima, mas também representada na necessidade de afastamento social. A única companhia que o acalenta é a do brinquedo preferido, o macaquinho que como um espelho tem seu chapeuzinho arrancado, assim como o menino se sentira arrancado da mãe. A solidão e ausência materna sentidas pela criança refletem e se sincronizam com a do brinquedo, instaurando uma simetria entre ambos:

A vida não parava nunca, para gente poder viver direito, concertado? Até o macaquinho sem chapéu iria conhecer do mesmo jeito o tamanho daquelas árvores, da mata, pegadas ao terreiro da casa. O pobre macaquinho, tão pequeno, sozinho, tão sem mãe; pegava nele, no bolso, parecia que o macaquinho agradecia e, lá dentro, no escuro, chorava (ROSA, 2017b, p. 470).

E a criança segue questionando a instabilidade do viver, de estar sujeito ao imprevisível e à finitude da vida. Recorre à criança um pensamento já tido anteriormente em relação ao peru,

pois após a sua morte sofre um remorso de não ter apreciado, observado e capturado melhor o momento do encontro. Em relação à mãe, volta a sentir o mesmo remorso e ainda há a crença de que sua presença poderia evitar ou adiar a enfermidade da mãe:

Soubesse que um dia a Mãe tinha de adoecer, então teria ficado sempre junto dela, espiando para ela, com força, sabendo muito que estava e espiava com tanta força, ah. Nem teria brincado, nunca, nem outra coisa nenhuma, senão ficar perto, de não se separar nem para um fôlego, sem carecer de que acontecesse o nada. Do jeito feito agora, no coração do pensamento. Como sentia: com ela, mais do que se estivessem juntos, mesmo de verdade (ROSA, 2017b, p. 470).

Assim, fica evidente a sensibilidade e o mergulho no mundo real deixando de lado o imaginário, por mais tentativas por parte dos adultos de introduzi-lo no campo da fabulação, a fim de afastar todo o sofrimento: “Se o Tio, gracejando, animava-o a espiar na janelinha ou escolher as revistas” (p. 469) o menino persistia: “O Menino sofria sofreado” (p. 470). O Tio, no segundo conto, sozinho, realiza o papel de guia, pois ele o leva ao sonho, na viagem de avião, mas é quem o devolve à realidade: “É, portanto, elemento mediador, entre ida e volta da criança: sua função é encaminhá-la, mostrando-lhe as faces ambíguas da vida: alegria e tristeza, sonho e realidade. É ponto de ligação entre Menino e mundo.” (RESENDE, 1988, p. 43).

O segundo subtítulo do conto, “Aparecimento do pássaro”, aborda por meio da natureza esta que se configura como uma própria personagem dentro dos enredos rosianos, o retorno da alegria. O pesar e o sofrimento pelo estado de saúde da mãe dão lugar a um novo fascínio: a visita de um tucano. O pássaro surge na paisagem natural ao amanhecer como um símbolo de esperança para os dias difíceis e apreciá-lo traz uma nova dimensão de realidade, como um acontecimento extraordinário:

O alpendre era um passadiço, entre o terreirinho mais a mata e o extenso outro-lado — aquele escuro campo, sob rasgos, neblinas, feito um gelo, e os perolins do orvalho: a ir até o fim de vista, à linha do céu de este, na extrema do horizonte. O sol ainda não viera. Mas a claridade. Os cimos das árvores se douravam. As altas árvores depois do terreiro, ainda mais verdes, do que o orvalho lavara. Entremanhã — e de tudo um perfume, e passarinhos piando. Da cozinha, traziam café. E: — “Pst!” —apontou-se. A uma das árvores, chegara um tucano, em brando batido horizontal. Tão perto! O alto azul, as frondes, o alumiado amarelo em volta e os tantos meigos vermelhos do pássaro — depois de seu vôo. Seria de ver-se: grande, de enfeites, o bico semelhante flor de parasita. Saltava de ramo em ramo, comia da árvore carregada. Toda a luz era dele, que borrifava-a de seus coloridos, em momentos pulando no meio do ar, estapafrouxo, suspenso esplendetemente. No topo da árvore, nas frutinhas, tuco, tuco... daí limpava o bico no galho. E, de olhos arregaçados, o Menino, sem nem poder segurar para si o embevecido instante, só nos silêncios de um- dois-três. No ninguém falar. Até o Tio. O Tio, também, estava de fazer gosto por aquilo: limpava os óculos. O tucano parava, ouvindo outros pássaros — quem sabe, seus filhotes — da banda da mata. O grande bico para cima, desferia, por sua vez, às uma ou duas, aquele grito meio ferrugento dos tucanos: — “Crrée!” ... O Menino estando nos começos de

chorar. Enquanto isso, cantavam os galos. O Menino se lembrava sem lembrança nenhuma. Molhou todas as pestanas (ROSA, 2017b, p. 471).

A ave instaura uma nova experiência para a criança que diante do sofrimento do afastamento materno e da preocupação torna-se um motivo de alegria tamanha que faltam-lhe palavras para nomear os sentimentos, a linguagem delicada do narrador transmite a delicadeza do momento e o quão significativo é para a criança que, comovida, chora. A visita matinal do tucano representa a esperança, a ilusão, uma espécie de maravilha que permite que os dias seguintes sejam suavizados diante do afastamento familiar e de sua preocupação recorrente. Nesse caso, a visita do tucano descola o menino da realidade e o leva para um lugar de contemplação do belo permitindo que se desconecte do real, da brevidade da vida:

Mas o tucano, sem falta, tinha sua soência de sobrevir, todos ali o conheciam, no pintar da aurora. Fazia mais de mês que principiara. Primeiro, aparecera por lá uma bandada de uns trinta deles, vozeantes, mas sendo de-dia, entre dez e onze horas. Só aquele ficara, porém, para cada amanhecer. Com os olhos tardos de sono, o bonequinho macaquinho em bolso, o Menino apressuradamente se levantava e descia ao alpendre, animoso de amar (ROSA, 2017b, p. 472).

Assim, com o passar dos dias, a visita do tucano afagava o sofrimento infantil, a cada nova visita da ave surgia a esperança: “Mas o Menino, sem seu mais forte coração, declarava, só: que a Mãe tinha de ficar boa, tinha de ficar salva!” (p. 473). A alegria era variável e estava sempre às margens da notícia que ansiosamente aguardava sobre a enfermidade da mãe. O Menino por meio da linguagem elabora um mantra de afirmação para criar uma sensação de verdade diante daquilo que não estava no seu controle, para isso sempre que sentia o medo e a preocupação tomando sua alegria retomava para si o pensamento: “Mas, então, fosse o que fosse, o Menino, calado, consigo, teimoso de só amor, precisava de repetir: que a Mãe estava sã e boa, a Mãe estava salva!” (p. 473).

Assim, a experiência da segunda viagem, apesar de ser o mesmo espaço narrativo, ensina uma nova experiência, o menino amadurece ainda mais, abrindo-se para ele, em seu íntimo, a capacidade de compreender a passagem do tempo, de apreciar o voo do pássaro, o instante. Rosa, em uma única frase da narrativa, traduz toda a experiência: “O hiato — o que ele já era capaz de entender com o coração” (p. 473). Os dias distantes da mãe, a solidão, o sofrimento emudecido, a presença da natureza como um símbolo de resiliência o modificam, abrem um portal pelo qual ele atravessa e não é mais o mesmo. O desfecho narrativo se dá com, finalmente, o telegrama que o traz para realidade: “Ao quarto dia, chegou um telegrama. O Tio sorriu, fortíssimo. A Mãe estava bem, sarada! No dia seguinte — depois do derradeiro sol do tucano — voltariam para casa.” (p. 473). No retorno, o Menino, agora mais experiente e

modificado pelas experiências, mesmo não abandonando sua infantilidade, demonstra a capacidade de aprender que nem a alegria nem a tristeza duram infinitamente, pois “a vida, mesmo, nunca parava.” (p. 474).

O Menino representado nos contos analisados, por ser sucessor de Miguilim, da novela “Campo Geral”, apresenta uma persona mais complexa que, por meio de suas observações íntimas e experiências pessoais, faz uso de uma linguagem narrativa, mesmo com um narrador em terceira pessoa, de uma sensibilidade e de questões existenciais mais sublimes. Porém, assim como outras crianças rosianas, guardadas as devidas particularidades, passa pela transformação, o medo, a morte, a relação com a natureza e tantos outros núcleos temáticos que indicam sua universalidade, que pode ser identificada em qualquer outra criança que vive sonhos, usa da fabulação como meio de fuga do real, mas, ao mesmo tempo, também usa de suas experiências para vislumbrar a realidade dando um novo sentido, o fato é que nenhuma das crianças inicia sua viagem ou travessia e termina como começou, há sempre uma evolução, uma transformação do “personagente”, termo alcunhado por Rónai.

Nhinhinha, “A menina de lá”

Diante do exposto até o momento e pela fortuna crítica produzida sobre a Literatura produzida por Guimarães Rosa, o tema da infância é recorrente mas de forma majoritária associada à criança do sexo masculino, ao menino, que muitos críticos aludem a uma busca do próprio Joãozito, o menino autor, como ocorre por exemplo com a personagem Miguilim, o menino míope, sertanejo com uma vasta capacidade de fabulação e sensibilidade ao ver o mundo ao seu redor. Porém, a partir dos anos de 1960 — data que coincide com a publicação de *Primeiras histórias* e *Tutaméia*, é marcante a figura de meninas nos enredos construídos pelo autor. Tal mudança pode ser fruto da relação com as netas, como é possível verificar na obra *Ooó do Vovô! Correspondência de João Guimarães Rosa, vovô Joãozinho, com Vera e Beatriz Helena Tess* (2003), mas o que se deseja evidenciar é que não há dúvida sobre a importância da personagem infantil de sexo masculino em Rosa, mas também salientar a importância da infância feminina na obra do autor, contrastando com estudos que utilizam como símbolo apenas o Menino nas obras rosianas.

Há de considerar uma mudança no tipo de infância produzida pelo autor, pois até *Grande sertão: veredas* tem-se o menino sertanejo marcado pela violência e a miséria, com uma relação intrínseca com a natureza, que tem como arquétipo os sonhos fantasiosos na imaginação, as relações familiares marcadas pela orfandade, os trabalhos infantis entre outras características se modificam à medida que a escrita do autor, em consonância com o tempo histórico e suas próprias experiências se modificam.

Em *Primeiras estórias*, o perfil das crianças foge alguns padrões até então presentes nas obras anteriores. Assim, uma infância marcada pela fabulação, pelos sonhos, pelas questões existências e metafísicas são predominantes em detrimento de núcleos temáticos como a violência, a adultização da criança, o abandono e a reprodução de comportamentos sociais predominantes em obras anteriores, assim o menino, sensível apesar de toda aridez sentimental que lhe cerca, busca por meio da imaginação preservar-se da opressora figura adulta e do mundo.

Agora, as crianças, especialmente as meninas, surgem de maneira mais livre, excêntrica e, na maioria das vezes, como figuras anedóticas, refletindo uma infância distinta das muitas já retratadas.

Diante da breve contextualização, cabe ressaltar a escolha de Nhinhinha como uma persona infantil que venha contrapor com a infância delineada até o momento. A criança do conto “A menina de lá” por nome de Maria, assim como as irmãs de Miguilim, mas amorosamente apelidada de Nhinhinha, residente no sertão, mora com os pais e tem, desde muito cedo, um comportamento atípico. A caracterização dessa menina protagonista é tecida da seguinte maneira:

E ela, menininha, por nome Maria. Nhinhinha dita, nascera já muito miúda, cabeçudota e com olhos enormes. Não que parecesse olhar ou enxergar de propósito. Parava quieta, não queria bruxas de pano, brinquedo nenhum, sempre sentadinha onde se achasse, pouco se mexia. — “Ninguém entende muita coisa que ela fala...” — dizia o Pai, com certo espanto (ROSA, 2017b, p. 377).

Nhinhinha é filha de pais católicos: “a, Mãe, urucuiana, nunca tirava o terço da mão” (p. 377), nascida e criada em um lugar chamado “Temor-de-Deus”. Esses elementos narrativos fornecem ao leitor indícios sobre o que está por vir no desenrolar da história.

A menina, “com seus nem quatro anos” (p. 377), nomeada Maria, nome bíblico comum pois assim se chamava a mãe de Jesus, era sempre tratada pelo apelido de Nhinhinha, seja pela pouca idade e miúdes, pelo emprego do uso diminutivo amoroso por se tratar de uma criança tão

pequenina, e o uso da linguagem coloquial que de “Mariazinha” tenha subtraído o máximo até ficar o “inha”. Sua estática incomodava os adultos, por ser uma criança, mas tinha a capacidade de permanecer quieta, sem interações, apenas observando de seu tamborete o mundo que a rodeava, afinal: “E ela, menininha, por nome Maria, Nhinhinha dita, nascera já muito miúda, cabeçudota e com olhos enormes” (p. 377).

Sua linguagem não era compreendida nem pelos pais nem por outros adultos, e a menina não se incomodava com o fato de não ser compreendida, ela interagia em alguns momentos, mas não demonstrava interesse em estabelecer um diálogo ou em participar de atividades que normalmente seriam parte do comportamento infantil:

Menos pela estranhez das palavras, pois só em raro ela perguntava, por exemplo: “Ele xurugou?” — e, vai ver, quem é o quê, jamais se saberia. Mas pelo esquisito do juízo ou enfeitado do sentido. Com riso imprevisto: — “Tatu não vê lua...” — ela falasse. Ou referia estórias, absurdas, vagas, tudo muito curto: sentados a uma mesa de doces, comprida, comprida, por tempo que nem se acabava; ou da precisão de se fazer lista de coisas todas que no dia por dia a gente vem perdendo. Só a pura vida (ROSA, 2017b, p. 377).

Logo, em seus poucos diálogos não se fazia entender pelos adultos, os pais acreditavam ser um problema de saúde, mas a menina não se importava. Prezava pela quase inexistência dentro do ambiente familiar: “[...] não incomodava ninguém, e não se fazia notada, a não ser pela perfeita calma, imobilidade e silêncios. Nem parecia gostar ou desgostar especialmente de coisa ou pessoa nenhuma.” (p. 377). Seus olhos grandes talvez servissem não apenas para ver o mundo, mas para que pudesse ver a si mesma, por meio da sua grande cabeça onde tudo imaginava.

Nhinhinha, por ser indiscutivelmente diferente, tomava os pais de um sentimento estranho, eles também não sabiam se portar diante dela. Era respeitosa, não demonstrava rebeldia ou qualquer outro comportamento que necessitasse de repreensão:

Não se importava com acontecimentos. Tranquila, mas viçosa em saúde. Ninguém tinha real poder sobre ela, não se sabiam suas preferências. Como puni-la? E, bater-lhe, não ousassem; nem havia motivo. Mas, o respeito que tinha por Mãe e Pai, parecia mais uma engraçada espécie de tolerância (ROSA, 2017b, p. 378).

Além da atitude respeitosa com seus progenitores, a protagonista ao ouvir os diálogos em casa sempre fazia uma inversão hierárquica dos papéis do Pai e da Mãe:

Ouvia o Pai querendo que a Mãe coasse um café forte, e comentava, se sorrindo: — “Menino pidão... Menino pidão...” Costumava-se também dirigir-se à Mãe desse jeito: — “Menina grande... Menina grande...” Com isso Pai e Mãe davam de zangar-se. Em vão. Nhinhinha murmurava só: — “Deixa... Deixa...” — suasibilíssima, inábil como uma flor (ROSA, 2017b, p. 377).

No pequeno e breve mundo de Nhinhinha talvez todos fossem crianças, apenas umas maiores que as outras, por isso não conseguia estabelecer uma distinção hierárquica social. Assim, sua calma e passividade se configura como características mais desconfortáveis para os adultos que a rodeiam, sua linguagem infantil, ruminar, muitas vezes sem coesão e coerência para os demais não a inibia de falar. Assim, como retomando um conceito de infância e linguagem se pode atestar que a infância da menina estava em seus atos iniciais, pois de acordo com o pensamento de Agamben em *Infância e História: destruição da experiência e origem da história* (2014) é, pois, a linguagem a origem da infância:

É o fato de que o homem tenha uma infância (ou seja, que para falar ele tenha de expropriar-se da infância para constituir-se como um sujeito da linguagem) a romper o << o mundo fechado >> do signo e a transformar a pura língua em discurso humano, o semiótico em semântico (AGAMBEN, 2014, p. 67).

Assim, a importância do diálogo, do estabelecimento do discurso entre os sujeitos. Há ainda na narrativa uma pequena menção direta ao narrador em seu diálogo estabelecido com a menina:

E Nhinhinha gostava de mim. Conversávamos, agora. Ela apreciava o casacão da noite: - “Cheiinhas” — olhava as estrelas, deléveis, sobre-humanas. Chamava-as de “estrelinhas de pia-pia”. Repetia: — “Tudo nascendo!” — essa sua exclamação diletta, em muitas ocasiões, como o deferir de um sorriso. E o ar. Dizia que o ar estava com cheiro de lembrança (ROSA, 2017b, p. 378).

Sua linguagem sensível, o lirismo com que descreve o que vê. Seu mundo é permeado por sutilezas, o título, ao se referir “A menina de lá”, talvez indique um outro lugar, não o sítio ou a casa dos pais, mas sim diante da sua conexão com a natureza um espaço metafísico, não pertencente às coisas terrenas. Por isso, sua fala seja mais elaborada ao mencionar aquilo que não é tangível:

— A gente não vê quando o vento se acaba... “Estava no quintal, vestidinha de amarelo. O que falava, às vezes era o comum, a gente é que ouvia exagerado: — “Alturas de urubuir...” Não, dissera só. — “...altura de urubu não ir.” O dedinho chegava quase no céu. Lembrou-se de: — Jabuticaba de vem-me-ver...” Suspirava, depois: — “Eu quero ir para lá” — Aonde? — “Não sei.” Aí, observou: — “O passarinho desapareceu de cantar...” De fato, o passarinho tinha estado cantando, e, no escorregar do tempo, eu pensava que não estivesse ouvindo; agora, ele se interrompera. Eu disse: — “A avezinha”. De por diante, Nhinhinha passou a chamar o sabiá de “Senhora Vizinha...” E tinha respostas mais longas: — “E eu, Tou fazendo saudade...” Outra hora, falava-se de parentes já mortos, ela riu: — “Vou visitar eles...” Ralhei, dei conselhos, disse que ela estava com a lua. Olhou-me, zombaz, seus olhos muito perspectivos: — “Ele te xurugou?” Nunca mais vi Nhinhinha. Sei, porém, que foi por aí que ela começou a fazer milagres (ROSA, 2017b, p. 378).

A menina em sua conversa como o narrador expressa seu apreço pela natureza, algo comum a criança rosiana, pois ela é capaz de capturar com seus ouvidos palavras e expressões

empregadas pelos adultos e, a partir delas, criar suas próprias palavras como “a avezinha” para “senhora vizinha”. Nhinhinha emprega mais de uma vez o termo “xurugou”, sobre isso afirma Nilce Sant’Anna Martins (2020) em O léxico de Guimarães Rosa:

XURUGAR. Só em raro ela perguntava, por exemplo: “— Ele xurugou?” — e, vai ver, quem e o quê, jamais saberia. (PE-IV, 20/22). / Voc. Inventado de significado indeterminável. // O A. revela com ele a estranheza da menina que o usou, dotada do pendor de criar palavras (MARTINS, 2020, p. 531).

Sua capacidade imagética oriunda de uma persona introspectiva faz de Nhinhinha uma criança mistério. Então, a menina já misteriosa começa, no que acreditam os pais e a Tiantônia, a realizar pequenos milagres. Tudo que deseja, acontece:

— Dias depois, com o mesmo sossego: — “Eu queria uma pamoinha de goiabada...” — sussurrou; e nem bem meia hora, chegou uma dona, de longe, que trazia os pãezinhos da goiabada enrolada na palha. Aquilo, quem entendia? Nem os outros prodígios, que vieram se seguindo. O que ela queria, que falava, de súbito acontecia. Só que queria muito pouco, e sempre coisas levianas e descuidosas, o que não põe nem quita. Assim, quando a Mãe adoeceu de dôres, que eram de nenhum remédio, não houve fazer com que Nhinhinha lhe falasse cura. Sorria apenas, segredando seu: — “Deixa... Deixa...” — não a podiam despersuadir. Mas veio, vagarosa, abraçou a Mãe e a beijou, quentinha. A Mãe, que a olhava com estarecida fé, sarou-se então, num minuto. Souberam que ela tinha também outros modos (ROSA, 2017b, p. 378).

Diante dos fatos, a menina até então julgada como desprovida de inteligência e capacidade se torna fonte de “milagres”. Para a família, muito católica, o seu muito querer era capaz de fazer coisas extraordinárias acontecerem. Porém, Nhinhinha sem se dar conta do que era capaz ou do valor que foi atribuído ao seu feito não aceitava ser imposta. A família, por bem da menina ou em favor próprio, decide guardar o segredo de seus feitos: “Também, o Pai, Tiantônia e a Mãe, nem queriam versar conversas, sentiam um medo extraordinário da coisa. Achavam ilusão.” (p. 379). Assim, com o segredo guardado, a menina seguia sua vida infante em seu mundo intocável pelos adultos, afinal só realizava o milagre que desejasse, isso não era negociável. Os pais não conseguiam persuadi-la a fazer o que não queria, logo, não conseguiam tirar proveito de sua habilidade:

Veio a seca, maior, até o brejo ameaçava de se estorricar. Experimentaram pedir a Nhinhinha: que quisesse chuva. — “Mas, não pode, ué...” — ela sacudiu a cabecinha. Instaram-na: que, se não, se acabava tudo, o leite, o arroz, a carne, os doces, as frutas, o melado. — “Deixa... Deixa...” — se sorria repousada, chegou a fechar os olhos, ao insistirem, no súbito adormecer das andorinhas. Daí duas manhãs, quis: queria o arco-íris. Choveu (ROSA, 2017b, p. 379).

Porém, após ao ver o arco-íris Nhinhinha desejou algo que foi veemente reprovado pela tia: “Mas houve que, a certo momento, Tiantônia repreendesse a menina, muito brava, muito forte,

sem usos, até a Mãe e o Pai não entenderam aquilo [...]” (p. 379). Nhinhinha ficou triste, voltou a sentar no tamborete “inalterada que nem sonhasse” (p. 379). Os pais faziam planos para a vida da menina após a infância, desejavam que ela crescesse e que seus dons milagreiros pudessem “ajudar muito a eles, conforme à Providência decerto prazia que fosse” (p. 379). Assim, a família desejava o fim da infância para que pudesse, então, tutelar os desejos de Nhinhinha, e que por privilégio o seu dom havia sido dado a eles pela fé.

Entretanto, como Guimarães Rosa sempre surpreende o leitor com seus enigmas, Nhinhinha, “a menina de lá”, acaba falecendo de forma prematura: “E, vai, Nhinhinha adoeceu e morreu. Diz-se que da má água desses ares. Todos os vivos atos se passam longe demais.” (p. 379). E com esse trágico desfecho da protagonista, o seu último desejo-milagre é revelado pela tia:

Aí, Tiantônia tomou coragem, carecia de contar: que, naquele dia, do arco-íris da chuva, do passarinho, Nhinhinha tinha falado despropositado desatino, por isso com ela ralhara. O que fora: que queria um caixãozinho cor-de-rosa, com enfeites verdes brilhantes... A agouraria! (ROSA, 2017b, p. 379).

O pai, diante do narrado pela tia, se opôs, pois acreditava que cumprindo seu desejo estava “ajudando ainda a Nhinhinha a morrer...” (p. 379), a mãe, porém, ao discutirem sobre os preparativos e como tudo deveria ser conduzido, compreendeu que o que eles desejavam não era de nenhuma valia, pois “que não era preciso encomendar, nem explicar, pois havia de sair bem assim, do jeito, cor-de-rosa com verdes funebrilhos, porque era, tinha de ser! — pelo milagre, o de sua filinha em glória, Santa Nhinhinha” (p. 379).

Portanto, diferentemente de outras crianças rosianas onde a morte é um evento que marca a mudança ou o amadurecimento, no caso de Nhinhinha é ela quem morre, seu último desejo se sobrepõe ao querer dos demais. Uma personagem menina, misteriosa e enigmática, que se apropria de uma linguagem poética e que vê o mundo e as pessoas de maneira singular, visto que mesmo em sua partida não é compreendida pelos adultos. Assim, o conto “A margem da alegria” reforça a mudança e a transformação que ocorrem na Literatura produzida pelo autor, mas em sua capacidade diversa de captar, narrar e reinventar a infância.

7 TUTAMEIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS)

O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber.
(Rosa, 2017b, p. 490).

João Guimarães Rosa, como autor e como ser humano, sem dúvida, é um exemplar único, um acontecimento que não se repete, talvez nem todos tenham a força do que isso significa, mas Rosa tinha. Sua genialidade brindava seus leitores de tempos em tempos com novas obras. *Tutameia* foi publicado poucos meses antes da sua morte repentina, deixando seus leitores e críticos com algumas inquietações e perguntas. Sobre essa obra em específico, a pergunta seria: por que *Terceiras estórias*, se não houve as segundas?

Assim como quase tudo em Rosa, não há uma resposta explícita ou sequer haja. Sua obra. Sua coletânea completa, que se apresenta como um compilado literário de maior genialidade, mas este estudo não tem o objetivo trazer respostas; afinal, não é a função da crítica considerar aspectos filosóficos e ideológicos, mas, de fato, é perturbador para o leitor ou para os seus críticos que a cada vez que mergulham em suas palavras emergem com outras reflexões, e não com respostas. Paulo Rónai escreveu, em seu ensaio “*Tutameia*”, primeiramente publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em março de 1968 e posteriormente incorporado ao volume *Fortuna Crítica Guimarães Rosa* (1991), organizado por Eduardo Coutinho, uma de suas conversas com o autor (Rosa não gostava do termo “entrevista”):

- Por que *Terceiras estórias* — perguntei-lhe — se não houve as segundas?
- Uns dizem: porque escritas depois de um grupo de outras não incluídas em *Primeiras estórias*. Outros dizem: porque o autor, supersticioso, quis criar para si a obrigação e a possibilidade de publicar mais um volume de contos, que seriam então as *Segundas estórias*.
- E o que diz o autor?
- O autor não diz nada. — respondeu Guimarães Rosa com uma risada de menino grande, feliz por ter atraído o colega a uma cilada. Mostrou-me depois o índice no começo do volume, curioso de ver se eu lhe descobria o macete.
- Será a ordem alfabética em que os títulos estão arrumados?
- Olhe melhor: há dois que estão fora da ordem.
- Por quê?
- Senão eles achavam tudo fácil?
- “Eles” eram evidentemente os críticos. Rosa, para quem escrever tinha tanto de brincar quanto de rezar, antegozava-lhes a perplexidade encontrando prazer em aumentá-la. Dir-se-ia até que neste volume quis adrede submetê-los a uma verdadeira corrida de obstáculos (RÓNAI, 1991, p. 528).

O jogo promovido pelo domínio da linguagem se entendia não apenas aos seus textos, mas também a seus mais íntimos e labirínticos segredos literários que envolviam e envolvem a crítica literária. *Tutameia* foi lançado em julho de 1967, com 44 contos no prefácio inicial, porém, no fim do livro, outro prefácio é apresentado, em que quatro dos 44 contos são indicados: *Aletria e hermenêutica*; *Hipotréllico*; *Nós, os temulentos* e *Sobre a escova e a dúvida*. O que causa estranhamento, considerando que o prefácio tem por objetivo anteceder os títulos presentes na obra, mas em *Tutameia* há dois prefácios, ambos os índices trazem epígrafes de Schopenhauer, que incentivam o leitor a revisitar os textos, fornecendo, assim, a principal diretriz do jogo literário de Rosa. Portanto, em *Tutameia*, há as segundas e as terceiras histórias, considerando a indicação do autor. Sobre o prefácio, afirma Rónai (1991):

Prefácio por definição é o que antecede uma obra literária. Mas no caso do leitor que não se contenta com uma leitura só, mesmo um prefácio colocado no fim poderá ter serventia. Ora, Guimarães Rosa esperava, reclamava até essa segunda leitura, esteando a exigência em trechos de Schopenhauer, a abrir e fechar o volume. Histórias à primeira vista, num segundo relance os prefácios hão de revelar uma mensagem. Juntos compõem ao mesmo tempo uma profissão de fé e uma arte poética em que o escritor, através de rodeios, voltas e perífrases, por meio de alegorias e parábolas, analisa o seu gênero, o seu instrumento de expressão, a natureza da sua inspiração, a finalidade de sua arte, de toda arte (RÓNAI, 1991, p. 529).

Sobre o título: “Tutameia”, de acordo com o dicionário Aurélio, é o mesmo que “tuta-e-meia” que significa “nhinharia, insignificância”. Buscamos também essa palavra no léxico produzido por Nilce Sant’Anna Martins (2020) em seu livro *O léxico de Guimarães Rosa*, que leva em consideração não apenas os significados já expostos em dicionários, mas o reuso dos termos dentro da própria obra do autor ou ainda em diálogo com outras.

TUTAMÉIA. Nome de obra. / (V.TIL). por conta de tropeiros de Urucuia-a-fora não terem auxiliado de abrir a tutaméia de um saquinho de sal, nem de vender para os dali... (MM- I,27/42). / Pequena porção, bagatela. // No final do prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, o A. acrescenta um pequeno glossário no qual arrola para o título do livro os seguintes sinônimos.: nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase nada [...] (MARTINS, 2020, p. 509).

O título é uma controvérsia diante do conjunto de contos, pois não há nada de insignificante considerando que se trata de uma coletânea de contos que não demande do leitor uma atenção maior. A leitura não é facilitada para o leitor, embora esse atributo seja muitas vezes atribuído ao romance *Grande sertão: veredas*. Percebemos que as narrativas de *Tutameia* configuram contos breves, mas em nada objetivos. Há neles uma grande concentração de sentidos enigmáticos, que, sem a atenção devida, demandam não apenas uma segunda leitura, mas outras mais:

Nem desta vez a tarefa do leitor é facilitada. Pelo contrário, quarenta vezes há de embrenhar-se em novas veredas, entrever perspectivas cambiantes por trás do emaranhado de outros tantos silvados. Adotando a forma épica mais larga ou gênero mais epigramático, Guimarães Rosa ficava sempre (e cada vez mais) fiel à sua fórmula, só entregando o seu legado e recado em troca de atenção e adesão totais (RÓNAI, 1991, p. 531).

Os contos são compostos pela homogeneidade do cenário, das personagens e estilo que se aperfeiçoaram, se é que isso é possível falando de Rosa; logo, o sertão, os boiadeiros, loucos, crianças, homens e mulheres sertanejas compõem os enredos, sendo uma ou outra personagem atrelada à vida urbana e mecanizada do século XX:

Todas elas se desenrolam diante dos bastidores das grandes obras anteriores: as estradas, os descampados, as matas, os lugarejos perdidos de Minas, cuja imagem se gravara na memória do escritor com relevo extraordinário. Cenários ermos e rústicos, intocados pelo progresso, onde a vida prossegue nos trilhos escavados por uma rotina secular, onde os sentimentos, as reações e as crenças são os de outros tempos (RÓNAI, 1991, p. 531).

Portanto, ao considerar a vida do escritor, percebe-se que mesmo todo o conhecimento de outros idiomas, assim como a vivência e experiências mundo afora não foram capazes de apagar suas memórias da meninice; ao invés disso, toda sua experiência como diplomata por onde passou permitiu tornar mais vívido o seu imaginário infantil da vida no sertão. Suas personagens refletem as cores frescas e mágicas do sertão preservadas pelo autor:

Nunca se rompeu a comunhão entre ele e a paisagem, os bichos e as plantas e toda aquela humanidade tosca em cujos espécimes ele amiúde se encarnava, partilhando com eles a sua angústia existencial. A cada volta do caminho suas personagens humildes, em luta com a expressão recalcitrante, procuram definir-se, tentam encontrar o sentido da aventura humana: “Viver é obrigação sempre imediata”; “Viver seja talvez somente guardar o lugar de outrem, ainda diferente, ausente”. “A gente quer mais não consegue furtar o peso da vida”. “Da vida sabe-se: o que a ostra percebe do mar e do rochedo”. “Quem quer viver, faz mágicas” (RÓNAI, 1991, p. 532).

Com fragmentos ditos pelas personagens, Rónai (1991) demonstra a sintaxe de Rosa que suplanta aquilo que não é dito pelas palavras, emaranhado pelas reticências, omissões e demonstrações dos paradoxos existenciais. Outro aspecto importante sobre *Tutameia* é a disposição dos contos. Rosa os organizou de forma que um conto semelhante nunca se desse de forma seguinte ao outro, ou seja, ele aplicou alternância das temáticas para enveredar o leitor pelo caminho que ele decidiu que percorra dentro da leitura da obra:

Estonteado pela multiplicidade dos temas, a polifonia dos tons, o formigar de caracteres, o fervilhar de motivos o leitor naturalmente há de, no fim do volume, tentar uma classificação das narrativas. É provável que a ordem alfabética de sua colocação dentro do livro seja apenas um despistamento e que a sucessão delas obedeça a intenções ocultas (RÓNAI, 1991, p. 533).

Alguns críticos nomeiam *Tutameia*, como uma obra-testamento do autor, considerando o fato de que Rosa anteviu a proximidade de sua morte ao tomar posse em sua cadeira na Academia Brasileira de Letras. Não podemos refutar a hipótese de que o autor poderia ter pensado em *Tutameia* como o seu último livro lançado em vida, ainda considerando que um testamento é feito para que nele seja disposto o que há de mais valioso para o outorgante, no caso de Rosa, a sua literatura para os seus leitores.

Em *Tutameia*, há o magma, aquilo que há de mais profundo da escrita rosiana, que foi lapidada desde a gênese de sua obra. A obra exemplifica a eficiência em Guimarães Rosa em construir o seu próprio sistema de nomear coisas, uma vez que a forma convencional de comunicação da língua não lhe é suficiente. O livro reúne uma riqueza imensa de material linguístico no que se refere à norma culta e à forma de se comunicar, rompendo os padrões estéticos literários, como afirmado por Livia Ferreira Santos (1991) em seu ensaio *A desconstrução em Tutameia*:

Com efeito, há muito (ou quase tudo) em Tutaméia, o último publicado em vida do escritor, de um “edifício botado ao contrário, de costas para o rual” e voltado, livre, para “horizontes e várzeas”.

A desconstrução comunicativa rompe as normas da “boa escrita”, num delírio intencionalmente “carnavalizado”, e o livro, a “casa”, constrói-se como nenhum outro entremeado de quatro prefácios, texto pontilhado de neologismos e de termos recuperados, a saírem do esquecimento dos dicionários ou se a formarem das possibilidades vernáculas, como muito bem o demonstra Paulo Rónai, nos artigos publicados em 1968 e hoje transcritos num apêndice de Tutaméia (SANTOS, 1991, p. 537).

Como em todas as obras anteriores, em *Tutameia* também se encontra personagens infantis. Elas estão por toda a parte do sertão rosiano, portanto, serão abordadas neste estudo analítico sobre a infância na obra de Guimarães Rosa: Menina do sertão (a que propõe uma “adivinha”), Anedota, em *Aletria e Hermenêutica*; “guriiazinha de quatro anos”, em *O Viaduto*; “Menina em visita ao protético”, em *A Risada*; e no conto “Tresaventura”, a pequenina menina *Djaiaí*.

As crianças em “Aletria e hermenêutica”

Nesse conto incomum, Rosa, em uma narrativa filosófica, retoma autores, obras, de forma anedótica, afinal parte de seu conhecimento, leituras e bagagem literária se dá em uma pequena amostra em seu “Prefácio”. O conto inicia-se com a definição dada pelo autor do que se destina uma anedota, e, à medida que o texto avança de forma sutil, vai expondo uma narrativa breve, jocosa que se desenvolve à margem de eventos importantes, então, vai colocando conceitos e, a partir deles, criando anedotas:

A vida é também para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas. Está-se a achar que se ri. Veja-se Platão, que nos dá o “Mito da Caverna”. Siga-se, para ver, o conhecidíssimo figurante, que anda pela rua, empurrando sua carrocinha de pão, quando alguém lhe grita: - “Manuel, corre a Niterói, tua mulher está feito louca, tua casa está pegando fogo!...” Larga o herói a carrocinha, corre, vai, vai, toma a barca, atravessa a Baía quase... e exclama: — “Que diabo! eu não me chamo Manuel, não moro em Niterói, não sou casado e não tenho casa...” (ROSA, 2017b, p. 483).

Assim, surpreendentemente, o autor vai elaborando anedotas que se entrecruzam com pensamentos filosóficos, questões existenciais, problemas cotidianos entre outros aspectos da vida humana. Sobre o conto que abre a obra *Tutameia*, afirma Rónai (2020):

Assim, “Aletria e Hermenêutica” é pequena antologia de anedotas que versam o absurdo; mas é, outrossim uma definição de “estória” no sentido especificamente guimarães-rosiano, constante de mostruário e teoria que se completam. Começando por propor uma classificação dos subgêneros do conto, limita-se o autor a apontar germes de conto nas “anedotas de abstração”, isto é, nas quais a expressão verbal acena a realidades inconcebíveis pelo intelecto. Suas estórias, portanto, são “anedóticas” na medida em que certas anedotas refletem sem querer, “a coerência do mistério geral que nos envolve e cria” e faz entrever “o supressenso das coisas” (RÓNAI, 2020, p. 151).

Assim, na criação das anedotas, Rosa menciona algumas crianças, personagens essas que são recorrentes em suas narrativas. Por se tratar de uma narrativa breve, o autor cria situações em que os meninos e meninas em sua ingenuidade e simplicidade produzem situações engraçadas e jocosas: “[...] é o caso do garotinho, que, perdido na multidão, na praça, em festa de quermesse, se aproxima de um polícia e, choramingando, indaga: — “Seo guarda, o sr. não viu um homem e uma mulher sem um meninozinho assim como eu?!” (p. 484). Logo, o que gera a situação jocosa é a criança entender, se ver como indivíduo único em meio à multidão, sua ingenuidade de não considerar todas as demais crianças e pais presentes. Há ainda a menção a um certo Joãozinho, que brinca com as palavras e seus sentidos, e destoa o tópico, para o elementar, transposto em escala de ingênua hilaridade e chocarrice:

— “Joãozinho, dê um exemplo de substantivo concreto.” — “Minhas calças, Professora.” — “E de abstrato?” — As suas, Professora.” (ROSA, 2017b, p. 485).

Ainda há outras crianças que são personagens em curtas anedotas:

Deixemos vir os pequenos e geral notáveis intérpretes, convocando-os do livro “Criança diz cada uma!”, de Pedro Bloch:

O TÚNEL. O menino cisma e pergunta: — “Por que será que sempre constroem um morro em cima dos túneis?”

O TERRENO. Diante de uma casa em demolição, o menino observa:

— “Olha, pai! Estão fazendo um terreno!”

O VIADUTO. A guriuzinha de quatro anos olhou, do alto do Viaduto do Chá, o Vale, e exclamou empolgada: — “Mamãe! Olha! Que buraco lindo!”

A RISADA. A menina — estavam de visita a um protético — repentinamente entrou na sala, com uma dentadura articulada, que descobrira em alguma prateleira: — “Titia! Titia! Encontrei uma risada!”

O VERDADEIRO GATO. O menino explica ao pai a morte do bichinho: — “O gato saiu do gato, pai, e só ficou o corpo do gato.” (ROSA, 2017b, p. 487-88).

As sequências de historietas jocosas apresentam meninos e meninas em sua ingenuidade, mas ao mesmo tempo com a capacidade de olharem para o óbvio e verem aquilo que a imaginação, ainda não podada, sem pudor ou ainda constrangimento, de exporem aos adultos aquilo que lhes vêm à mente e à boca, mesmo que isso signifique extrapolar alguns comportamentos sociais, como é o caso da menina na visita ao protético. Diante disso, no breve conto, as crianças são retratadas em sua essência e tem como característica a valorização do seu intelecto fértil capaz de produzir as mais distintas ideias sobre algo já estruturado socialmente.

Djaiaí

A menina Djaiaí é a protagonista do conto “Tresaventura” do livro *Tutameia*, um conto breve, porém, que apresenta todos os elementos do mundo rosiano. A história começa com a localização espacial do enredo: “Terra de arroz. Tendo ali vestígios de pré-idade?” (p. 621), curiosamente, a pergunta aponta para hipóteses que se referem ao tempo, em que lugar espacial estaria o local ou ainda a própria personagem, pois a expressão “pré-idade” pode se referir ao estágio da vida humana como o pré-operacional, de acordo com a teoria de Jean Piaget sobre o desenvolvimento cognitivo infantil, que se daria na infância entre os 2 e os 7 anos de idade, onde as crianças desenvolvem a memória e a capacidade de fabulação, passam a compreender o mundo ao seu redor de forma simbólica e iniciam sua comunicação e desenvolvimento social. Ou ainda, ser uma referência à localização temporal do espaço “Terra de arroz” por ser um lugar distante da civilização, fazendo uma referência implícita ao período de desenvolvimento humano, como a “Idade da Pedra”, para informar que a história se passaria em um lugar temporal não delimitado.

A descrição da menina vem logo adiante:

A menina, mão na boca, manhosos olhos de tinta clara, as pupilas bem pingadas. Só a tratavam de Dja ou Iaí, a menininha de babar em travesseiro. Sua presença não dominava 1/1.000 do ambiente. De ser, se inventava: — “Maria Euzinha...” — voz menor que uma trova, os cabelos cacho, cacho (ROSA, 2017b, p. 621).

Dja ou Iaí, como é nomeada, é descrita como uma criança pequena com comportamentos ainda bem infantis, de olhos claros e cabelos cacheados, além claro de sua capacidade de fabular, característica recorrente das crianças rosianas, ou seja, se trata de uma criança ainda em construção, o seu “eu” ainda é fruto de sua imaginação, logo se nomeia como “Maria Euzinha” como forma de se individualizar como sujeito. Ao dizer que sua presença não dominava “1/1.000” aponta para sua insignificância diante do mundo adulto, ou ainda de seu comportamento inibido, marcado por “suspirinhos”:

Ficava no mundo das ideazinhas ainda. Esquivava o movimento em torno, gente e perturbação, o bramido do lar. — “Eu não sei o quê.” Suspirinhos. Sabia rezar entusiasmada e recordar o que valia. A abelha é que é filha do mel; os segredos a guardavam (ROSA, 2017b, p. 621).

A protagonista evitava a perturbação e a agitação da vida dos adultos, apreciava ficar em seu próprio mundo, assim como Nhinhinha, o espaço ao seu redor não era de fato a sua localização, pois divagava pela imaginação sem fazer questão de ser compreendida, era uma criança quieta em seu próprio mundo. A fé, mais uma vez, aparece como um núcleo temático que caracteriza a infância, a menina mesmo muito pequena “sabia rezar” e estimava resgatar em sua memória aquilo que lhe era valioso. Mesmo na infância, elabora um pensamento de sobrevivência através da simbologia da abelha e do mel, afinal filosoficamente falando em sua muita sabedoria, Dja questionava sobre o que ou quem seria indispensável para o outro: o mel para abelha ou a abelha para o mel? Logo, o seu pensamento revela a sua capacidade de elaborar questionamentos existenciais e filosóficos assim como o menino Miguilim.

Adiante, revela-se o desejo da menina que será o evento narrativo que desencadeia a aventura que será então desbravada:

Antes e antes, queria o arrozal, o grande verde com luz, depois amarelo ondeante, o ar que lá. Um arrozal é sempre belo. Sonhava-o lembrado, de trazer admiração, de admirar amor. Lá não a levavam: longe de casa, terra baixa e molhada, do mato onde árvores se assombram — ralhavam-lhe; e perigos, o brejo em brenha — vento e nada, no ir a ver... (ROSA, 2017b, p. 621).

Logo, é perceptível que, por mais que fosse seu sonho conhecer o arrozal, não era um desejo que seria realizado pelos adultos, mesmo com todos os empecilhos colocados, a menina

irredutivelmente não consentia com o perigo ou com a desvalorização da beleza do arrozal, pois em sua imaginação o belo era sinônimo: “Não dava fê; não o coração. Segredava-se, da caixeita de uma sabedoria: o arrozal lindo, por cima do mundo, no miolo da luz — o relembramento. Sua personalidade se constrói à medida que o enredo avança “Não cedia desse desejo, de quem me dera” (p. 621). O irmão, mais velho, descrevia a plantação para a menina e tentava colocar medo, obstáculos: “— “O ror...” — falava o irmão, da parte do mundo trabalhoso. Tinha de ali agitar os pássaros, mixordiosos, que tudo espevitavam, a tremeter-se, faziam o demônio” (p. 621), porém Dja negava, se enraivecia com os relatos do irmão e com a tentativa de frustrar sua aventura de conhecer o sonhado arrozal: “Dja fechava-se sobr o instante: careta por laranja azeda. Negava ver.” (p. 621). A sonhadora menina “antojo” vislumbrava os sapos, as cobras e as rãs como enfeites, que, por assim ser, não lhe causariam nenhum mal.

Até que “dada à doença de crescer” (p. 622) toma a decisão de ir sozinha realizar sua travessia: “Hei-de, hei-de, que vou!” — agora mesmo e logo, enquanto o gato se lambia. Saíra o dia, à lápis vermelho — pipocas de liberdade. Soltou-se Iaí, Dja, de rompida, à manhã belfazeja, quando o gato se englobava.” (p. 621). E assim, sua “tresaventura” se inicia e como em outras crianças há um momento simbólico que marca o amadurecimento, a mudança na persona infantil. Com Dja, não é diferente, assim como no relato do irmão, se depara com o medo, a emoção eminente de morte e o assombro no meio de sua travessia para conhecer o arrozal:

O mal-assombro! Uma cobra, grande, com um sapo na boca, estrebuchado... os dois, marrons, da cor da terra. O sapo quase já engolido, aos porpuxos: só se via dele a traseirinha com uma perna espichada para trás... Dja tornou sobre si, de trabuz, por pau ou pedra, cuspiu na cobra. Atirou-lhe uma pedradada paleolítica, veloz como o amor. Aquilo desconcebeu-se. O círculo ab-rupto, o deslanche: a cobra largara o sapo, e fugia-se assaz, às moitas folhucas, lefe-lefe-lhepte, como mais as cobras boas fazem. De outro lado, o sapo, na relvagem, a rojo se safando, só até com um pouquinho pontinho de sangue, sobrevivo. O sapo tinha pedido socorro? Sapos rezam também — por força, hão-de! O sapo rezara (ROSA, 2017b, p. 622).

Assim, mediante o iminente perigo, Dja percebe a vulnerabilidade de ser criança e que seu sonho se frustrara. Para defender a si e ao sapo, uma figura simbólica dos contos de fadas, ela usa uma pedra “paleolítica” fazendo uma referência ao termo usado no início da narrativa “pré-idade”, visto que a pedra, objeto de sobrevivência, era usada pelo homem para o seu modo de vida nômade e contribuía para a caça e o sustento, logo, a menina pequena se torna uma heroína que se opõe ao mal:

Novamente observamos a simbologia para termos um melhor entendimento do desenrolar dos acontecimentos. A cobra ou serpente remete a uma imagem associada, antes de tudo, à fonte original da vida, guarda em si grandes paradoxos, podendo

significar a luz ou as trevas, o bem ou o mal, a sabedoria ou a paixão cega, a vida ou a morte. A serpente é aquela que mais fortemente encerra toda uma complexidade de arquétipos. Presente em todas as culturas, sua imagem mitológica assume sempre um papel fundamental, associada que está, antes de tudo, à essência primordial da natureza, à fonte original de vida, ao princípio organizador do caos, anterior à própria criação. Já o sapo é um animal mágico, figura frequente nos contos de fadas, ensina a “saltar” para outros níveis de consciência e deste para o “outro mundo”, é um guardião de tesouros ocultos e um protetor do lar para muitas culturas (PARO, 2009, p. 807).

Logo, Dja usa a pedra para salvar a si e ao sapo ao afugentar o perigo da cobra e não deixa de trazer, novamente, para uma infância rosiana a sua relação com a natureza, assim como a presença da violência como núcleo temático, pois, mesmo que de forma sutil, ela se faz presente no ato de sobrevivência da menina, cuja travessia, a busca pela aventura, culmina em seu amadurecimento revelando sua alcunha, além de trazer o elemento heroico para a narrativa, pois, uma vez que salva a vida do sapo, Dja se torna uma heroína, assim como nas narrativas romanescas, evidenciando como Rosa era capaz de mesmo em um conto curto, de apenas duas páginas, abarcar elementos tão valiosos e característicos de sua prosa:

Djaiaí, sustou-se e palpou-se — só a violência do coração a bater. A mãe, de lá gritando, brava ralhava. Volveu. Travestia o garbo tímido, já de perninhas para casa. E o arrozal não chegara a ver, lugar tão vistoso: neblinuvens. — “A bela coisa!” — e mais e mais, se disse, de devoção, maiormente instruída (ROSA, 2017b, p. 622).

Portanto, o amadurecimento resultante da aventura frustrada impede a menina de alcançar o sonhado arrozal, mas a experiência lhe serve de lição e aprendizado, momento oportuno para revelar seu verdadeiro nome indicando a maturação, a mudança íntima sofrida pela personagem diante da possibilidade da morte, da presença do medo e de sua vulnerabilidade. A fala do irmão quando a menina retorna para casa indica que seu “eu” havia sido modificado:

Disse ao irmão, que só zombava: — “Você não é você, e eu queria falar com você...” — Maria Euzinha. Ia dali a pouco adormecer — “Devagar, meu sono...” — dona em mãozinha de chave dourada, entre os gradis de ouro da alegria (ROSA, 2017b, p. 623).

A fala do irmão indica que não há mais um reconhecimento dele ou da irmã, ambos foram modificados pela experiência: a menina por desbravar seu sonho de conhecer o arrozal e ele por perceber a coragem que emana de sua ação, abandonando o lugar de frágil e passiva.

Dito isto, a mãe e o irmão, personagens coadjuvantes, indicam que há, portanto, uma família, e o socorro da figura materna simboliza a tutela do adulto, assim como em outras infâncias já analisadas. Djaiaí chama seu sono: “devagar, meu sono...”, pois apenas no mundo dos sonhos encontra a alegria em um mundo sublimado trazido pelo adormecer, o mundo da imaginação, da criação, logo, da alegria.

Mesmo diante da impossibilidade de avistar a plantação de arroz, Djaiaí mantém em seu imaginário a beleza e a devoção criadas primariamente pelo desconhecido, pois sua aventura nada mais é do que isso, a vontade de se deleitar com o desconhecido, com aquilo que lhe é negado.

Rosa, ao construir uma breve vida para uma menina sertaneja, alude ao frescor da infância que pode ser encontrado em suas primeiras estórias, o universo infantil que recria é sempre uma captação de seu olhar atento de um menino sertanejo, mas que também caminhou por civilizações outras, porém a imagem gravada na memória de sua meninice no interior de Minas permite elaborar um universo extraordinário.

8 ESTAS ESTÓRIAS

Aqui o gado é que cria a gente...
(Rosa, 1985, p. 96).

Estas Estórias é o livro de João Guimarães Rosa que foi publicado postumamente, cujos textos originais ficaram pendentes da última revisão do autor, portanto, sem o seu retoque, porém o título já estava escolhido. Paulo Rónai foi o responsável por organizar e preparar o livro para edição e publicação. É composto por oito estórias e uma reportagem poética *com o vaqueiro Mariano*. Algumas estórias que compõem o livro já haviam sido publicadas em jornais ou revistas, enquanto outras eram inéditas, sobre a obra póstuma sinaliza Rónai (2020):

Das nove narrativas que compõem o livro, cinco foram publicadas em vida do autor, mas por terem saído em datas diversas, em publicações nem sempre igualmente acessíveis, não puderam ter comunicado ao espírito do leitor o poderoso impacto que assim reunidas hão de exercer (RÓNAI, 2020, p. 172).

Assim, a obra inclui a anedota "A simples e exata estória do burrinho do comandante", com estilo épico, associada a um episódio da história do Brasil. "A estória do homem do Pinguelo", segundo o amigo e organizador, trata-se de um caso real, com o narrador sendo uma testemunha do episódio envolvendo o comandante da anedota. Também há a entrevista-retrato "Entremeio: com o vaqueiro Mariano", que narra uma visita do escritor ao Mato Grosso e sua experiência ao lado do vaqueiro que o acompanhava:

Nesse laboratório ao ar livre do Pantanal faz-nos assistir as suas experiências de antropomorfismo linguístico, aplicado não, como nas mitologias antigas, aos deuses e sim aos animais; partilha conosco seus êxtases de exilado urbano ao redescobrir mais uma vez o éden da primária vida pastoril (RÓNAI, 2020, p. 173).

A edição inclui alguns fac-símiles que compõem os textos narrativos resgatados das anotações do autor. Os textos narrativos, além dos já mencionados, incluem: "Os chapéus transeuntes", "Meu tio o Iauaretê", "Bicho mau", "Páramo", "Retábulo de São Nunca" e "O dar das pedras brilhantes". Nessas narrativas de *Estas Estórias*, verifica-se a presença da natureza, das relações entre homens e animais, o místico, o bem e o mal — temáticas recorrentes na obra de Rosa.

No entanto, não foram encontradas personagens infantis, o que, de certa forma, surpreende, já que, desde suas primeiras narrativas, Rosa sempre buscou representar a infância. Isso não

desmerece o valor literário da obra, mas abre espaço para refletir sobre o que teria levado o autor a não incluir, exclusivamente nesse livro, personagens crianças.

Não será dado destaque a *Estas Estórias* nesta pesquisa, pois o foco são as personagens infantis e o universo da infância. Tal justificativa se faz, portanto, em função do objeto de estudo, e não por qualquer inexpressão ou irrelevância da obra.

9 AVE, PALAVRA

A vida é de metal.
(Rosa, 2017b, p. 951).

Após *Estas estórias*, outra obra póstuma de João Guimarães Rosa é *Ave, palavra*. Uma miscelânea, como definida pelo próprio autor, a fim de não enquadrar seus textos dentro de um único gênero. Em *Ave, palavra* se encontram reunidos, entre outros, trinta e sete textos retrabalhados pelo autor e, por fim, considerados definitivos, como afirmado por Paulo Rónai (2017b) em nota da primeira edição:

Guimarães Rosa definiu *Ave, palavra* como uma “miscelânea”, querendo caracterizar com isto a despreensão com que apresentava estas notas de viagem, diários, poesias, contos, flagrantes, reportagens poéticas e meditações, tudo o que, aliado à variedade temática de alguns poemas dramáticos e textos filosóficos, constituíra sua colaboração de vinte anos, descontínua e esporádica, em jornais e revistas brasileiros, durante o período de 1947 e 1967 (RÓNAI, 2017b, p. 831).

Em nota de rodapé, Rónai apresenta alguns títulos cogitados pelo autor, além do título definitivo *Ave, palavra*: *Azulejos amarelos*, *Conversas com o tempo*, *Sortidos e retalhos*, *Reportagens*, *Desconexões*, *Via e viagens*, *Contravazios*, *Moxinifada*, *Almanaque*, *Poema do esporádico*, *Exercícios de saudade*, *Meias-estórias* e *Oficina aberta*. Logo, *Ave, palavra* se consolida como título para o autor em vida, sendo incorporado à obra. Rónai, assim como em *Estas Estórias*, é o responsável por reunir e organizar os textos para publicação.

Ave, palavra foi publicado em 1970, reunindo cinquenta e seis textos, entre esses trinta e sete que já haviam passado pela revisão do autor e dados como finalizados. Ao final do livro, seu organizador, Paulo Rónai, incluiu cinco crônicas: *Jardim fechado*, *O riacho Sirimim*, *Recados do Sirimim*, *Mais meu Sirimim* e *As garças*, que Guimarães Rosa preparava, pouco antes de morrer, para integrar um livro que se chamaria *Jardins e Riachinhos*.

Ave, palavra é um dos livros sobre os quais há menos estudos críticos produzidos, considerando que um ou outro conto tenha o olhar mais aguçado da crítica. Diferenciado em relação ao gênero textual, considerando não se tratar apenas de contos ou novelas, ou ainda de se configurar como um romance, é também uma vereda distinta em relação à temática.

Ave, Palavra se inicia com o conto “O mau humor de Wotan” e se encerra com o conto “As garças”. “O mau humor de Wotan” foi publicado primeiramente no jornal *O correio da manhã*, do Rio de Janeiro, na 2ª seção, em 29 de fevereiro de 1948, e depois incorporado ao livro póstumo *Ave, palavra*.

Pelos títulos aqui destacados, percebe-se que se tratam de temáticas que não se complementam; o sertão, que, em muitas narrativas do autor, é personagem, aqui aparece em forma de riachinhos e jardins. Alguns dos contos e crônicas apresentam espaço urbano, assim como personagens que se estabelecem em meio às cidades. Retoma, como ocorre em “O mau humor de Wotan”, o período da Segunda Guerra Mundial por meio de uma breve narrativa sobre uma amizade antiga entre um brasileiro e um alemão. Os bichos e as paisagens se fazem presentes, mas, com mais sutileza, se afastam da aridez do sertão e do homem sertanejo.

Ave, palavra é uma obra que, quando colocada em um panorama com as demais, prova, sem que isso ainda se faça necessário, que Rosa não era um autor regionalista como classificado e defendido por alguns críticos. Sua escrita não se delimitava a contos, novelas ou romances; ainda sim prova a habilidade em escrever outros tipos de textos, mas sem ser insuficiente seu modo único de “alquimista da palavra” em reescrever o mundo de outra forma e por meio de outros lugares. Sobre isso, argumenta Érica Alves Rossi (2007):

No entanto, e isso talvez seja a maior contribuição da coletânea, *Ave, Palavra* oferece ao público um Guimarães Rosa que, além de embrenhar-se na literatura de caráter lendário, mítico, também traz uma escrita mais enxuta, que retrata os flagrantismos do cotidiano, de ironia e humor mais citadinos, próximos das relações que estabelece quando “atua” o diplomata, o homem viajado, sem, contudo, deixar de versar sobre sua origem. Em artigo “Poesia e alteridade em *Ave, Palavra*”, Francis Paulina Lopes da Silva (2000, p. 253) endossa nossa leitura ao afirmar: “*Ave, Palavra* apresenta ao leitor de Guimarães Rosa a inventividade do escritor, de seu profundo conhecimento do homem e do mundo, do olhar crítico, consciente das suas raízes, mesmo quando se confrontava com a cultura referencial europeia” (ROSSI, 2007, p.70).

Entre os textos de *Ave, palavra* foram selecionados aqueles em que as personagens infantis se fazem presentes, entre os quais destaca-se um dos mais conhecidos e posteriormente adaptado para o público infantil — “Fita Verde no cabelo: a nova velha estória” —, que tem como protagonista uma menina. O conto “Em-cidade” apresenta “três pretinhos irmãos” e o conto “Jardim fechado” tem um “menino” como personagem.

Portanto, encerra-se o levantamento proposto dentro da produção escrita completa de João Guimarães Rosa, apresentando-se, de forma sucinta, um panorama geral de suas obras e das personagens infantis. Desse modo, destaca-se o total de 35 crianças encontradas durante a

leitura da ficção de Guimarães Rosa, considerando, por exemplo, que o Menino dos contos "As margens da alegria" e "Os cimos" é a mesma personagem.

Além dessas, outras crianças emergiram durante a leitura da obra completa do autor, como as meninas Lourinha e Lúcia do conto "As garças", presente em *Ave, palavra*; o menino canoeiro de *Grande sertão: veredas*; a menina Mimita, do conto "A hora e vez de Augusto Matraga" em *Sagarana*, entre outras personagens que, já em sua velhice, rememoram a infância, como ocorre com Maria Exitá ("não lembrava a menina, feiosinha, magra, historiada de desgraças, trazida, havia muito, para servir na fazenda") e Estória Substância; Flausina ("Eu era menina, me via vestida de flores") e Estória Esses Lopes, ambas do livro *Primeira Estórias*, entre outras crianças, que não estão contempladas neste estudo devido à brevidade e à superficialidade de suas histórias dentro dos enredos, dificultando assim um estudo analítico consistente.

As breves análises que se dão a seguir são trazidas para compor o cenário de alguns infantes urbanos para contrapor a infância sertaneja predominante na maior parte das obras do autor, logo, por se tratar de contos que abarcam núcleos temáticos diversos como a vida na cidade, a guerra, a fome, a desigualdade entre outros assuntos comuns na vida urbana, as crianças em um dos contos que se intitula "Em-cidade" não são protagonistas, são partes de uma narrativa fragmentada que traz poucas informações sobre elas, e no conto "Jardim fechado" há portanto um protagonismo maior da vida infantil. Dito isso, serão análises breves, mas que não poderiam deixar de compor o grande quadro da infância rosiana, afinal, Rosa era um escritor em trânsito, o que confere a sua obra completa um lugar único no cenário literário brasileiro e mundial.

Os meninos urbanos "Em-cidade"

A respeito da fortuna crítica rosiana, a abordagem do urbano ainda é pouco explorada. Em suma, o objetivo não é o cenário sertanejo versus o urbano, mas captar como a infância se perpetua em sua obra ao mesmo tempo que reflete as mudanças no perfil das personagens. O universo infantil rosiano é plural, o que permite explorar de formas diversas, mas ao mesmo tempo buscando pontos em comum na construção das personagens infantis.

"Em-cidade" é um conto fragmentado na temática e em sua estrutura, pois há espaços indicados pelo autor que dividem as narrativas e há ainda um subtítulo no fim do conto intitulado "Não queremos zona!". Os espaços indicados por "...", indicam o início de histórias paralelas dentro

do mesmo conto, foram incorporados pelo organizador da obra Paulo Rónai, como afirma em “Advertência da segunda edição”:

Esta segunda edição permitiu-nos escoimar o texto de certo número de erros tipográficos que levemente se infiltraram na primeira. A aproveitou-se a oportunidade para o cotejo de uma segunda cópia, também revista pelo autor. Daí algumas variantes assinadas ao pé da página. Por outro lado, deu-se a certos escritos, de carácter nitidamente poético, a disposição tipográfica exatamente igual a pretendida pelo autor (RÓNAI, apud Rosa, 2017b, p. 833).

Desse modo, “Em-cidade” pode ser visto como uma ficção que tem como material narrativo a cidade e suas reflexões. Quanto ao aspecto de tema pouco estudado na obra em geral, rosiana, que significa “expressão urbana” em Rosa, Frederico Antonio Camillo Camargo (2018) afirma em *A literatura urbana de Guimarães Rosa*:

Ainda que esses rastros da “experiência urbana” encontráveis nos principais livros de Guimarães Rosa se prestem à discussão e reflexão, uma visada que se pretenda mais ampla e completa não poderá se afirmar sem que recuperemos e conduzamos ao primeiro plano os textos em que, de maneira menos coadjuvante e dispersiva, a cidade adentra a literatura rosiana: aqueles publicados nos livros póstumos — Estas estórias e Ave, palavra. Textos que, desvalidos da reunião orgânica e chancelada do autor, figuram como apêndice da obra de Rosa, e num estado de franca marginalidade no que concerne ao interesse de leitores e estudiosos (CAMARGO, 2018, p. 65, grifo do autor).

No conto “Em-cidade” Rosa apresenta a face de uma infância urbana que se relaciona com a natureza por meio dos pequenos “oasisinho” que se mantêm nos centros urbanos. É nesses pequenos espaços, com um contato restrito com a natureza, que a infância floresce:

O Gramado é um oasisinho meio parque, em forma de coração. Por causa dele, as casas recuam em enseada, que os bondes recortam rangendo três curvas. E, para lá dos bondes, os meninos brincam. Ora, meninos se suprem sempre de uma vida sem grades, e o brinquedo traduz tudo em termos de não-tempo (ROSA, 2017b, p. 949).

Do sertão ao subúrbio, João Guimarães Rosa transita pelas veredas da infância trazendo a diversidade e, ao mesmo tempo, temáticas de aproximações entre suas crianças. A descrição do espaço geográfico salienta a pouca oportunidade de relação com a natureza no meio urbano e como o ato de brincar precisa ser ressignificado diante do cenário que se impõe. A delicadeza do olhar de um transeunte em capturar uma citação cotidiana reflete a sensibilidade de quem está em um “não-tempo”, deslocado, como um viajante que, ao transitar pela cidade, consegue enxergar imagens que passariam despercebidas por seus habitantes, lendo, até mesmo, o “silêncio”.

Chama atenção a afirmação de que “Ora, os meninos se suprem sempre de uma vida sem grandes” (p. 949), o que se destaca como uma crítica ao pouco espaço reservado para o lazer infantil e como a vida na cidade influencia na formação social da infância. Na sequência descreve como se dá a interação no “meio parque”:

Mirim, o inédito se oferece, cada manhã ou tarde, entre as canchas de gude e os velocípedes; mãozinhas imaginam castelos-na-areia, ou arranha-céus na poeira, para dizer maior. Frequentes são os três pretinhos irmãos, decerto apenas com um só anjo-da-guarda, muito amigos entre si, bem tratadinhos, de detêm e multam em ternura os olhos de qualquer transeunte. Eles passeiam como gente grande, e conversam, justo se instruindo em lendas que serão de muita invenção. Há, porém, outro grupete — dois joãozinhos e uma mariazinha — que fixaram próprio território no espaço entre as árvores, segunda e terceira, vindo acolá, ou vigésima primeira e segunda, se se vem dali (ROSA, 2017b, p. 949).

No excerto, a breve descrição espacial deixa evidente que ali, no mesmo lugar onde “os bondes recortam rangendo”, o espaço compartilhado também dá lugar a um pequeno “oásis” onde as crianças podem desenvolver sua imaginação, como se nesse lugar a cidade circundante se estabelecesse apenas como uma paisagem de segundo plano. Rosa recria no conto a diversidade de crianças oriundas do meio citadino, há “os três irmãos pretinhos” que compartilham uma amizade, mas o narrador enfatiza que são crianças bem “tratadinhas”, ou seja, que apesar da questão racial não há ali sinais de abandono ou de vulnerabilidade. O fato de não dar nomes próprios às personagens indica que são crianças comuns, sem particularidades “joãozinhos e mariazinhas” que habitam a cidade, que inclusive pode ser qualquer uma, mas a infância se constrói na pluralidade, no compartilhamento da brincadeira e do espaço. Sandra Jatahy Pesavento (2002), em *O imaginário da Cidade: visões literárias do urbano*, destaca que dado na geografia, prefigura-se possibilidades de “discursos e imagens que falam de uma cidade” (PESAVENTO, 2002, p. 8). Assim, as crianças que compartilham o “meio parque, em forma de coração” brincam de inventar, característica comum da infância e sobretudo quando se fala de personas rosianas, pois criam sua própria cidade, dentro da cidade que as abriga:

Estes fazem geografia; experimentam cidades, copiam Lillipiut. A terra é seu material utilizável — com um punhado, uma duna, duma duna uma colina, numa colina um edifício. Se a chuva deixou poços, sobre a lama para a construções menos efêmeras, e se espalham n’água castelotes ribeirinhos. Cravam cacos de garrafa, verdilhantes, e enfilam pedrinhas, como dólmens ou meros dentes e gengivas. As árvores estão altas demais, para uso deles, e então querem uma floresta: fabricam-na, arraigando retalhos de folhas. Gostam da limpeza, e não saem da simetria. Um sulco de fundo aplanado é uma estrela, por onde transitam caixinhas-de- fósforos, carregadas com um tostão, uma birosca e um papel de bombom. Também introduzem em seu mundo recente os brinquedos oficiais, trazidos de casa: um cavalo cinzento, um automovelzinho, um pincel de barba, e outros entes parentes. E tudo preveem para o conforto desses complexos personagens, que, no entanto, começam por desmanchar proporção e perspectiva (ROSA, 2017b, p. 949)

Assim, as crianças urbanas recriam de certa forma paisagens naturais dentro de suas efêmeras cidades em miniatura e para isso lançam mão de vários objetos, alguns reaproveitados e recriados para se tornarem brinquedo, assim como fazia Chica e Drelina ao embalarem uma mandioca como boneca, mas há também os brinquedos “oficiais” que são a marca do progresso e a da civilidade. O cavalo cinzento se complementa com o automóvel, criando uma cidade que contrapõe elementos rurais e urbanos. A brincadeira acontece sem que os fatos ao redor interfiram. No mesmo trecho Rosa faz menção a “Lilliput” ao se referir a um clássico universal da literatura para fazer com que seu leitor encontre semelhanças entre as realidades narradas em sua obra e em *Viagens de Gulliver* (1726), livro que descreve uma ilha fictícia cujo nome é Lillipute, nesse lugar o protagonista é capturado por habitantes minúsculos os liliputeanos, que consideraram Gulliver um gigante:

Quando me vi em pé, olhei à volta de mim e devo confessar que jamais contemplei perspectiva mais interessante. A paisagem ao redor parecia intérmino jardim, e os campos cercados, que, de regra, mediam 40 pés quadrados, semelhavam outros tantos canteiros de flores. Entremeavam-se com esses campos florestas de meia vara, e as árvores mais altas me pareciam ter 7 pés de altura. Avistei, à minha esquerda, a cidade, que lembrava uma decoração de cidade num teatro (SWIFT, 1971, p. 31).

Em “Em-cidade”, o recorte do Gramado se estabelece como um recorte geográfico no qual, por meio da imaginação infantil, tudo pode acontecer. Logo, constroem a cidade que em sua imaginação se consolida, há o contraste entre a natureza e o edifício, a chuva e outros objetos do mundo adulto e prático como um “pincel de barbear” são ressignificados, e, apesar de todo esforço das crianças, surge a indagação:

E, pois, a senhora que esperava o bonde, no dia vinte e oito de outubro, aportou com o guarda-chuva e se engraçou de perguntar: — Que buraco é este aí, meus filhos? — É o Túnel do Mocinho, é sim. — E aqui, este cercadinho lindo? — É a garage. O automóvel está dentro dela... — E isto, anjinho? — É a garage do cavalo, ué! Não está vendo, não? (ROSA, 2017b, p. 950).

A brincadeira das crianças, não de maneira desproposital, alude a uma reflexão sobre a realidade do mundo dos adultos, incapazes de ver e compreender o que o mundo encantado da infância é capaz de construir, transformar, deixando evidente a perda da capacidade imaginativa dos adultos, pois é como se nunca tivessem sido crianças, há, portanto, uma reflexão sobre a perda da capacidade de inventar.

A representação da mulher, como o adulto que sempre está ali para fazer perguntas, intervir, relembra uma fala do autor ao citar a própria infância em entrevista a Ascendino Leite, quando destaca que em sua infância incomodava-se com a vigilância dos adultos:

Não gosto de falar em infância. É um tempo de coisas boas, mas sempre com pessoas grandes incomodando a gente, intervindo, estragando os prazeres. Recordando o tempo de criança, vejo por lá um excesso de adultos, todos eles, mesmo os mais queridos, ao modo de soldados e policiais do invasor, em pátria ocupada (LEITE 1997, p. 39).

Com o diálogo estabelecido entre a criança e a mulher se encerra a parte do conto que trata das crianças, as outras três partes fragmentadas tratam do abandono da vida na cidade por meio de um gatinho: “a dar pelo tamanho, teria dois meses de idade, o gatinho” (p. 950), e os demais fragmentos tratam da guerra, sobre os costumes nos bondes da cidade e a perturbação causada por infestações de baratas na cidade. Assim, desde que a brincadeira entre crianças em um pequeno espaço verde reservado na cidade cresce, até outros fatos comuns do cotidiano urbano, Rosa, como um transeunte, observa e descreve uma narrativa que ainda assim reflete as questões existenciais humanas e o valor a vida em uma breve frase: “A vida é de metal.” (p. 951).

O menino de “Jardim Fechado”

A obra póstuma *Ave, palavra* é diferente em muitos aspectos de outras obras do autor, pois sua consolidação se dá a partir do esforço de um de seus grandes estudiosos, Paulo Rónai, em agrupar e estabelecer uma ordem para os textos do falecido amigo:

Um ano depois, coincidindo com o terceiro aniversário da morte do escritor, surge afinal *Ave, palavra*, totalmente diferente não só de *Estas estórias*, mas também de todas as outras obras anteriores: um volume alentado com mais de meia centena de trabalhos menores, de gênero, tom e alcance bem diversos. A sua variedade deixara perplexo o próprio autor no momento de dar o título. Todas as denominações tentadas — *Azulejados amarelos*, *Conversas com o tempo*, *Sortidos e retalhos*, *Reportagens*, *Desconexões*, *Via e viagens*, *Contravazios*, *Moxinifada*, *Almanaque*, *Poemas do Esporádico*, *Exercícios de saudade*, *Meias-estórias*, *Oficina aberta* — tinham o inconveniente de se referir, cada uma, apenas a um ou outro grupo dos trabalhos enfeixados. O título finalmente escolhido e rosadamente ambíguo, *Ave, palavra*, resolvia a dificuldade não se referindo a nenhum e a todos, mas saudando com exaltação o poder do criador da palavra que transparecia radioso em todos eles, contemplando o seu voo para regiões extraterrenas, ou ainda, talvez, apontando numa síntese lapidar o oscilar dos assuntos entre os dois polos, o mundo animal representado na ave e no humano, compendiado em seu atributo diferenciador (RÓNAI, 2020, p. 182).

O título faz menção a variedade narrativa dos contos que constituem a obra. Há os contos que trazem um aspecto de uma vida mais urbana, citadina, não obstante a natureza de formas variadas se estabelece mesmo nos espaços mais hostis. O conto “Jardim fechado” é o primeiro do núcleo denominado Jardins e riachinhos que, de acordo com Rónai, são “de extensão insuficiente para dar outro volume, mas de cor, sabor e forma aparentados aos deste. Memórias da simbiose de Rosa menino com a natureza e os bichos, são deveras exercícios de saudade de iridescente ternura.” (p. 182).

O conto inicia-se com uma breve descrição do espaço, um jardim, símbolo da natureza e da beleza censurado em meio a cidade: “Atrás de grade — os varões sumidos pela roseira-branca da qual os galhos, de lenho, em jeito espesso se torciam e se trançavam — começavam outro espaço. Dele, a primeira presença dando-se cheiro, mistura de muitos.” (p. 1054). É nesse cenário que surge um menino que busca o local como um refúgio: “Era um grande jardim abandonado. Seu fundo vinha com as árvores. Seu fim, o muro, musgoengo. Sem gente, virara-se em matagalzinho, sylvula, pequena brenha.” (p. 1054). A descrição realizada traz um aspecto bucólico, misterioso e intocável para o lugar. A composição linguística com termos como “musgoengo” retoma outras obras rosianas, mas sobretudo ressalta a habilidade infantil de inventar, de fabular e transformar o real em imaginário, como afirma Carla Maria Ferreira Stopa (2008) em *Jardins e Riachinhos: figuração imaginária das vidas de Rosa*:

Mais do que neologismos, o que essa linguagem nos mostra é que se desfaz os limites dos sentidos e que cada palavra adquire uma nova significação. A linguagem unifica e se liga à representação de um imaginário mágico. São imagens naturais e sobrenaturais que nos envolvem com uma afetividade profunda e ainda enraízam-se nas camadas mais profundas de nosso inconsciente: somos levados a reimaginar outros lugares secretos de nossa infância, nos impulsiona a reviver fantasias passadas, ocultas em nossa alma. Assim a imagem do jardim leva-nos a imaginar outros jardins ou mesmo lugares secretos, adormecidos no passado de nossa imaginação. Daí denominamos o jardim como uma imagem arquetípica, pois se renova na medida que é imaginada não só pelo autor, mas também pelos leitores, através de sua linguagem fundante (STOPA, 2008, p. 49).

Logo, o pequeno jardim se torna um mundo gigantesco para o menino:

O menino se escondia lá, fugido da escola. Subia a uma árvore: no alto os pensamentos passavam com o vento. Aprendia a durar quieto, ia ficando sonâmbulo. O jardim — quase um oceano. A verdidão arregalava olhos e aves. As outras árvores no enorme crescer: o inconsciencioso. Aí, um passarinho principiava. Cantava a cigarra Zizi. As cigarras do meio-dia. A borboleta ia passando manteiga no ar. A borboleta — de upa, upa, flor, E... tililique... um pássaro, vindo dos voos. O passarinho, que perto pousava, levava no bico um fio de cabelo, o de uma menininha, muito loura (ROSA, 2017b, p. 1054).

Sobre esse menino, quase não há menção na fortuna crítica produzida no que tange aos estudos de crianças rosianas, poucos estudos se aventuram pelo mundo de Guimarães Rosa atravessado pela cidade e a vida urbana. O conto com aspectos fabulísticos traz animais e plantas que permeiam e configuram “o mundo dentro do mundo” para o menino, que não tem nome, é apenas designado com um substantivo comum.

O motivo que o leva a frequentar o jardim, que se torna cúmplice de sua travessura infantil, é se ausentar da escola. O silêncio e os animais são companhias suficientes para lhe fazer companhia, sua estadia no jardim permite que contemple a natureza e capte os mais belos e

pequenos sons e formas de vida: “Antes a vida, ávida. A vida — o verde. Verdeja e vive até o ar, que o colibri chamusca. O mais é a mágica tranquilização, mansão de mistério. Estância de doçura e desordem” (ROSA, 2017b, p. 1054). Estar no jardim era um segredo, e, ao considerar que se trata de um local que não está aberto à visitação, indica a aventura, a emoção de estar em local “proibido”, misterioso, onde seu paradeiro não seria encontrado.

Então, eis que chega um companheiro:

Surpreendeu-se, com um de repente companheiro. O gato. Chegara-se, em sua grossa maciez. Pulara de galho a galho, com o desvencilho de todo o peso. O gato, rajado, grande: o mesmo, da casa do Avô. Seguirá-o, ou costumava vir, por si? O gato era à parte, legítimo da casa, pegador de ratos, talvez; em horas quietas, subia à pia da cozinha, e sabia abrir ele mesmo a torneira, para beber sua sede de água. Respeitavam-no. Mas ninguém atentava nele, não se importavam com sua grave existência. Agora, parava ali: com o ato de correr os olhos sobre outros olhos. A gente tinha de sabê-lo. Era preciso pôr-lhe um nome qualquer? Chamasse-o de: Rigoletto. Mas o gato resistiu, o nome caiu no chão, não pegado, como um papel (ROSA, 2017b, p. 1055).

Diante disso, o gato, elemento familiar, considerando que residia na casa do Avô, chega para fazer companhia ao menino, que tenta nomeá-lo, porém, sem sucesso. No entanto, ambos se tornam cúmplices na aventura de ocupar o jardim fechado:

O gato era forte amigo. Mas, quisesse, não quisesse, o menino se estava debaixo do pensamento: ali no jardim, faziam-se espantos. O mexer de um misterioso. Ali, havia alguém! E o menino tinha de se propor agora as lembranças todas juntas, de coisas, em diversos dias, sem explicação de acontecer. Primeiro, ele tinha perdido o argolão pequeno, dourado, de que gostava tanto, o que dava para chorar; procurava, não achava, perder o argolão era a desgraça. Mas, aí, quando já estava considerado desistido, avistara: na alameda, um comprido rastro marcado, todo de sementes de magnólia, e ia dando voltas, do jeito de alguém estar querendo ensinar um caminho — feito o pingado de pedrinhas na estória de Joãozinho e Maria. Veio acompanhando aquilo e, no fim, deu com o argolão, ao pé das bocas-de-lobo (ROSA, 2017b, p. 1055).

Como um ritual de passagem do mundo rosiano, o mistério da existência de um ser ou algo metafísico ronda o menino. A citação do conto de fadas “João e Maria” indica ao leitor que algo, uma experiência transformadora se seguirá. Assim como ocorre com Nhinhinha, Miguilim, Riobaldo e outras crianças, a questão existencial permeia o imaginário do protagonista do conto, bem como o medo pelo desconhecido: “O menino espairoseu o medo. Saía para tirar o segredo. Ia remexer o jardim todo” (p. 1056). Portanto, o medo dá lugar ao desejo de conhecer ou de desvendar o mistério, então segue as pistas e, em sua inocência, ignora qualquer perigo de desbravar o jardim.

O mistério será revelado por meio da aparição de um ser imagético, uma espécie de homem em miniatura que, magicamente, aparece para a criança e fala da experiência da vida e das questões

existenciais: “E havia o homem, num ramo de jasmim-do-cabo... Do tamanhinho de um dedo, o homenzinho de nada. O assombro. O menino se arregalava. Era um Pequeno-Mindinho? Tinha barba. Tinha roupa? Vestido à mágica. No meio do estupefazer, todinho ele se alumiava” (p. 1056). Aqui, o escritor faz novamente uma referência a outra história infantil: “O Pequeno Polegar” que, apesar de ser contada para o público infantil, narra história de um menino muito pequeno e miúdo, o caçula de sete irmãos, que os pais abandonam na floresta para que sobrevivam, pois não podiam oferecer alimentos aos filhos, mas pela caracterização do “Pequeno-Mindinho” poderia também ser aludido à figura de um anão, ser mágico símbolo da sabedoria, mineração e artesanato, considerando os conselhos que dá ao menino:

Que é que o senhor faz? — Ele mesmo quis saber. Myrilygus, fulgifrante, sorriu em centro de sua luz: — “Eu vivo de poesia.” O menino também sorriu. — Isto é: “de sabedoria...” — o tico de homem completou; só siso. — “O senhor é velho?” — quis mais saber o menino. — “Sou. Também você. Agora, você já é, o que vai ser número de anos. Não há tempo, nenhum: só o futuro, perfeitíssimo...” ele disse, Mestrim, tão enxuto. Então o menino se encorajou: — “Meu senhor homúnculo...” — falou (claro que com outras palavras) — ... e este jardim é o meu?” E o figurim respondeu: — “Não. O seu virá, quando amar.” E o menino: — “Hem? Eu? E o outro: — “Há flor sem amor?” (ROSA, 2017b, p. 1056).

Com uma linguagem poética, uma figura simbólica de sabedoria, o menino realiza sua travessia no jardim fechado. Seu amigo e conselheiro, fruto de sua imaginação: “— Não me toque, cidadão, que há que eu sou do outro lado...” (p. 1056), aponta para um desfecho inimaginável por parte do narrador e surpreende até mesmo o protagonista, pois ele acreditava ter outra pessoa ali, em seu esconderijo. O sábio conselho dado ao menino indica que o jardim é fruto daquilo que se cultiva, o amor. E ao se dar conta de que sua inocência de criança teria fim, mas que o futuro guardava para ele surpresas. Após a conversa com o sábio amigo, o menino e o gato, juntos, retornam para casa: “O menino suspirou, viu-se triste, no após-paz” (p. 1056).

10 GUIRIGÓ, O MENINO JAGUNÇO

O menino Guirigó foi minha neblina. O rapazola de *Grande sertão: veredas* é alvo dos nossos estudos desde 2016. Seguimos a travessia tentando extrair a cada releitura da obra informações e detalhes que possibilitassem expurgar o máximo daquilo que a Linguística e a teoria de Ferdinand de Saussure nomeiam como signo e significante. Questionamentos e indagações como: por que essa personagem, e não outra? Por que esse romance, e não outro? O que há nele de especial em relação a outras personagens?, foram perguntas frequentes ao longo dos anos de pesquisa, considerando que o rapazola Guirigó não é, dentro de uma das maiores obras da Literatura Brasileira — *Grande sertão: veredas* — um protagonista, e que fomentaram a busca por elaborações a partir dessas indagações. O que se apresenta aqui não almeja ser uma resposta absoluta, mas deseja criar uma terceira margem para Guirigó, dando a ele espaço dentro dos estudos literários críticos e da vastidão de estudos sobre João Guimarães Rosa.

João Guimarães Rosa, além de escrever sobre o sertão de uma forma única e construir um léxico complexo e individual — característica presente em todos os seus textos —, é um autor que se dedicou a falar da infância e a construir personagens infantis. Como abordado nos capítulos anteriores, há várias crianças espalhadas ao longo de sua obra, e o que pretende-se apresentar aqui são as diferenças, mas, sobretudo, o que é incomum entre Guirigó e as outras crianças da obra rosiana.

O menino Guirigó portanto foi o farol que permitiu analisar todas as outras crianças, e, portanto, estabelecer um parâmetro analítico para então particularizar sua infância das demais. Dito isto, o menino surge na narrativa quando o bando já está formado sob a chefia de Zé Bebelo em busca de vingança pela morte de Joca Ramiro, quando alojados no “retiro do Abrão” e de onde saíram homens fugidos portando utensílios e alimentos:

Daí, lá se estava, no retiro do Abrão, onde o campo largueia. Era uma boa casa. Mas, de dentro, saíram, de repente, por suas portas uns homens, que fugiam corridos, feitos ratos se escapulindo do toucinho de um jacá. Sendo que Zé Bebelo assim na dianteira sempre cavalhava, vente, superintendeu que não prosseguíssemos aqueles tais, nem neles se atirasse por comprazimento. O que estavam era em mão de roubando, se soube; como que tinham até sacos, para carregar dentro as coisas. Num átimo, eu reluzi quem que eles podiam ser. Só acertei. Pois não foi que um deles, errando de abrir da fuga, demorou, e perdeu as facilidades; então, veio do nosso lado, embrafustado, quase debaixo dos cavalos. Era um pretinho. (ROSA, 2017b, p. 239).

A primeira menção que recebe, “era um pretinho”, já designa características relativas à personagem. Em seguida, após ter sua fuga frustrada, o menino, ao ser interpelado, informa que

é oriundo do povo do Sucruiú, se demonstra contrariado por ter “perdido as facilidades” e por isso ter sido abandonado pelos demais companheiros. O termo “embrafustado” caracteriza seu comportamento diante da situação, Martins (2020), em seu léxico, traz a seguinte definição:

EMBRAFUSTADO. Então, veio do nosso lado, embrafustado, quase debaixo dos cavalos (GSV, 299/369). / Entrando com ímpeto. // Var. pop. De **embarafustado** (MASRTINS, 2020, p. 182).

Riobaldo, faz ao seu interlocutor uma descrição detalhada da criança encontrada pelos jagunços:

Um rapazola retinto, mal aperfeiçoado; por dizer, um menino. Nú da cintura para os queixos. As calças, rotas em todas as partes, andavam cai'caindo, ele apertou perna em perna. Arfava chiado, como quem, por todo engano de pressa, tivesse chupado na boca um gole quente de café demais. Bezerro doente, de mal de ano, às vezes faz assim. Cuido que por não perder de todo as calças como vestimenta, ele se ajoelhou — chato no chão, mais deitado que ajoelhado — “A benção!” — pois disse. E a ideia dele rodou ligeira, pois, quando se notou tinha tirado do bojo do saco o que estava lá: que era um pé de alpercata de homem, um candieirozinho pequeno, desses que vinham da Bahia, uma escumadeira de cozinha e um arranjado envernizado de couro preto, que nem boldrié — que tudo jogou fora, para uma banda, o longe que pôde. Seguinte o que mostrou, à gente o saco vazio, e com isto dizendo, arquejado: — “Tirei não, nada não...Tenho nada...Tenho nada...” Isso tudo se deu curto, que nem o mijar de um sapo; e dum modo tal inocente de quem visse risse. E em coisa tão tola declarada assim a gente até crê razão, por ser tão afã de absurdo (ROSA, 2017b, p. 239).

O menino, agora é descrito como um “rapazola retinto”, antes abandonado pelos companheiros que estavam com ele tentando furtar objetos e alimentos que pudessem contribuir para sua sobrevivência. A expressão adjetiva “rapazola retinto” indica ser ainda um menino em transição, não se trata, portanto, de um rapaz, e a expressão “retinto” enfatiza o aspecto relacionado a cor de sua pele, visto que o dicionário classifica como retinto: “1. Que se retingiu; que recebeu nova tinta, nova cor. 2. De cor carregada, de cor muito escura.” Riobaldo enfatiza muitas vezes e de formas variadas a questão racial, o fato do menino ser negro é uma característica importante para sua existência na obra porque caso fosse um menino branco, assim como o Menino-Diadorim, suas condições provavelmente seriam diferentes:

[8] “— Tirei não, nada não... Tenho nada... Tenho nada ...” (GSV: 299) O retrato geral da miséria, personificada pelos catrumanos, se condensa na figura do menino Guirigó, do Sucruiú, a quem pertence essa fala. Ele é pego em flagrante ao roubar uma casa, junto com uns homens “feitos ratos”. Esse menino, que já parece ter a “prática de todos os sofrimentos” é a encarnação dos sem-posses, dos que não têm nem futuro, dos menores abandonados do país. Sua fala “Tenho nada nada”, “nada não”, “não [...] nada” soa como uma projeção, amplificada sarcasticamente no espaço social, da palavra inicial e geradora do romance: “Nonada.” (BOLLE, 2004, p. 427).

O garoto maltrapilho, negro e “mal aperfeiçoado”, mais uma expressão adjetiva que o caracteriza a partir de sua feição e traços físicos, traz um retrato de uma infância sertaneja

marcada pela miséria, pela vulnerabilidade, pela violência e pelo desemprego. Sua condição corporal, quando descrita pelo narrador-testemunha, foca em como a sua respiração “arfava”, o que denuncia sua condição de saúde precária, o que poderia ser uma doença respiratória ocasionada por falta de cuidados.

Riobaldo, apesar do distanciamento temporal, considerando que narra a vida de Guirigó já como jagunço aposentado, é capaz de retomar vividamente como ocorreu o encontro com o menino pretinho. Para retomar, é importante lembrar como sua condição se assemelha no tange às vestimentas e à condição física a Tiãozinho e ao Moloque Nicanor, ambos também negros.

Ainda sobre a apresentação do menino, ele demonstra sua submissão ao ajoelhar-se e solicitar a “benção”, e ao ter roubados alguns objetos que são revelados pelos adultos, que perceberam a pouca relevância dos bens furtados, sendo um deles uma alparcata, intensificando sua subalternidade enquanto indivíduo, por não ter sequer o que calçar, comprovando sua vulnerabilidade social sobre a condição rudimentar de vida. Nesse momento, ao se deparar com um bando de jagunços no sertão o menino experiente “de ter prática de todos os tipos de sofrimento” (p. 240) sabe, portanto, como morador do sertão, que a violência é a força motriz que movimenta o poder no sertão, logo sua postura submissa indica que não é uma ameaça para o bando. Os adultos, ao perceberem o medo e a condição do menino “de modo tal inocente” que provocava o riso, então, é averiguada que sua existência não seria símbolo de resistência, mas sim um ato de total desespero pela sobrevivência.

O menino negro ao se apresentar afirma: “seu criado, sim senhor...” (p. 240), esta afirmação e a forma como se coloca como subalterno indica os resquícios do período escravocrata e a condição de subordinação e servidão das pessoas negras na sociedade brasileira. Guirigó, diante das outras crianças de Rosa se sobressai, considerando que enfrenta ainda em sua meninice a aridez de ser uma personagem negra, pobre, sem família e que tem como alternativa de ascensão social adentrar para um bando de jagunços. Diferentemente de Riobaldo que decide se tornar jagunço já rapaz movido por revolta ao pai e por devoção a Diadorim, ou ainda em relação a Reinaldo, que se torna parte do bando de jagunços para honrar ao pai e para perpetuar o seu legado. Existe, portanto, uma diferença na inserção no mundo da jagunçagem quando se fala de Guirigó, que o faz por falta de opção melhor.

Grande sertão: veredas se dá pela memória e pela visão dos fatos a partir daquilo que Riobaldo decide contar, muito pode não ter sido dito, pois só há a sua versão da estória. Sendo assim, o

olhar do adulto inaugura o discurso da criança, ciente de que a palavra coloniza, o discurso de Guirigó iniciado pelo narrador indica o seu poder discursivo inferior, em relação ao adulto. A infância, em grande parte das obras analisadas se dá sempre por meio de um narrador, na maioria das vezes um adulto, indicando a supremacia sobre o infantil. Em poucos e raros momentos, há o discurso direto por parte de Guirigó. Guimarães Rosa, propositalmente escolhe tal feito, pois em outras obras lançadas no mesmo período a criança não era protagonista, ou tão pouco diante da sociedade tinha sua existência e seu discurso em um lugar privilegiado, portanto se fala de um Brasil ainda em construção de identidade social e literária.

Dessa forma, o que se sabe sobre Guirigó é o que Riobaldo narra. A impossibilidade da fala está associada à subalternidade da infância, considerando que historicamente dentro da sociedade brasileira, e como reflexo na Literatura, a infância é sempre um lugar intermediado por adultos, havendo pouco espaço para o desejo e a voz infantil. O que há é uma representação da infância, o adulto “fala” pela criança. De acordo com Gayatri Spivak (2021, p. 13-14), a subalternidade descreve “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”.

Aliás, um dos pontos que particulariza Guirigó dos demais infantes é sua coragem para se manter vivo, mesmo com todos os fatores contra ele não desiste, mas resiste. Seguindo, o narrador-testemunha descreve o breve interrogatório feito ao menino:

— “Donde é que vocês vieram, dond’ê? — Zé Bebelo indarguiu.
 — “A gente quer voltar para casa. Semos, sim, é do Sucruiú, nhor sim...
 Arte que aproveitar, ele tornou a atar melhor o resumo da embira, que cinturava aqueles molambos de calças. E se encolhia, temia; e se ria. Que nome era capaz de ter?
 — “Guirigó... Minha graça é essa ... Sou filho de Zé Cânciao, seu criado, sim senhor...”
 (ROSA, 2017b, p. 240).

Perante o exposto, a resistência em sucumbir aos medos e à violência torna a meninice de Guirigó ímpar, pois não cede ao terror, se rejeita a sucumbir, enfrenta os medos, os homens e o sertão. A fala rudimentar da criança indica a ausência de escolaridade, um aspecto social comum na vida de crianças sertanejas no período histórico da obra, e a forte influência da linguagem coloquial sertaneja. Sua origem, o Sucruiú trata-se de um vilarejo anteriormente citado por Riobaldo, um lugar afligido pela doença e pela miséria, sua nomeação pode se tratar de uma corruptela da linguagem padrão de “sucuri” que serve para designar um tipo de serpente, logo, é possível criar como hipótese tratar-se de um lugar afastado, perigoso diante dos animais

peçonhentos, ou ainda considerando “sucuri” como uma espécie de serpente que sobrevive na lama, em ambientes semiaquáticos. Logo, ao designar-se o menino então revela sua alcunha e a de seu pai: Zé Cândia. Não há nenhuma menção à mãe, ou qualquer outro familiar, além da figura paterna.

O seu nome, Guirigó, não contemplado pelos estudos onomásticos rosianos já produzidos permite então, que se crie algumas hipóteses. Diante disso, o sertão, com sua linguagem própria, permite indicar que “Guirigó” poderia ser uma deterioração do nome “Gregório”, que significa vigilante, alerta, uma característica que mais à frente, de fato, é demonstrada pelo menino. Ou ainda, em pesquisas realizadas, pode aludir uma espécie de macacos “guigós”, um primata de porte médio, muito barulhento que vive especialmente na Mata Atlântica, fazendo referência a sua cor como um “rapazola retinto”. O nome “guigó” vem de uma onomatopeia. O “guigó-de-coimbra” emite um “Canto do Guigo”, um dueto entre um casal que serve para avisar aos outros animais que aquele lugar é deles. Assim sendo, conhecendo o escritor de *Grande sertão: veredas*, o seu conhecimento de outras culturas, sua vasta bagagem literária e o apreço pela natureza, qualquer uma das hipóteses poderia ser considerada sobre a escolha do nome da personagem.

Outra evidência que precisa ser considerada é o nome de seu pai: Zé Cândia”, pois o nome “José” é popularmente empregado para aludir ao pai mortal de Jesus Cristo, e que por uso natural dialético acaba se reduzindo a “Zé”, e Cândia” pode ser uma referência ao santo católico “João Cândia” ou ainda fazer uma referência ao termo “cancioneiro”, aquele que canta. Então, considerando que a espécie “guigó” emite um dueto para demarcar um lugar e que “cândia” pode ser uma criação a partir da canção, ou do cancionero, poderia se aludir uma característica comum entre pai e filho, ambos estão pelo sertão a cantar e contar a própria sobrevivência.

No que tange a sua parentalidade, sabe-se da existência de um pai, mas não é possível atestar a relação familiar íntima, afinal o garoto não é encontrado na presença do pai, mas em companhia de outros homens. Diante disso, Guirigó traz consigo a marca do abandono, seja ele no âmbito familiar ou pelo grupo social a quem pertencia em um momento de dificuldade.

Adiante, o ex-jagunço dedica mais algumas linhas para o menino pretinho:

Tão magro, trestreste, tão descariado, aquele menino já devia de ter prática de todos os sofrimentos. Olhos deles eram externados, o preto no meio dum enorme branco de mandioca descascada. O couro escuro dele era que tremia, constante, e tremia pelo miúdo, como que receando em si o que não podia ser bom. E quando espiava para

gente, era de beiços, mostrando a língua à grossa, colocada no assoalho da boca, mas como se fosse uma língua demasiada demais, que ali dentro não pudesse caber; em bezerro pesteadado, às vezes, se vê assim. Menino muito especial. Jagunço distraído, vendo um desses, do jeito, à primeira, era capaz da bondade desfechar nele um tiro certo, pensando que padecia agonia, e que carecesse dessa ajuda, por livração (ROSA, 2017b, p. 240).

Sua condição corpórea, magra, “descrida” indica a falta de cuidados, bem como as condições miseráveis de sua subsistência. Há ainda, a questão comportamental, pois sua expressão de olhos tristes, o sentimento de solidão que transmite ao narrador, causa desconforto diante da percepção de seu sofrimento, diferentemente de outras crianças, a solidão é um ponto que particulariza o rapazola de *Grande sertão: veredas* dos demais meninos e meninas, pois ele não faz parte de nada, não está englobado em nenhum grupo social, é apenas uma vida infantil vagante pelo sertão que se encontra em constante luta pela própria sobrevivência. Seus olhos são como espelhos, refletem todo seu sofrimento, e como a vida para ele se concebe de forma dura. Não há infância para Guirigó, isso o coloca em outra margem em relação a todas as outras personagens: não há tempo para brincadeiras, imaginação, sonhos, ou ainda uma infância compartilhada com outras crianças de sua idade, ou ainda um adulto que zele por sua existência. A sobrevivência lhe toma o poder de exercer sua vida infantil. O contraste dos olhos “preto no meio dum enorme branco de mandioca descascada” sugere, com antíteses, a contradição recorrente em toda obra, há sempre o bem em função do mal, a vida contra a morte.

Outro aspecto importante na descrição feita por Riobaldo é a comparação explícita do menino a um bezerro, de couro escuro e língua espessa. A animalização aparecerá mais de uma vez em relação a Guirigó, um discurso característico de que retoma aspectos históricos e sociais ainda do período de colonização e o lugar ocupado pelas crianças negras. Portanto, a animalização é mais um aspecto que distingue Guirigó, indicando que, se tratando de um espaço sertanejo e considerando a banalidade da vida animal, sua vida, por consequência, recebe o mesmo valor. Guirigó, de acordo com o conceito abordado por Gabriel Giogio (2016), em *Formas Comuns*, estaria entre “vidas por abandonar”, como é possível verificar dentro do próprio texto literário: “Jagunço distraído, vendo um desses, do jeito, à primeira, era capaz da bondade desfechar nele um tiro certo, pensando que padecia agonia, e que carecesse dessa ajuda, por livração” (Rosa, 2017, p. 240). Mas, a criança desperta de certa forma um determinado apreço: “às vezes, se vê assim, menino muito especial” (p. 240), o que demonstra certa humanidade por parte do narrador diante do sofrimento infantil.

Entretanto, não se pode ignorar que, mesmo diante de sua condição de sofrimento e por se tratar de uma criança, o bando de jagunços não tenha deixado que ele saísse ileso, pois sofrera interrogatório, e sua presença era indesejada:

— “Guirigó, qu’ é que vieram caçar aqui? Fala!”

— “O quê qu’ a gente veio caçar, sim senhor? Eles vieram, eu também vim...Buscar de comer...”

“Ih, que’s, menino! Quem te vê comer essa tralha que você amoitou aí no saco...”

O pretinho espichado no chão sacudia a cabeça que não que não, que parecia ter gosto de poder negar assim. — “Mas o de comer todo se acabou...” Havia de negar tudo, renegava: até que tivesse tido mãe, nascido dela, até que a doença brava estivesse matando o povo do Sucruiú, os parentes todos dele. A gente queria que aquele traste de menino sentisse em si, e se entristecesse, por tantas suas desditas chorasse uma lagrima, a lagrimazinha só, por um momento que a gente fosse. Ah, ele fizesse logo isso, a gente ficava desconsolado e legítimo no triste, a gente ficava tranquilizados (ROSA, 2017b, p. 240).

Uma outra característica descrita por Riobaldo é a sua insubordinação e indiferença diante das perguntas feitas por Zé Bebelô, o menino não chora, ele nega, não demonstra tristeza ou apresenta comportamento digno de piedade que pode ser considerado como uma conduta que indica falta de civilidade, falta de poder, estratégia essa que poderia facilitar sua situação diante do bando de jagunços, ao passo que não obedece regra alguma, não teme nada nem ninguém, afinal, diante de uma vida tão difícil, a morte seria o caminho mais fácil, o que afirma de certa forma sua animalidade para Zé Bebelô. Seu proceder e a ausência de códigos civis estruturados pelo corpo social despertam um estranhamento por parte dos jagunços, pois ao relatar a condição de seu lugarejo não chora ou demonstra desespero. Guirigó age de forma irracional, assim como um animal que não domina a razão, além de apresentar uma fala simples, sem qualquer traço de escolaridade ou de ensino de normas não tem nada, nenhum poder.

Essa relação tênue entre a vida humana e a animal, vidas por salvar e vidas por abandonar, também se estabelece em “Conversa de bois”, com o menino Tiãozinho, em “As margens da alegria” e em “Os cimos”:

O “povo” nunca foi — nunca será — “humano”: foi, e continuará sendo, o testemunho desse limite, que comparte com o animal, a partir do qual se traçam hierarquias de classes, raciais, de gênero, sexuais etc., mas a partir do qual também se alteram, se deslocam e se impugnam. Precisamente porque o “povo” é a instância, como diz Agamben (1995), de uma divisão constitutiva entre bios e zoé, entre vida digna e vida irreconhecível, é que convive junto com o animal nessas zonas fronteiriças do social e da pertença à língua e à cultura: essa convivência é um nó de intensidades políticas que a literatura desdobrará como resposta e desafio (GIORGIO, 2016, p. 107).

Logo, o “menino pretinho” não se trata de uma criança comum, que nas mesmas circunstâncias teria procurado o auxílio e a proteção de um adulto, ou ainda teria exposto suas fraquezas emocionais. Guirigó é seu próprio herói, figura tão simbolizada nas narrativas rosianas, a ele cabe sofrer, chorar e valorizar suas ações que fogem da normalidade infantil:

Qual, o menino preto negava. O que ele afirmava, no descaramento firme de seu gesto, era que nem era ninguém, nem aceitava regra nenhuma devida do mundo, nem estava ali, defronte dos cascos de cavalos da gente. Ah, queria salvar seu corpo, queria escape. Se abraçava com qualquer poeira. De mais. Não queria saber. — Que podia, que fosse logo embora! — Zé Bebelo consentiu ordem. E ainda jogou um pedaço de rapadura, que ele aparou, fácil, como numa abocada. — “Pra tu adoçar essa tua tripinha preta!” — foi o que Zé Bebelo gritou. E aquele menino, sem fungar, sem olhar para trás, pulou em rumo, maneiro e leviano, se sumiu por onde carecia de ir. Não pensei que fosse tão pequeno, conforme mesmo era. — “Coitadinho, os dentes dele estavam alumando de brancos...” — Diadorim disse. (ROSA, 2017b, p. 240).

O “rapazola retinto”, em seu descaramento, tenta salvar seu corpo diante de qualquer perigo que o ronde, mesmo tendo recebido ordem de ir embora: “Que podia, que fosse logo embora” (p. 240), como ato de caridade ganha um pedaço de rapadura que lhe é jogado, como a um animal que recebe um resto. Zé Bebelo, como chefe dos jagunços e detentor do poder, ao recompensar minimamente o garoto, acredita ter de alguma forma contribuído para a sua sobrevivência. Riobaldo, porém, sente pena do garoto e percebe a falta de cuidados e de importância para a vida de uma criança diante de um grupo de homens adultos:

— “Hem? Hem?” — Zé Bebelo falou — O que imponho é se educar e socorrer as infâncias deste sertão! Eu ia fazer o sinal-da-cruz, mas a mão não cheguei a bulir, porque isso me pareceu falta de caridade, pensando no menino pretinho (ROSA, 2017b, p. 243).

O destino do menino fica em suspenso. Não é mais dado nenhum tipo de informação sobre o seu paradeiro, o que fora feito dele, se teria voltado para o seu lugarejo, se teria ficado junto ao bando ou qualquer outro rumo que sua vida tenha tomado. O bando de jagunços segue campeado na casa de Habão: “Mas se ficou sabendo que o nome dele não em verdade Abrão, mas Habão” (p. 241), durante a estadia perceberam que “tinham limpado a carne daquele costelane” (p. 241) e a culpa sobre o estado da casa é atribuída à presença do povo do Sucruiú, local de origem de Guirigó:

Aquele retiro se chamava o Valado. Com pouco mais uns dias se passassem, o pessoal do Sucruiú era capaz de desmanchar até o prédio da casa, por seus esteios e caibros. Para não falar que, de gado, galinhas e porcos, e cachorros e o mais, nem sinal se divulgava. Sobravam só os passarinhos, soltos, como de toda parte no igual, que piaram uns momentos, pelo acabar da tardinha, alegres assim no empobrecido (ROSA, 2017b, p. 241).

O medo da doença ronda os jagunços durante a estadia na casa de Habão: “Zé bebelo pegou a principiar medo! Por quê? Chega um dia, se tem. Medo dele era da bexiga, do risco de doença e morte: achando que o povo do Sucruíu podia ter trazido o mau-ar, e que mesmo o Sucruíu ainda demeava vizinho justo demais. Tanto ri” (ROSA, 2017b, p. 242).

Após uma longa estadia na casa de São Habão e a convivência entre o chefe dos jagunços e o hospedador, o trabalho da jagunçagem foi deixado de lado: “E espiou para mim, com aqueles olhos baçosos – aí eu entendi a gana dele: que nós, Zé Bebelo, eu, Diadorim, e todos os companheiros, que a gente pudesse dar os braços, para capinar e roçar, e colher, feito jornaleiros dele. Até enjoei.” (p. 251). Riobaldo, insatisfeito com as condições de trabalho e a passividade de Zé Bebelo, o protagonista em seu conflito existencial, decide então buscar o pacto. Nessa direção, afirma Wilberth Salgueiro (2008):

Como todos os pares, vida e ficção se querem e se mascaram — por se quererem. Decididamente indecível quando uma e quando outra. O romance, a memória, o ensaio de Rosa, de Riobaldo, do senhor e desse leitor: quem poderá decantar? Riobaldo faz com o demônio o chamado pacto nu, sem contrato escrito — bastaram as impressões. Por mim, chego ao fim não sabendo o que sabia; Riobaldo é sim: como cada um de nós, irrepitível em sua existência ficcional, tanto quanto somos ele também, ímpares nesse acontecimento que se chama — que se chama a vida. (SALGUEIRO, 2008, p.170).

O pacto também reflete sua ambição de ascender socialmente, visto que a posição que ocupavam diante naquele momento não era mais de jagunços: “Nós íamos virando enxadeiros. Nós? Nunca! (GSV:315) O protagonista tem clara consciência de que se encontra entre um senhor e seus escravos – e que chegou o momento de optar. É nessas circunstâncias que ele recorre ao meio do pacto com o Diabo” (BOLLE, 2004, p. 150).

Sendo assim, Riobaldo destitui Zé Bebelo do cargo de chefe e assume o bando:

— A rente, Riobaldo! Tu o chefe, chefe, é: tu o Chefe fica sendo... Ao que vale!...”
— ele dissezinho fortemente, mesmo mudado em festivo, gloriando um fervor. Mas eu temi que chorasse. Antes, em rosto de homem e de jagunço, eu nunca tinha avistado tantas tristezas (ROSA, 2017b, p. 264).

Após se tornar chefe do bando, Riobaldo decide realizar, sob sua governança, a travessia do Liso do Sussuarão em busca de vingança pela morte de Joca Ramiro: “Convoquei todos nas armas” (p. 269), e para realizar a prodigiosa, e até então, impossível travessia mandou que lhe colocassem como companheiros duas personagens: cego Borromeu e Guirigó. E aí, então se torna a mencionar sobre o menino, que na verdade nunca havia partido, estava rodeando o grupo de jagunços:

Pois, então, que visse também o Borromeu, viesse. Mandei que montassem o dito num cavalo manso, que de banda da minha mão direita devia sempre de se emparelhar. Alguns riam. E, pelo que riram, de certo não sabiam – que um desses, viajando parceiro com a gente, advinha a vinda das pragas que outros rogam, e vão defastando o mau poder delas; conforme aprendi dos antigos. E, por nada, mais me lembrei, de repentinamente, do menino pretozinho, que na casa do Valado a gente tinha surpreendido, que furtando num saco o que achava fácil de carregar. E tiveram de campear esse menino. Ele estava amoitado, o tempo todo, com a boca no chão, no meio do mandiocal. Quando foi pego, xingava, mordida e perneava. Ele se chamava Guirigó; com olhares demais, muito espertos, — “Guirigó, tu vem vestido, ou nu?” Como que não vinha? Aprontaram um cavalo para ele só, que devia de emparelhar com o meu, da banda de minha mãe esquerda. Há-de há, meu povo! Todos tocamos (ROSA, 2017b, p. 269).

Então, o menino retorna para a narrativa. O que se revela é que quando Zé Bebelo disse que ele poderia partir, ele decidiu permanecer observando de longe, no mato, os jagunços e, então, quando encontrado decidem por campear ele, ou seja, fazê-lo parte do grupo. Apesar da reação inicial, quando encontrado, ter sido de imposição, provavelmente por medo, pois mais uma vez havia sido descoberto, acaba cedendo e ficando. O que faz pensar o motivo que levou Guirigó a permanecer e tentar a sorte, no lugar de retornar para o seu povoado, se fazendo provar que se tornar um jagunço trazia uma possibilidade maior de sobrevivência e de alguma melhoria em relação ao seu bem-estar, considerando sua condição inicial e a ausência de qualquer tipo de poder:

Existe, pois, uma afinidade entre a fala simples do menino Guirigó, com sua total ausência de poder, e a elaborada arte oratória de Riobaldo, que se prepara para assumir o poder. É também um micromodelo da invenção linguística do romancista a partir de padrões de falas populares. Em comparação a Riobaldo, que se sensibiliza com a miséria do menino Guirigó, a percepção de Zé Bebelo é rotinizada, como mostra sua fórmula já pronta: “O que imponho é se educar e socorrer as infâncias deste sertão.” (GSV: 300) (BOLLE, 2004, p. 428).

Outro aspecto que chama atenção é o fato do narrador rosiano, dialético e luciférico arguir ao menino “tu vem vestido, ou nu?”, pois quando encontrado pela primeira vez já estava despido da cintura para cima e, provavelmente, ao se tornar parte do bando, tenha recebido algum tipo de vestimenta:

Riobaldo, quando chefe, toma em relação àquele menino uma atitude ambígua, em que se misturam o gesto paternalista da ajuda e a arbitrariedade encoberta pela demagogia: “[...] retirar aqueles, todos, destorcidos de suas misérias”. (GSV: 336) Ele manda trazer Guirigó e montá-lo num cavalo, emparelhado da banda de sua mão esquerda, para levá-lo consigo em sua campanha. O motivo profundo dessa ação parece ser o medo de perder o poder, o medo das adversidades e “das pragas que outros rogam”, e a superstição de que o menino, sem poder nenhum, possa lhe servir — assim como o cego Borromeu, da banda de sua mão direita — de meio mágico para “defastar o mau poder” daquelas pragas. (GSV: 338) 674. (BOLLE, 2004, p. 140).

Muitos teóricos críticos citam Guirigó, sempre como um par, ao lado do Cego Borromeu, pois é como se Riobaldo colocasse duas figuras simbólicas e contrárias: o passado e o futuro, o bem e o mal, Deus e o diabo. Afinal, agora o pactário insere o cego e a criança no meio do redemunho:

Agora, à sua direita, o cego é constante memento para Riobaldo de que sua inteligência, diante da sabedoria de Deus — *da lux sapientiae* —, é cega. O pretinho, por sua vez, recorda-lhe que, sem a ajuda da graça divina, a vontade humana reverte à infância — ao estado de desejo primitivo, instintivo (ARAÚJO, 1996, p. 252).

Guirigó agora é um integrante do bando de jagunços, se antes não era pertencente, agora é. Dentro da jagunçagem, como sistema hierárquico e patriarcal, há uma estrutura familiar que se baseia na irmandade na qual o chefe dos jagunços exerce a função de “pai”, não em seu sentido biológico ou sanguíneo, mas como traz a teoria lacaniana no exercício da função como sendo aquele que lidera, que protege e que toma as decisões. Riobaldo, portanto, lidera Guirigó ao colocá-lo ao seu lado e realizar a travessia junto a ele, assumindo de certa forma essa paternidade, ou a figura masculina exemplar para o menino. Há, portanto, uma forma cíclica no trato das relações familiares dentro do romance no que se refere a paternidade: Riobaldo cresce sem o conhecimento da paternidade que tardiamente descobre ser Selorico Mendes, considerando que é recebido pelo padrinho quando ocorre o falecimento de sua mãe, mas não há uma afirmação ou uma legitimação e oficialização dessa paternidade. O narrador pactário ao se tornar o chefe assume essa função paternal, sobretudo das minorias: Guirigó, a criança, e o idoso cego, e aos demais homens que compõe o bando. Já em sua velhice, quando narra sua prosa ao interlocutor, então casado com Otacília em sua fazenda, não menciona ou faz referência ao exercício da paternidade biológica, porém ele permanece cuidando e zelando por seus ex-jagunços.

Sendo assim, o menino pretinho escolhe sua “família”. Diferente de outras crianças mencionadas acerca do trabalho infantil, há uma discrepância em relação a ser um jagunço. Os demais meninos atuam como guias, boiadeiros, exercem trabalho braçal na roça e o exercício dessas atividades se relaciona, em sua grande maioria, com a prática de subsistência da criança e de sua própria família. Logo, Tiãozinho, Moleque Nicanor e Miguilim, apesar de serem vítimas do trabalho indevido na infância, não são colocados em risco iminente de enfrentamento da violência, no combate bélico que a qualquer momento poderia encerrar suas vidas. Porém, ser parte de um bando não pode ser considerado um trabalho, mas sim uma forma de viver, um estilo de vida a ser seguido. O “rapazola retinto” renuncia ao seu passado para seguir com os

jagunços para uma batalha, um confronto, e essa travessia é marcada por inseguranças, perigos, duelos e confrontos violentos. Guirigó, talvez em sua meninice não compreenda que a morte é o que o espreita sendo parte do bando, ou talvez por sua condição miserável tenha, por opção, considerado que retornar para sua antiga vida não lhe traria condições melhores. Se sentir pertencente, para o menino que “não tenho nada não”, significa mais do que permanecer em um lugar conhecido. Agora, como uma espécie de amuleto ao lado de Riobaldo, que passa a consultar o velho e o menino antes de tomar as decisões. Ambos funcionam como amuletos, ou melhor, como conselheiros do chefe:

Antes de consultar os mais aguerridos de seus subchefes, prefere a conversação com um menino preto, de olhos arregalados, grudado num grande cavalo à sua esquerda, e de um velho branco, cego, aos solavancos à sua direita numa pacífica montaria. (UTEZÁ, 2006, p. 397).

O menino, ao estar montado a cavalo, no alto, ao lado de Riobaldo, chefe do bando, em um lugar privilegiado e cobiçado por muitos jagunços, remete, de certa forma, a uma alegoria de ascensão social. Ao se integrar ao bando, ele não apenas passa a fazer parte do grupo, mas também ganha valor. Sua vida, até então insignificante aos olhos de muitos, adquire notoriedade, e ele começa a ocupar um lugar na hierarquia social, pelo menos dentro da estrutura jagunça. Guirigó passa por experiências e conhece um mundo que até então estava encoberto por uma cortina nebulosa da miséria, do abandono e de outras mazelas que assombraram sua vida infantil:

Às léguas, eu indo, eles me seguindo. — “Tu está vendo o tamanho do mundo Guirigó? Que é que tu acha de maior boniteza?” Assim eu perguntei, àquele sacizinho de duas pernas, que preto reluzente afora os graúdos olhos brancos, me remedindo, da banda de minha mão canhota sempre viesse, encarapitado sobre seu alto cavalo. E ele, a cuja senvergonhice: — “De todas as coisas, boniteza melhor é dessa faquinha enterçada, de metal, que o senhor travessa na cintura...” “Segundo tinha botado desejo no meu punhal de caba de prata, o dioguim. — “A pois: no primeiro fogo que se der, se tu não abrir boca e choro bué, por medos, a dita faca tu ganha, presenteada...” eu prometi (ROSA, 2017b, p. 270).

Nesse trecho, Riobaldo apresenta o “mundo” para Guirigó, viajar pelo sertão, avistar vilarejos na companhia de homens temidos e respeitados se torna uma experiência transformadora para o menino, assim como ocorre com Riobaldo, Miguilim e Nhinhinha, ele também tem sua essência alterada e seu ingresso para o jagunçagem é o que retira de vez qualquer possibilidade de viver uma infância comum. Dessa forma, por mais que para outras crianças rosianas o trabalho, a morte, as condições familiares afetam a infância, nada elimina o ato criativo, o olhar infantil, o sonho, mesmo que em uma fase mais remota da infância.

O narrador pactário acredita que provar ao menino o tamanho do mundo e de que sua vida não precisa caber no Sucruíú é um feito positivo, Guirigó “segue” Ribaldo, em ambos os sentidos, como aquele que guia sua jornada, e como modelo de homem adulto. Diante disso, ao ser indagado sobre o que para ele seja de maior beleza, o menino responde o apreço por um objeto, que já apareceu com outras personagens como o Menino (Diadorim): “a faquinha” de metal, “enterçada” e carregada na cintura por Riobaldo. Esse é o alvo de seu desejo, apontando para o aspecto observador do menino e dando ideia de que o objeto já era cobiçado por ele. A faca, como já explorado, arma branca utilizada nos combates corpo a corpo, nos quais inimigos se enfrentam de forma próxima, capaz de perfurar o corpo, também é símbolo do objeto fálico, no caso de Guirigó ela simboliza não apenas a masculinidade, mas o respeito, o poder e a força que é legitimada a um adulto. Pois, crianças não portam, ou não deveriam portar armas, e a faca ser para ele o mais belo e cobiçado objeto revela sua face bélica de jagunço iniciante.

Sendo assim, para recebê-la deveria, ao presenciar o primeiro confronto, permanecer firme, não demonstrar medo ou chorar, e caso conseguisse ganharia a faca de presente do seu chefe. Portanto, a imposição feita para dar ao menino a faca é de que ele abandone todo e qualquer resquício infantil, além de impetrar sobre ele o sistema social jagunço, pois homens bélicos sertanejos não podiam demonstrar nenhum tipo de fraqueza, então, para ser visto como um deles, deveria, portanto, provar sua maturidade, a faca seria a herança de Guirigó transmitida por Riobaldo, no exercício de sua figura paternal. Algo que é incoerente partindo do narrador-protagonista, pois o medo é algo que o acompanha desde a sua meninice, mas ao tornar-se chefe do bando exige um comportamento distinto, como se o medo pudesse ser evitado. Outro aspecto a ser ressaltado, é o fato de ser referir ao menino como “dioguim” e “sacizinho”, ambos os termos alcunhados indicam não apenas uma alusão a cor de sua pele, mas como uma figura traiçoeira, o saci, um símbolo do folclore brasileiro que remete a um ser mítico que habita as florestas e que tem como grande característica seu comportamento travesso, de agir no inesperado. Já o termo “dioguim” é uma variação de “Diabo”, “diabrim” que não só alude ao maléfico, como reforça a ambiguidade presente em toda a obra: há Deus e há o diabo:

DIOGUIM. Segundo tinha botado desejo no meu punhal puxável de cabo de prata, o dioguim (GSV, 339/419). / Diabinho. // Sinôns. Afets. Us. para o mesmo personagem, o menino Guirigó: **diabrim**, **sacizinho** (MARTINS, 2020, p. 171).

Logo, se reforça mais uma vez, agora com a personagem infantil, o aspecto metafísico da obra. A viagem continua, o menino Guirigó e o cego Borromeu sempre “meando os dois, ao alcance de qualquer minha mão” (p. 271) seguem com Riobaldo, e, em determinado momento da

travessia, devido à escassez de recursos, o bando decide parar e solicitar hospedagem em uma fazenda: “— “Amigo em paz? Meu chefe, entre, a valer: a casa velha é sua, vossa...” ele pronunciou.” (p. 272). Então, o menino pretinho adentra a casa do fazendeiro com os demais jagunços:

E eu entrei com ele na casa da fazenda, para ela pedindo voz alta a proteção de Jesus. Onde tive os usuais agrados, com regalias de comida em mesa. Sendo que galinha e carnes de porco, farofas, bons quitutes ceamos, sentados, lá na sala. Diadorim, eu, João Gonhá, Marcelino Pampa, João Concliz, Alaripe e uns outros, e o menino Guirigó mais o cego Borromeu — em cujas presenças todos achavam muita graça e recreação (ROSA, 2017b, p. 273).

O cego e a criança são motivos de recreação, o que indica serem figuras inesperadas para compor um bando de jagunços, afinal qual seria o poderio de fogo de um menino e de um velho cego diante de um confronto, de fato uma situação no mínimo cômica e pouco compreensível diante das circunstâncias. O menino pretinho, que até então, amargurava uma vida de abandono e miséria, se vê pela primeira vez em um contexto distinto:

O menino Guirigó comeu demais, cochilava afundado em seu lugar, despertava com as risadas. Aquele menino já tinha pedido que um dia se mandasse costurar para ele uma roupa, e prover um chapéu- de- couro para o tamanho de sua cabeça dele, que até então não era pequena, e umas cartuchearas apositadas. — “Tu é existível, Guirigó...Vai pelos proveitos e preceitos...” — eu caçoava. Aí caçoei: — “Duvidar, é só dar um saco vasto na mão dele, e janela para pular, para dentro e para fora: capaz de supilar os recheios e pertences todos duma casa-grande de fazenda, feito esta, salvo que seja...” E eu bem que já estava tomando afeição àquele diabrim. Pois, com o Guirigó, as senhoras e moças conversavam e brejeiravam, como que só com ele, por criança elas perdessem o acanhamento de falar. Mas o seo Ornelas permanecia sisudo, faço que ele afetava de propósito não reparar no menino. Pelo tudo, era como se ele reprovasse minha decisão de trazer para a mesa semelhantes companhias. O menino e o cego Borromeu — aqueles olhos perguntados (ROSA, 2017b, p. 273).

A cena descrita por Riobaldo atesta o deleite do menino em se satisfazer diante da oportunidade de uma mesa farta, provavelmente, uma das raras ocasiões até ali em que pode desfrutar de uma alimentação adequada. Seu comportamento guloso, indica a ânsia de aproveitar ao máximo tudo o que lhe é oferecido, justamente por compreender que tal façanha dificilmente se repita. A vida junto ao bando é de andanças e privações. Outro desejo manifestado pelo menino é de ter uma vestimenta de acordo com seu corpo infantil, como descrito inicialmente, o rapazola aparece praticamente nu quando é encontrado, e não se pode ignorar que trajar boas roupas não apenas sirva para se tornar apresentável, mas também está associado ao status social, pois quando Riobaldo encontra o Menino no porto uma das coisas que mais lhe chama atenção é sua vestimenta, visto que ela indica posses. O narrador pactário retoma o acontecimento da cena em que encontra Guirigó, caçoa, transforma o momento em uma piada interna do bando.

A frase mais marcante e referencial sobre Guirigó proferida pelo narrador é: “Tu é existível Guirigó” (p. 273), o neologismo “existível” ressignifica o verbo “existir”, logo, até aquele momento, a vida infantil sertaneja, negra, marginalizada e jagunça só se torna “real” diante de seu ingresso no bando e de sua participação na travessia. Até aquele momento, sua vida, como a de muitos outros meninos negros sertanejos, era apagada, inexistente, Riobaldo ao proferir isso ao se referir ao menino valoriza sua vida e demonstra apreço por ele. Uma forma de confessar seu afeto e ao mesmo tempo de retirá-lo da margem solitária de “vidas a se abandonar”, deixando de ser só mais um menino e passando a ser o menino jagunço do bando de Riobaldo. Sobre o termo “existível” traz Martins (2020) em seu léxico:

EXISTÍVEL. Tu é existível, Guirigó... Vai pelos proveitos e preceitos – eu caçoava (GSV, 343/424). / ND. Pessoa que merece existir (sent. prov.). (MARTINS, 2020, p. 217).

A estadia na fazenda traz ao menino conforto, e outras “regalias”:

Mas, na mesa, aquele menino Guirigó, na servegonhice inocente de sua pouca geração, tinha adormecido completo antecipadamente, e eu consenti que as mulheres carregassem o coitadinho diabinho, pesado como um de maioridade, e levassem para dormir sei lá onde, por entre colchão e lençol. A vida inventa! A gente principia as coisas, no não saber por que, e desde aí perde o poder de continuação — porque a vida é mutirão de todos, por todos remexida e temperada. Assim eu tinha trazido o pretinho Guirigó, do Sucruiú, e agora ele estava indo para se deitar no limpo e fofo, nos braços das jovens e donzelas carregado. Somente que, inteirado no sono, ele mesmo disso não soubesse, nem aproveitasse, do que em sua existência dele era que estava sucedendo (ROSA, 2017b, p. 277).

A pouca idade do menino é ressaltada diante do comportamento que adota a mesa, sua meninice, assim como sua “senvergonhice inocente”. Ao permitir que Guirigó fosse levado para dormir “entre colchão e lençol”, Riobaldo enfatiza os benefícios recebidos pelo garoto ao adentrar no mundo bélico dos jagunços, afinal, como afirmado pelo narrador ele havia tirado Guirigó do Sucruiú para agora se deleitar em dormir em local “limpo e fofo”. Visto isso, credita-se à jagunçagem o poder de atribuir não apenas valor a vida de Guirigó, mas conforto com os caprichos de uma boa vida, mesmo que passageira, algo que a vida no Sucruiú jamais poderia ofertar. O aspecto sexual é simbolizado por meio das donzelas que fazem companhia ao menino, e sua inocência de não saber aproveitar a oportunidade para desfrutar da companhia daquelas mulheres indicam que ainda não havia sido iniciado na vida sexual, algo que é marcante para homens em uma composição social marcada pela masculinidade e virilidade. Logo, há um resquício de infância preservada, mesmo diante de tantas outras circunstâncias que imputam o exercício de sua meninice.

Assim, findada a hospedagem e retomada a travessia, o bando segue em direção ao confronto final. Porém, durante o trajeto, Riobaldo encontra Nhô Constâncio com quem tem um desentendimento e munido de raiva sobre decisões tomadas por Diadorim, não obedecendo a hierarquia do bando, e no ímpeto de demonstrar seu poder diz: “Perdoei este; mas, o primeiro que se surgir, destas estradas, paga!” (p. 284). Sendo assim, adiante se deparam com um homem montado em sua égua e acompanhado de um cachorrinho. O menino Guirigó, ao ouvir a promessa do chefe, exige cumprimento:

E para o pretinho Guirigó me virei, por perguntar:
— “Aqui, este, deveras eu mato?”
— “Senhor mata? Senhor vai matar?” — o pretinho só se saú pelos olhos (ROSA, 2017b, p. 284).

Riobaldo, enraivecido e já arrependido das palavras ditas afirma: “Ah, não. Agora, a vontade de matar tinha se acabado!” (p. 285). Mas, diante do bando e com a necessidade de cumprir sua palavra, pois no sertão rosiano a palavra é sinônimo de poder, o pactário ao se ver questionado decide polpar o homem e a égua e ordena que se enforque o cachorrinho, e, então Guirigó surpreender ao dirigir o ato:

— “A bom, cachorro a gente enforca...” — o menino Guirigó deu atrevimento de ensinar. Mandeí que esse menino fosse para mais longe, perder as influências. Deram uma palmada na anca do cavalo dele, que o João Vaqueiro puxou, para ir exilar os dois em boa conveniente distância (ROSA, 2017b, p. 286).

Ao manifestar o desejo pela morte do cachorrinho, Guirigó deixa exposto o seu apreço pela violência já entranhado em seu comportamento. O chefe, apesar de ordenar o feito pede que o menino seja privado da cena, o que pode ser visto como um certo discernimento sobre a exposição da criança a uma violência. Um comportamento de fato, contraditório, pois Guirigó seguiria até o duelo final entre Hermógenes e Diadorim ao lado de Riobaldo.

Quando chega o momento dos preparativos para a almejada vingança pela morte de Joca Ramiro, na batalha final contra Hermógenes e o seus, o chefe inicia os preparativos:

Se o cada um que se velasse, cada um que me seguisse. — “Agora, vamos entrar, para pernoitar lá dentro...” — eu determinei. Só era se aviar. Mas o menino Guirigó, mal me ouvindo falou: — “A gente? A gente.” Esse era um menino, eu não devia mandar alguém conduzir o Guirigó de volta, para em lugar seguro deixassem? No ar não fiz. Se não, por que era então que ele para tudo tinha vindo? (ROSA, 2017b, p. 304).

Assim como “tudo é e não é” no sertão rosiano, o narrador-protagonista, por mais que conte ao seu interlocutor que tenha cogitado preservar o menino de tamanha violência, não o faz, dessa forma, ao narrar, é possível que Riobaldo sinta um certo pudor ou tema o julgamento de seu

interlocutor/leitor, pois, como um adulto poderia consentir com a presença de uma criança em uma batalha marcada por armas e mortes, afinal durante todo o momento em que o menino é mencionado, diferentemente do próprio Riobaldo-menino, não se menciona qualquer preparação ou iniciação de Guirigó na posse e no manejo de armas para que pudesse contribuir com o bando. Seguindo para o enfretamento final, depois de sequestrarem a mulher de Hermógenes:

O menino Guirigó queria mostrar: ela estava presa num quarto. Ela também estivesse rezando? Corredor velho, para ele davam tantas portas, por detrás duma delas tinham fechado a mulher, num cômodo. A chave estava na mão do cego Borromeu. Era uma chave de todo-tamanho, ele fez menção de me entregar; rejeitei — “Tem talha d’água, por aqui?” — eu disse, eu tinha uma pressa desordenada, de certo. — “Diz que lá embaixo tem...” — foi o que o menino Guirigó me deu resposta. Entendi que ele curti a sede, igualmente, e querendo comigo ir — por seguro temia descer sozinho a escada. E o cego Borromeu, também, que não respondeu, mas que mexeu a boca, mole, mole, fazendo desse rumor de quem termina de mastigar rapadura. Me enjoou. Mas ele não tinha comido alguma coisa. Não tive comigo: — “Tu me ouve, xixilado, tu me ouve? Assim tu me dá respeito e agradece interesses de ter tomado conta de você, e trazido companhia minha, por todas as partes?” (ROSA, 2017b, p. 349).

O casarão velho se torna um abrigo das minorias: um velho cego, um menino e uma mulher. No entanto, a presença de Riobaldo como justificativa do seu medo ao usar a figura do menino e do cego indicam o aspecto que nunca o abandonou, uma vez que a coragem sempre foi ausente em sua jornada. A simbologia da chave entregue ao cego indica que não haverá a saída imaginada pelo narrador no combate contra seu inimigo. Riobaldo, então, parte para a batalha final no Paredão e, ao perceber o que ocorre com Diadorim: “Como lá embaixo era fel de morte, sem perdão nenhum. Que enguli vivo. Gemidos de todo ódio. Os urros... Como, de repente, não vi mais Diadorim! No céu, um pano de nuvens...” (p. 355), em uma espécie de mal súbito ao assistir “*O diabo na rua, no meio do redemunho...*” (p. 355), é socorrido por Guirigó:

Conforme conto. Como retornei, tarde depois, mal sabendo de mim, e querendo emendar nó no tempo, tateando com meus olhos, que ainda restavam fechados. Ouvi os rogos do menino Guirigó e do cego Borromeu, esfregando meu peito e meus braços, reconstituindo, no dizer, que eu tinha estado sem acordo, dado ataque, mas que não estivesse espumado nem babado. Sobrenadei (ROSA, 2017b, p. 355).

Riobaldo, na consumação de seu medo, depende de seus amuletos para tornar a si, ao perceber que vencera a batalha, mas o seu bem mais precioso havia se perdido, em um lance de facas perde a consciência: “Diadorim tinha morrido — mil-vezes-mente — para sempre de mim; e eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejaram (p. 355). O menino, a infância “socorrida” por Riobaldo no final é quem o ampara em seu momento de maior sofrimento. Apesar de ser um menino, Guirigó assiste toda a batalha e não se deixa esmorecer, provando de fato que em sua vida já havia experimentado todo tipo de sofrimento e que em sua solidão, o que o torna ainda

mais incomum das demais crianças, foi capaz de atravessar o sertão, a pobreza, a jagunçagem, o modo de vida bélico, o confronto armado, a morte e o abandono.

O seu desfecho fica em aberto, o narrador-protagonista, após vencer a batalha e enterrar Diadorim, decide o seu rumo, mas sobre o menino há uma simples menção:

Resoluto saí de lá, em galope, doidável. Mas, antes, reparti o dinheiro, que tinha, retirei o cinturão — cartucheiras — aí ultimei o jagunço Riobaldo! Disse adeus para todos, sempremente. Ao que eu ia levar comigo era só o menino, o cego, e os dos catrumanos vivos sobrados: esses eu carecia de levar de volta, terra deles, nos lugares. E, a Mulher, também dela me despedi, há-de ver que esturdidamente, sem continuação (ROSA, 2017b, p. 358).

Ele menciona levar consigo o menino e o cego, mas não deixa explícito o destino de ambos, e no início da narrativa quando diz os nomes dos ex-jagunços que residem ao redor de sua fazenda não menciona o menino Guirigó, pois, provavelmente, tenha tido como residência o seu povoado, o Sucruíú.

Assim, “Nonada” começa e termina a estória de Guirigó, agora não mais como uma imagem nebulosa, mas como um retrato límpido e colorido por Guimarães Rosa que delineia a mais diversa das infâncias e genialmente abarca em uma única personagem toda marca de sofrimento: a orfandade, a solidão, o abandono, a violência, a animalização, a ausência familiar, a falta de um sobrenome, pois é conhecido apenas como Guirigó, o que não se pode afirmar ser nem mesmo um nome próprio ou um apelido. Sua solidão se configura em não pertencer a ninguém e nem a lugar nenhum, pois vagar pelo sertão foi a sua alternativa. A sua subalternidade de discurso e lugar social indicam a fragilidade de sua existência, pois nem mesmo depois de toda a travessia, e sua vida “existível”, deu a ele um desfecho, sua vida deixa de “existir”, pois se consume, desaparece como se nunca tivesse sido Logo, da mesma forma que aparece ele desaparece.

Guirigó, acerca das demais infâncias, lança uma luz em como a Literatura em par com a História prova que a infância de fato se concebe como uma construção social que depende de variantes sociais, econômicas, geográficas, raciais entre outros aspectos. Há muitas infâncias em Rosa, mas nenhuma delas é seguramente tão incomum e solitária como a de Guirigó, logo, esse “personagente” é um testemunho não apenas sobre ele, mas sobre muitas infâncias do Brasil real que seguem à margem da sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presença da criança na Literatura universal, e sobretudo na literatura produzida por João Guimarães Rosa é de extrema importância ao se pensar que, historicamente, a infância, como um conceito de construção social, se dá tão tardiamente na sociedade. Tendo isso em vista, fez-se necessário percorrer os estudos históricos e sociais para compreender como essa fase da vida humana foi menosprezada e abandonada durante muitos séculos, até que os estudos científicos avançassem e a criança pudesse, então, começar a ser vista como um indivíduo em construção, e não como uma miniatura de adulto, e que portanto deveria receber cuidados e ter o direito de usufruir do brincar, da escolarização e de condições adequadas de saúde, entre outros direitos fundamentais que só tardiamente são efetivados.

Essa disparidade entre contextos sociais distintos, e a forma como a infância se reproduzia no Brasil, da colônia até a república, é refletida nas obras literárias não apenas de Guimarães Rosa, mas de outros autores como Graciliano Ramos e Monteiro Lobato, o que tornou pertinente buscar a relação entre Literatura e História, desde a biografia do autor, para compreender seu interesse especial por essa fase da vida, assim como a infância se modifica de acordo com o processo de construção identitário do país. A representação da infância por meio da Literatura permite traçar uma linha do tempo das formas como a infância é retratada em diferentes épocas e contextos e como isso é um reflexo da sociedade de que o autor é fruto. Rosa, como um escritor em trânsito, médico e diplomata pôde conhecer e conviver com diversos tipos de infâncias, como por exemplo com as netas com quem trocou postais durante suas viagens como diplomata, além de sua própria infância que apresentava características peculiares, pois o menino Joãozinho já demonstrava, desde tenra idade, o interesse por idiomas e pelos livros, além de sua capacidade de fabulação.

Pensando na recorrência da temática infantil dentro da obra de Rosa, constatada por diversos críticos rosianos e pela vasta fortuna crítica produzida, se fez necessária a leitura completa de sua produção intelectual criativa para realizar um levantamento do quantitativo de crianças, entre meninos e meninas, que o autor criou, e, após essa catalogação, empreender a busca entre o contraste entre as demais crianças e o menino Guirigó. Há um mundo infantil diverso de infâncias que vão do sertão à cidade. Em suas primeiras obras, ele dá vida a meninos, em sua maioria, e meninas sertanejas, que são a marca de um período histórico no qual o progresso ainda não havia chegado ao sertão. Logo, as crianças, trabalhavam, não tinham acesso a nenhum

tipo de escolarização, e o brincar raramente era exercido. Mas, ainda assim, eram crianças que sonhavam e tinham um olhar sensível para o mundo ao seu redor.

O retrato da infância elaborado pelo autor com tamanha diversidade abarca crianças em diversas temáticas: a parentalidade, a subalternidade, a violência, a miséria, a ausência de escolarização, entre outros aspectos que permitiram analisar como a infância se concebe de forma distinta para cada uma, afinal, os meninos em sua grande maioria já exercem algum tipo de trabalho braçal para auxiliar na subsistência familiar, e ainda há aquele como Tiãozinho que é o único provedor do lar, visto que perde o pai precocemente. As meninas são mantidas dentro do ambiente familiar, apesar de ajudarem nas tarefas domésticas podem ainda usufruir de alguns caprichos infantis, mesmo em condições miseráveis em que os brinquedos se resumem a aproveitar o que é descartado para criá-los. A escolarização, fator determinante, é concedido em raríssimos casos aos pobres, sobretudo aos sertanejos, pois é um privilégio dos mais abastados, e quando ocorre é sempre direcionado ao menino, de forma majoritária, ao filho mais velho. Às meninas é delegado aprender a cozinhar e cuidar da casa, a elas não há menção a qualquer tipo de instrução. Dessa forma, Rosa expõe como os aspectos de uma sociedade patriarcal e machista são reproduzidos desde a infância.

Em relação ao aspecto familiar, o abandono paterno é marcante na maioria das personagens, um fator social ainda hoje determinante, considerando que grande parte das crianças brasileiras não possuem registro paterno, outro reflexo da influência do patriarcalismo. As mães são descritas como submissas, religiosas e sempre estão ocupadas com as demandas domésticas. A subalternidade do discurso infantil é latente, pois em grande parte da narrativa é sempre um narrador adulto que fala pela criança, em poucas narrativas há a presença do discurso direto infantil. Logo, o poder do discurso não é cedido ao infante — aquele que não pode falar — afinal, a tutela é sempre exercida por um adulto.

A violência é uma marca que permeia o mundo infantil criado por Rosa, não coincidentemente, as personagens lidam com hostilidades parentais, fraternais, ou até mesmo em outras relações como de patrão e empregado, e como oprimidos, o desejo de vingança sempre é despertado após uma experiência traumática, e o autor busca representar a violência, desde a física, a psicológica, a emocional, pois em personagens como o Menino de “As margens da alegria”, o ato violento é a morte do peru, logo, não é ele o receptor do ato, mas ainda assim a violência é sempre um evento que transforma de forma única cada uma das personagens.

A morte, representada de muitas formas, seja na perda do pai, como ocorre com Tiãozinho, da mãe para Riobaldo, do irmão, como acontece com Miguilim, na morte do peru ou até mesmo da própria personagem, como ocorre com Nhinhinha, o evento se manifesta como uma espécie de passagem modificadora, além de sempre trazer o aspecto metafísico sobre a existência de Deus e do diabo, do bem e do mal, as contradições da vida humana e sobre a existência. Mesmo sendo crianças, elas demonstram características não esperadas, há sempre uma surpresa na forma como reagem e lidam com a situação. A natureza, até mesmo no caso dos meninos urbanos, se faz presente como uma personagem coadjuvante, visto que há sempre uma relação de proximidade, de admiração e de contemplação por parte das crianças, algo que reflete a própria infância do autor. A religião também se manifesta, e o catolicismo é dominante, desde os nomes dos meninos e meninas que remetem a nomes bíblicos, mas há sobretudo a reprodução de comportamentos sociais religiosos como o ato de rezar e o batismo, costumes tão fortes e que trazem a reprodução de uma sociedade brasileira em que o catolicismo foi extremamente difundido desde a colonização, e a vida no sertão intensifica o aspecto da fé religiosa, pois com a ausência de tantos recursos para a sobrevivência, a manifestação religiosa é o apreço à existência de algo místico, metafísico, é o que nutre a persistência em continuar a viver.

Esses núcleos temáticos que se repetem como padrões nas narrativas foram subsidiários nas análises para empreender a tentativa de decifrar as infâncias distintas, e muitas vezes contrastantes, como a de Riobaldo e do Menino, de Tiãozinho e do Menino dos contos “As margens da alegria e “Os cimos”, e de Guirigó e das crianças urbanas. Assim, de forma conclusiva, as crianças em Rosa, ao longo de décadas, guardam especificidades que atendem à estilemas do autor e à peculiaridades regionais, mas que são também emblemáticas de uma situação brasileira e, em alguns casos, de arquétipos universais da infância.

Logo, Guirigó, como referencial primário, serviu como farol para a análise das demais crianças, pois desde a primeira obra o fio condutor de análise se pautou sempre nas divergências, e depois nas aproximações para que se reafirmasse a tese de que o menino Guirigó representa uma infância incomum das demais. Não há dúvidas de que Rosa criou as mais diferentes infâncias para retratar como em um país de dimensões continentais e com realidades sociais, geográficas, econômicas e raciais a infância se constrói de maneiras diversas, não com o intuito de dar prestígio a uma idealização ou a uma romantização da infância, mas exatamente na ausência dela, na forma como o ato de ser criança é negado, negligenciado.

O menino Guirigó, um menino pretinho, sertanejo, fugido de seu vilarejo ser torna jagunço como ato de sobrevivência, ele se junta ao bando de jagunços para ascender socialmente, ou até mesmo, para reduzir a possibilidade iminente da morte, seja pela fome ou pelas doenças. O rapazola retinto de *Grande sertão: veredas*, não tem passado, pois ele se restringe a dizer de onde veio e quem é seu pai, todo o restante de sua vida anterior ao encontro com o bando é sublimado. Cabe a ele se tornar um jagunço como meio de sobreviver, abandonando qualquer tipo de exercício de sua infância. Em comum com as demais personagens ele se depara com a orfandade, a miséria, o abandono, a violência, a subalternidade de lugar social e de discurso, porém, o que há nele de incomum é a solidão. Guirigó está só, não há família que busque seu paradeiro após a sua fuga, ele, um menino, é o único que compõe um bando de jagunços, nenhuma outra criança desempenha função tão violenta e bélica, sendo a ele negado o exercício de sua infância. Não há para Guirigó a fabulação, o brincar, a socialização com outras crianças. Sua fala rudimentar e sem instrução, seu aspecto físico frágil e debilitado retratam o abandono, a fome e a miséria de sua origem. Guirigó não rememora o passado, não fala da família, não cita conhecidos, ele apenas vive o presente, o que importa é sua vida como menino jagunço ao lado de Riobaldo e dos demais. Sua vida se resume a realizar uma travessia em busca de vingança por alguém que ele não conheceu, mas por quem está disposto a morrer. Guirigó vive por uma causa alheia, não há qualquer ambição de traçar a própria travessia. Ele cobiça, deseja a faquinha que pertence a Riobaldo, além de boas vestes, pois para alguém como um menino negro, sertanejo e sobrevivente não há lugar para sonhos maiores. Sua vida é “existível” até o confronto final que acaba com as mortes de Diadorim e de Hermógenes, após isso não há um desfecho para ele, diferentemente de Miguilim, Tiãozinho, Nicanor, Nhinhinha, sua estória some sem rastros, de forma distinta, mas se configura como uma nova forma de abandono, assim como a existência de um menino negro marginalizado no sertão, e é por isso que o pretinho Guirigó está em outra margem da infância em relação às demais crianças de João Guimarães Rosa. Afinal, para Guirigó, a vida foi de metal.

Quadro

As crianças na obra de João Guimarães Rosa

CRIANÇAS	OBRAS
1. Zabelinha	<i>Magma</i> , “A terrível parábola”
2. Tiãozinho	<i>Sagarana</i> , “Conversa de bois”
3. Didico	<i>Sagarana</i> , “Conversa de bois”
4. Moleque Nicanor	<i>Sagarana</i> , “Minha gente”
5. Pretinho	<i>Sagarana</i> , “O burrinho pedrês”
6. Mimita	<i>Sagarana</i> , “A hora e a vez de Augusto Matraga”
7. Miguilim	<i>Corpo de Baile</i> – “Campo Geral”
8. Dito – Expedito José Cessim Caz	<i>Corpo de Baile</i> – “Campo Geral”
9. Tomèzinho- Tomé de Jesus Cessim Caz	<i>Corpo de Baile</i> – “Campo Geral”
10. Chica- Maria Francisca Cessim Caz	<i>Corpo de Baile</i> – “Campo Geral”
11. Drelina – Maria Andrelina Cessim Caz	<i>Corpo de Baile</i> – “Campo Geral”
12. Bustica – filho pequeno do vaqueiro Salúz	<i>Corpo de Baile</i> – “Campo Geral”
13. Liovaldo Cessim Caz	<i>Corpo de Baile</i> – “Campo Geral”
14. Rapazinho Lugolino	<i>Corpo de Baile</i> – “Campo Geral”
15. Grivo	<i>Corpo de Baile</i> – “Campo Geral”
16. Menino Grande	<i>Corpo de Baile</i> – “Campo Geral”
17. Menino Triste	<i>Corpo de Baile</i> – “Campo Geral”
18. Majéla (Patorí), filho de seo Deográcias	<i>Corpo de Baile</i> – “Campo Geral”
19. Maria Pretinha	<i>Corpo de Baile</i> – “Campo Geral”
20. Criança	<i>Corpo de Baile</i> – “Recado do morro”
21. Guirigó	<i>Grande sertão: veredas</i>
22. Riobaldo	<i>Grande sertão: veredas</i>
23. Diadorim	<i>Grande sertão: veredas</i>
24. O menino Valtîê	<i>Grande sertão: veredas</i>
25. O menino canoeiro	<i>Grande sertão: veredas</i>
26. Filhos de Aleixo – três meninos e uma menina	<i>Grande sertão: veredas</i>
27. “Menino”	<i>Primeiras estórias</i> , “As margens da alegria” e “Os cimos”
28. O menino	<i>Primeira Estórias</i> , conto “A terceira margem do rio”
29. Nhinhinha (“meninha miúda e cabeçudota”)	<i>Primeira Estórias</i> , “A Menina de lá.”
30. Brejeirinha (uma das 3 “meninas dos olhos de mamãe, que brincavam de boneca”)	<i>Primeira Estórias</i> , “Estória Partida do audaz navegante”.

31. Ciganinha (outra das 3 “meninas dos olhos de mamãe, que brincavam de boneca”)	<i>Primeira Estórias</i> , “Estória Partida do audaz navegante”.
32. Pele (mais uma das 3 “meninas dos olhos de mamãe, que brincavam de boneca”)	<i>Primeira Estórias</i> , “Estória Partida do audaz navegante”.
33. Menino	<i>Primeiras estórias</i> , “Darandina”
34. Menina do sertão (a que propõe uma ‘adivinha’)	<i>Tutaméia (Terceiras Estórias)</i>
35. O Viaduto (“guriiazinha de quatro anos”)	<i>Tutaméia (Terceiras Estórias)</i>
36. A Risada (“Menina em visita ao protético”)	<i>Tutaméia (Terceiras Estórias)</i> , “Aletria e Hermenêutica.”
37. Djaiaí ou Dja oi Iaí (“A menina, mão na boca, manhosos olhos... sua presença não dominava 1/1.000 do ambiente”)	<i>Tutaméia (Terceiras Estórias)</i> , “Tresaventura”
38. Menina Ooó (“menina, neném, ooó, menininha de inéditos gestos”)	<i>Tutaméia (Terceiras Estórias)</i> , “Estória Mechêu”
39. Fita Verde (“Meninazinha, a que por enquanto” – não teria juízo) –	<i>Ave, Palavra</i> , “Fita verde no cabelo: a nova velha estória”
40. “Menino”	<i>Ave, Palavra</i> , “Jardim Fechado”
41. “três pretinhos irmãos”	<i>Ave, Palavra</i> , “Em-cidade”.

REFERÊNCIAS

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

ALMEIDA, Maria do Socorro Pereira de. Diadorim e a projeção do feminino através da natureza em Grande sertão: veredas. **Rios Eletrônica-Revista Científica da FASETE**. ano 6. n. 6. Dezembro de 2012. Disponível em: <https://www.unirios.edu.br/revistarios/media/revistas/2012/6/diadorim_e_a_projecao_do_feminino_atraves_da_natureza_em_grande_sertao.pdf> Acesso em: 19 ago. 2024.

ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. **O Espelho**: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarin, 1998.

ARIÉS, Philippe. **História social da criança e da família**. 2 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

ARISTOTÉLES. **Poética**. Tradução de Baby Abraão. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Série Os Pensadores).

BARTHES, Roland. “O discurso da História”. In: _____. **O Rumor na Língua**. São Paulo, Brasiliense: 1988.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232. (Obras escolhidas; v.1).

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2002.

BIZZARRI, Edoardo. **J. Guimarães Rosa - Correspondência com seu tradutor italiano**. 2ª ed. São Paulo: Queiroz/Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, 1981.

BOLLE, Willi. **Grandesertão.br**: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2004.

BOLLE, Willi. Depoimento sobre Guimarães Rosa. In: **Guimarães Rosa: O mágico no reino das palavras**. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jFumgOZIf2c>>. Acesso em: 22 jan. 2024.

BORBA, José César. Histórias de Itaguara e Cordisburgo. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro. 19 maio 1946. Seção 2, p. 1-2. Arq. IEB/USP>série> Literatura> Subsérie Fortuna Crítica> código JGR-R02, 2014.

BOSI, Alfredo. As fronteiras da literatura. In: AGUIAR, Flávio (Org.). **Gêneros de fronteira: cruzamento entre o histórico e o literário**. São Paulo: Xamã, 1997. p. 11-19.

COSTA, Fabrício Lemos da. “Em-cidade”, de Guimarães Rosa: imagens citadinas de um artista em trânsito. **LETRAS EM REVISTA**, [S.l.], v. 13, n. 02, dez. 2022. ISSN 2318-1788. Disponível em: <<https://ojs.uespi.br/index.php/ler/article/view/387>>. Acesso em: 30 set. 2024.

CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: AGUIAR, Flávio. (Org.). **Com palmos medida: terra, trabalho, e conflito na literatura brasileira**. São Paulo: Boitempo, 1999, p. 9.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014. p.52- 80.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 294-309. (Coleção Fortuna Crítica).

CANDIDO, Antonio. Sagarana. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p. CXI.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

STOPA, Carla Maria Ferreira. "Jardins e Riachinhos: figuração imaginária das vidas de Rosa." Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Uberlândia, 2008. Disponível em: < <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/11789/1/Carla.pdf> >. Acesso em: 06 set. 2024.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COUTINHO, Eduardo F. (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção "Fortuna Crítica", n. 6.).

COUTINHO, Eduardo. Guimarães Rosa: um alquimista da palavra. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Volume I: Sagarana, Manulezão e Miguilim, No Urubuquaquá, no Pinhém, Noites do sertão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a.

CRONOLOGIA. In: ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 520. (Edição especial).

DEL PRIORE, Mary. **Histórias e Conversas de Mulher**. São Paulo: Planeta, 2014.

DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2018.

DEL PRIORE, Mary. O cotidiano da criança livre no Brasil entre a colônia e o império. In: Mary Del Priore (Org.). **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2018, p. 84-106.

FERNANDES, Gleicienne; PITHON, Mariana. **De quimbungos e meninos: Um apanhado de histórias de bicho-papão de África e Brasil**. 1 ed. Belo Horizonte: Viva Voz, Faculdade de Letras da UFMG, 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FREITAS, Maria Teresa de. **Romance e História**. Uniletras Ponta Grossa, n. 11, dezembro de 1989.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **A donzela guerreira, um estudo de gênero**. São Paulo: SENAC, 1998.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Riobaldo, o homem das metamorfoses. In: MOTA, Lourenço Dantas; ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). **Personae: grandes personagens da literatura brasileira**. São Paulo: Senac, 2001. p. 237-264.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2017.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão, São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas: Autores associados, 2012.

GIORGIO, Gabriel. **Formas Comuns: animalidade, literatura, biopolítica**. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

GODOY, Maria Carolina de. A linguagem poética na trajetória de formação das personagens infantis de Guimarães Rosa. **Revista Macabéa**, [S.l.], v. 1, n. 1, p. 86-97, jun. 2012. Disponível em: <<http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MacREN/article/view/323/243>>. Acesso em: 20 ago. 2023.

IPIRANGA, Sarah Diva da Silva. **Imagens da infância: crianças, aprendizagem e formação nos contos de Guimarães Rosa e Clarice Lispector**. 2010. 212 f. Tese (Doutorado em 2010) - Universidade Estadual do Ceará, 2010. Disponível em: <<http://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=62560>>. Acesso em: 11 jan. 2024.

LEÃO, Ângela Vaz. “O ritmo em “O burrinho pedrês””. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 141-148.

LEITE, Ascendino. “Arte e céu, países de primeira necessidade...”. Entrevista com Guimarães Rosa. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 26 maio 1946. IEB. JGR-R2, 215. Caixa 088.

LEONEL, Maria Célia. **Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra**. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

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

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LISBOA, Henriqueta. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Volume I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p. XCV-CII.

LORENZ, Günter W. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97. (Coleção Fortuna Crítica).

LORENZ, Günter. João Guimarães Rosa. In: LORENZ, Günter. **Diálogo com a América Latina**: panorama de uma literatura do futuro. Tradução de R. C. Abílio e F. de S. Rodrigues. São Paulo: EPU, 1973. p. 315-356.

MARTINS, Ana Luiza. Veredas de Viator. **Cadernos de Literatura Brasileira** (Guimarães Rosa), v. 12, n. 20-21, p. 10-58, 2006.

MACHADO, Ana Maria. **Recado do Nome: Leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MARTINS, Nilce Sant' Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

MONTENEGRO, Braga. Guimarães Rosa, Novelistas. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 271-282. (Coleção Fortuna Crítica).

MÜLLER, Verônica Regina. **História de crianças e infâncias**: registros, narrativas e vida privada. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

OLIVEIRA, Franklin de. Revolução rosiana. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 179-186. (Coleção Fortuna Crítica).

OLIVEIRA, Rízia Lima. **Quem é Guirigó, o “rapazola retinto” em Grande Sertão: veredas?** 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito, Vitória, 2019.

PARO, Sandra Regina. O Devaneio Poético no Conto Tresaventura, de Guimarães Rosa. **Revista Fragmentos de Cultura - Revista Interdisciplinar de Ciências Humanas**, Goiânia, Brasil, v. 18, n. 5, p. 799–809, 2009. DOI: 10.18224/frag.v18i5.725. Disponível em: <<https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/fragmentos/article/view/725>>. Acesso em: 5 set. 2024.

PASSETTI, Edson. Crianças carentes e políticas públicas. In: Mary Del Priore (Org.). **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2018, p. 346-375.

PEREZ, Renard. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 37-46. (Coleção Fortuna Crítica).

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano. 2 ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

PICCNINI, Cesar Augusto; ALVARENGA, Patrícia. **Maternidade e paternidade: a parentalidade em diferentes contextos**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2012.

RAMOS, Maria Luiza. Análise Estrutural de Primeiras Estórias. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 514-519. (Coleção Fortuna Crítica).

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

RODRIGUES, Camila. **Escrevendo a lápis de cor: infância e história na escritura de Guimarães Rosa**. 2014. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi: 10.11606/T.8.2014.tde-08012015-181751. Acesso em: 11 jan. 2024.

RODRIGUES, C. A indagação da História nos manuscritos literários de Guimarães Rosa. **Intelligere**, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 42-58, 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revistaintelligere/article/view/117240>>. Acesso em: 22 jan. 2024.

RÓNAI, Paulo. Nota da primeira edição. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Volume II: Grande sertão: veredas, Primeiras estórias, Tutameia (Terceiras estórias), Estas estórias, Ave, palavra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b. p. 11-26.

RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p.19-47.

RÓNAI, Paulo. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. **Noites do Sertão** (Corpo de baile). 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 17-23.

RÓNAI, Paulo. Tutameia. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 527-535. (Coleção Fortuna Crítica).

RÓNAI, Paulo; MARTINS, Ana Cecilia Impellizieri; SPIRY, Zsuzsanna. **Rosa & Rónai: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

RONCARI, Luiz. **O Brasil de rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e poder**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

RONCARI, Luiz. **O cão do sertão: literatura e engajamento: ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

ROSA, João Guimarães. Aletria e hermenêutica. In: ROSA, João Guimarães. **Tutameia** (Terceiras estórias). Rio de Janeiro: Livraria J. Olympio, 1967.

ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Volume I: Sagarana, Manuleção e Miguilim, No Urubuquaquá, no Pinhém, Noites do sertão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a.

ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Volume II: Grande sertão: veredas, Primeiras estórias, Tutameia (Terceiras estórias), Estas estórias, Ave, palavra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b.

ROSA, João Guimarães. **João Guimarães Rosa**: correspondências com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri (1959-1967). Edição preparada por Edoardo Bizzarri. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, 1980.

ROSA, João Guimarães. **Magma**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ROSA, João Guimarães. **Ooó do Vovô**: correspondência de João Guimarães Rosa, Vovô Joãozinho, com Vera e Beatriz Helena Tess. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Editora PUC Minas, 2003.

ROSA, João Guimarães. Sagarana. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1978.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas – “O diabo na rua, no meio do redemoinho...”** 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROUSSEAU, Jean Jacques. **O contrato social**. São Paulo: Abril, 1973.

ROSSI, Érica Alves. **As poesias de Guimarães Rosa em Ave, Palavra**: um caminho de leitura. 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *campus* de Araraquara, Araraquara, 2007. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/91593/rossi_ea_me_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 15 ago. 2023.

SANTOS, Livia Ferreira. A desconstrução em Tutameia. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 536-561. (Coleção Fortuna Crítica).

SANTOS, Raquel de Castro dos. O ser, a infância e “As margens da alegria.” **Revista Humanidades e Inovação**, v.5, n.7, p. 76- 90, 2018. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/795>. Acesso em: 27 ago. 2024.

SALGUEIRO, Wilberth. Grande sertão: veredas: romance e ensaio – par em par. **Contexto**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras. Vitória: Edufes, 2008, n. 16, p. 163-170. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/6633>>. Acesso em: 15 ago. 2024.

SCARANO, Julita. Criança esquecida das Minas Gerais. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2018. p. 107-136.

SCHWAZ, Roberto. Grande - Sertão e Dr. Faustus. In: **A Sereia e o desconfiado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa M. **Brasil: uma biografia**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Grande Sertão: Veredas como gesto testemunhal e confessional. **Alea**: Estudos Neolatinos, v. 11, n. 1, p. 130–147, jan. 2009. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/alea/a/yVcBx745WkQX8TBPNy4GmyK/#>>. Acesso em: 1 ago. 2023.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. 5. Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.

TOZONI-REIS, Marília Freitas de Campos. **Infância, escola e pobreza: ficção e realidade**. São Paulo: Autores Associados, 2002.

UTÉZA, Francis. **J.G.R.: metafísica do Grande sertão**. Tradução de José Carlos Garbuglio. São Paulo: Edusp, 2016.