

A PERSONAGEM INFANTIL NO CONTO “PARTIDA DO AUDAZ NAVEGANTE” EM *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

THE CHILDREN’S CHARACTER IN THE TALE “PARTIDA DO AUDAZ NAVEGANTE”, BY JOÃO GUIMARÃES ROSA

Valéria Ribeiro de Oliveira Magalhães
Diógenes Buenos Aires de Carvalho
UESPI

Resumo: O referido estudo tem como objetivo analisar a reflexão feita no conto “Partida do audaz navegante” em *Primeiras Estórias* (1962), de João Guimarães Rosa, sobre a relação infância e fazer poético, associando à forma como a personagem se apresenta na narrativa, buscando perceber como a relação entre infância e poesia, instaurada pelo jogo de linguagem empreendida pelo autor, pode evidenciar a sua concepção de arte. Esta pesquisa é de natureza bibliográfica, de caráter exploratório, e para abordar a poética rosiana, contou-se com as contribuições teóricas de Brait (1985) e Candido (1972), com os estudos sobre a personagem, bem como Levy (2011), Paulo Rónai (2005), Huizinga (2014), além de contar com a extensa crítica de Guimarães Rosa. A análise destacou a forte presença do foco infantil na obra rosiana, através do jogo instaurado na própria materialidade do espaço literário e como a personagem infantil, com sua existência lúdica, em seus jogos, pode tornar-se signo/linguagem. Nessa perspectiva, percebeu-se a importância da perspectiva da infância na poética de Guimarães Rosa.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; infância; jogo de linguagem.

Abstract: This study aims to analyze the reflection on the short story “Partida do audaz navegante” in *Primeiras Estórias* (1962), by João Guimarães Rosa, concerning the relationship between childhood and poetic making, associating it with the way the character presents itself in the narrative, in order to understand how the relationship between childhood and poetry, established by the language game undertaken by the author, can show his conception of art. This research is bibliographical, exploratory in nature, and as a mean to approach Rosian poetics, we relied on the theoretical contributions of Brait (1985) and Candido (1972), regarding the studies on the character, as well as Levy (2011), Paulo Rónai (2005), Huizinga (2014), in addition to extensive criticism on Guimarães Rosa. The analysis highlighted the significant presence of children’s focus on Rosa’s work, through the game established in the materiality of the literary space and how the child character, with its playful existence, in its games, can become a sign/language. From this point of view, the importance of the perspective of childhood in Guimarães Rosa’s poetics was perceived.

Keywords: Guimarães Rosa; childhood; language game

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo analisar a reflexão feita no conto “Partida do audaz navegante” na obra *Primeiras Estórias* (1962), de João Guimarães Rosa, sobre a relação infância e fazer poético, associando à forma como a personagem se apresenta na narrativa, buscando perceber como a relação entre infância e poesia, instaurada pelo jogo de linguagem empreendido pelo escritor, pode evidenciar a sua concepção de arte. Além de destacar aspectos da personagem infantil no referido conto, que possam ser associados às concepções de linguagem literária de João Guimarães Rosa, a partir da perspectiva de um olhar bastante representativo na obra: o infantil.

Nesse sentido, a análise foi feita observando os lugares ocupados pela personagem na narrativa. Esta faz parte dos 21 contos que compõem o livro, dentre os quais, seis têm personagens infantis como protagonistas. A referida pesquisa é de cunho bibliográfico. As referências teóricas selecionadas para dialogar com a poética rosiana, neste estudo, foram escolhidas após uma triagem que focou o percurso da personagem, da personagem infantil na literatura e da personagem infantil na obra de Rosa, componente tão significativa nas narrativas do autor.

Para este estudo, abordou-se, primeiramente, as considerações de Brait (1985), em que confirma como a tradição literária concebia a personagem na *Poética* de Aristóteles, também Levy (2011) que aponta o poder que a literatura possui de fundar um mundo próprio inerente ao fazer poético, que é capaz de transformá-lo numa experiência real e plena, mesmo sendo ela ficcional. A associação feita, com este estudo, se deve às questões debatidas acerca do ser ficcional, a personagem, como ser de linguagem, construído no/pelo poder de articulação empreendido pelo escritor no espaço literário.

Outras perspectivas consideradas relevantes para esta análise são abordadas, como as de Candido e outros autores (1972), em que se discute as concepções aristotélicas, o novo enfoque do romance moderno e noções como as de “verossimilhança interna da obra” que, por sua vez, consiste em tornar coerentes as especificidades da personagem no todo da obra, constituindo-se em algo “real e verdadeiro” mesmo sendo uma existência que só é possível dentro do contexto da obra.

Essas novas percepções trazidas pelo autor, bem como, os movimentos artísticos ocorridos durante o século XX trouxeram perspectivas diferentes para o conceito de arte, o que distancia cada vez mais a personagem de uma realidade empírica ou oriunda da psicologia do autor, passando a ter uma explicação em si mesma, em que a linguagem se debruça sobre si própria, sendo, portanto, metalinguística. Entendimento que se alinha, também, com as percepções de Barthes (2004), no ensaio “A morte do autor” que se somam aos demais no estudo da personagem porque este compreende que o conceito de arte deve ser entendido na/pela linguagem, daí a noção de linguagem como “escritura”. O que pode ser associado ao entendimento da personagem infantil, objeto desta pesquisa.

Nesse sentido, Brait (1985) traz as contribuições inovadoras de E. M. Forster com a obra *Aspecto of the novel* (1927), que contribuiu significativamente, no início do século XX, para o estudo da personagem, considerando-a um elemento de difícil apreensão, de demarcação de contornos dentro do sistema que é a obra, buscando compreender a personagem dentro desse jogo de relações.

A perspectiva de Lisboa, no estudo “O motivo Infantil na obra de Guimarães Rosa” (1994), tornando evidente a visão poética do autor ao explorar constantemente as personagens infantis em seus livros, apontando este fato como forma de determinar as concepções de arte do escritor mineiro que, segundo a autora, torna visível, através dos seus personagens infantis, a capacidade do

autor de estender a infância para outras fases da vida, sendo a ludicidade infantil representada na/pela arte, que permitiria ver o olhar infantil na obra estudada.

Rónai (2005), no prefácio da obra *Primeiras estórias*, “Os Vastos espaços”, aparece neste estudo por abrir uma possibilidade de leitura para analisar o processo de criação de Rosa, considerando que a fase da infância estaria soterrada sob as camadas da existência, sendo a perspectiva da criança, trazida pelo autor, uma possibilidade de restaurá-la, fazer emergir o encanto inicial sobre as coisas do mundo, que se perdem ao longo da vida por tornarem-se comuns.

A pesquisa assinala que o projeto escritural do autor mineiro pode ser compreendido como uma atividade jubilosa baseada no desejo de resgatar o infantil da palavra e do ser humano. Ao desmontar o signo, faz emergir novas montagens suscitadoras de inusitados sentidos. A menina do conto como uma peça do jogo de Rosa, como linguagem, tem um poder mítico, cuja força criativa reveste a realidade do mundo de uma capa mágica, possibilitando a leitura de que o universo poético do ficcionista mineiro é construído baseado numa relação prazerosa estabelecida com o idioma, como um brinquedo, monta e desmonta a seu bel prazer.

NOTAS SOBRE A PERSONAGEM DE FICÇÃO NA LITERATURA

Afinal de contas, o que faz o leitor vivenciar “uma experiência real e plena”, como diz Levy (2011), apenas tendo, o receptor em suas mãos, “papel pintado de tinta”? (BRAIT, 1985, p. 9). Como explicar a paixão que alguns leitores possuem por personagens ficcionais, a ponto de considerá-los imortais?

Brait (1985) considera como a tradição literária relacionou diretamente a personagem, ser estritamente ficcional à pessoa, ser de carne e osso encontrada fora da obra, logo, perspectivas concebíveis em realidades distintas, mas que, por outro lado, estariam, tradicionalmente, pela história da literatura, intimamente relacionadas durante muito tempo. Para explicar o percurso das noções do que seria, afinal, a personagem, elemento do texto narrativo, Brait (1985), primeiramente, para iniciar a discussão, mostra o conceito encontrado no dicionário Aurélio:

Personagem [Do *fr.* Personage] *S.f e m.* 1. Pessoa notável, eminente, importante; personalidade, pessoa. 2. Cada um dos papéis que atuam numa peça teatral e que devem ser encarnados por um ator ou atriz; figura dramática. 3. P. ext. Cada uma das pessoas que figuram uma narração. Poema ou acontecimento. 4. P. ext. Ser humano representado em uma obra de arte: “A criança é um dos personagens mais bonitos do quadro” (AURÉLIO *apud* BRAIT, 1985, p. 9).

Percebe-se através do significado acima proposto, o quanto essa definição de personagem é limitada e problemática, bem como, seu conceito continua estreitamente relacionado à pessoa, tanto que a palavra anteriormente mencionada é recorrida três vezes no verbete supracitado, permanecendo a indistinção entre “pessoa – ser vivo – e personagem – ser ficcional” (BRAIT, 1985, p. 10). Não se menciona, por exemplo que o espaço da personagem é o texto ficcional, diferentemente dos outros tipos de textos, como o publicitário.

Entretanto, um dicionário especializado, também mencionado pela autora, *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem* (DUCROT; TODOROV *apud* BRAIT, 1985, p. 10) torna a questão um tanto mais complexa e menos simplista:

Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é “um ser de papel”. Entretanto recusar toda a relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas segundo as modalidades próprias da ficção (BRAIT, 1985, p. 10).

Diante do exposto, a autora esclarece, significativamente, o tópico mencionando dois pontos essenciais que devem ser considerados: “recusar a associação pessoa-personagem, assim como, as personagens representarem pessoas segundo as modalidades próprias da ficção” (BRAIT, 1985, p. 11). Além disso, deve-se considerar que para compreender a personagem de uma narrativa, o leitor terá que enfrentar o espaço em que pode ser encontrada e confrontada, no texto, espaço que emerge “a maneira que o autor encontrou para dar formas às suas criaturas, e aí pinçar a independência e a autonomia e a “vida” desses seres da ficção” (BRAIT, 1985, p. 11).

Nessa perspectiva, cabe discutir o processo que o criador se utiliza para criar um outro mundo que emerge através da linguagem e que é capaz de permitir vivenciar uma experiência real, mesmo sendo ela ficcional. Por esta vereda, Levy (2005) esclarece que,

na versão literária, por sua vez, a linguagem deixa de ser um instrumento, um meio, e as palavras não são mais apenas entidades vazias se referindo ao mundo exterior. Aqui a linguagem não parte do mundo, mas constitui seu próprio universo, cria sua própria realidade. É justamente em seu uso literário que a linguagem revela sua essência: o poder de criar, de fundar um mundo. Dessa forma, as palavras passam a ter uma finalidade em si mesmas, perdendo sua função designativa. Os elementos do romance, tais como fatos, diálogos e personagens, são evocados e realizados a partir de palavras que precisam torná-los visíveis e compreensíveis em sua própria realidade verbal (LEVY, 2011, p. 20).

Os argumentos da autora, reiteram que a linguagem ficcional é fundadora de um outro cosmo, capaz de permitir o contato com esse universo através de uma elaboração de linguagem oriunda de um processo artístico de que dispõe cada autor, portanto, a elaboração da narrativa assemelha-se à formação da imagem conseguida pelo fotógrafo, que faz uso de seus instrumentos de trabalho para criar a ilusão do real, logo, poeta e fotógrafo não registram a realidade, mas criam uma imagem, a partir dos meios que possuem, fundando um mundo.

Outro aspecto mencionado por Brait (1985) é a herança conceitual aristotélica acerca do que seja a personagem, que por sua vez é tomada sob duas perspectivas centrais pelo autor grego: “a personagem como reflexo da pessoa humana e a personagem como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto” (BRAIT, 1985, p. 29).

Segundo a autora, a *Poética* de Aristóteles foi durante muito tempo lida de maneira equivocada, no entanto, críticos contemporâneos ao fazerem uma releitura mais específica sobre a concepção de *mimeses*, anteriormente entendida apenas como representação, espelho da realidade, perceberam que o autor transcende essa perspectiva de arte como imitação, para outra significação chamada “verossimilhança interna de uma obra” considerada mais relevante. Quanto a essa nova concepção, a autora considera que,

Não é ofício do poeta narrar o que realmente acontece; e, sim, representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, verossímil e necessário. Com

efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem em verso ou prosa [...], — diferem sim em que diz um as coisas que sucederam, e o outro as coisas que poderiam suceder. Por isso a poesia é mais filosófica e mais elevada do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Referir-se ao universal, quero eu dizer: atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia quando põe nome às suas personagens [...] (ARISTÓTELES *apud* BRAIT, 1985, p. 30).

Sendo assim, a passagem da *Poética* de Aristóteles vem corroborar para se traçar uma ponte para o entendimento acerca da construção da personagem como um espaço de possibilidades, cabendo ao criador da narrativa selecionar os fragmentos de uma possível realidade para compor esses seres inventados. Mesmo que possuam alguns referentes encontráveis fora do âmbito da ficção, no espaço literário são seres frutos da imaginação do artista. Nesse sentido, a personagem é elaborada pela linguagem que se instaura na obra.

Referente a isso, Candido (1972) considera que a verossimilhança seria semelhante à ideia aristotélica, a “adequação àquilo que poderia ter acontecido”. Também reitera que houve grandes mudanças nos modelos de interpretação do texto literário, desde a Grécia Antiga aos dias atuais. A personagem, inicialmente, era compreendida necessariamente como manifestação empírica do autor, estaria, por sua vez, ligada à fatores externos à obra. Em oposição a isso, Candido aborda que “é, porém a personagem que com mais nitidez torna patente à ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (CANDIDO, 1972, p. 14). Todavia,

Não se devem aplicar os mesmos padrões e conceitos a poemas da Grécia antiga, a poemas românticos e a poemas atuais. Parece, contudo, que se pode negar em geral a opinião de que nas orações de poemas líricos se trata de juízos, de “enunciados existenciais” acerca de determinada realidade psíquica do poeta ou qualquer realidade exterior a ele. É precisamente no poema que são mobilizadas todas as virtualidades expressivas da língua e toda a energia imaginativa (CANDIDO, 1972, p. 14).

Com limiar do século XX, entretanto, anuncia uma mudança brusca de perspectiva aliada às vanguardas artísticas, uma vez que, no século anterior todas as supostas respostas do texto literário estariam centradas na vida do autor, algo exterior à obra. As novas concepções de arte advindas dos movimentos vanguardistas promovem um deslocamento no olhar acerca do poético. A obra passa a ter significado nela mesma, na sua configuração e no modo como se organiza e, tornada signo linguístico, todas as possibilidades de interpretação estão contidas nela mesma.

Pode-se associar esse novo entendimento de arte com o que Barthes chama de “escritura” (BARTHES, 2004, p. 1), que seria o surgimento de linguagem, cujo significado estaria na própria construção e materialidade dela mesma, ou seja, sua profundidade encontra-se na superfície do texto e não por traz dele, desvanecendo, concomitantemente, a pessoa do autor. Esse novo entendimento acerca da linguagem está em questão quando se pensa na acepção contemporânea delineada em torno da personagem da ficção.

O texto literário contemporâneo, ao perder a vinculação direta com a vida do autor, apresenta-se, segundo Barthes no seu ensaio, “A morte do autor”, como um “tecido de citações saídas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p. 4). Logo, a obra seria o resultado da adição

de todos os meios de que dispõe o autor para construí-la, inclusive a personagem, que pode ser entendida em diálogo com as inovações instauradas na figura do autor e da obra. Daí, reconhecê-las também como um todo oriundo de inúmeros fragmentos que formam o real, ou seja, uma construção que não tem uma única referência, um único lugar de representação, mas que é tornado espaço de confluências e contradições.

PRIMEIRAS ESTÓRIAS

Paulo Ronái, no prefácio de *Primeiras estórias* (1962), “Os vastos espaços” (2005), explica que o autor abriu, pela originalidade de sua obra, novas possibilidades de reconhecimento para as letras brasileiras. A arte de Guimarães Rosa ganhou novos ares, deixando de ser assunto interno por ultrapassar as fronteiras do idioma, passando a ser exportada para outras línguas, ampliando as possibilidades de leitura para novas culturas.

Publica *Primeiras Estórias* em 1962, obra composta por vinte e um contos curtos que corre ligeiro como “o devagar depressa dos tempos”, na qual, segundo Alberto da Costa e Silva, em uma apresentação para esta obra, considera que,

todas as aventuras correm rápidas, mesmo quando jamais terminam. E alguns desse contos são, na verdade, poemas breves, intensos e belos, de fluência perfeita como a de um bom soneto, como por exemplo, “A menina de lá”, “Nenhum, nenhuma”, “Substância” e “Os cimos”. Alguém poderia aproximá-los dos poemas em prosa de Baudelaire. Mas Guimarães Rosa ambicionou muito mais que isso, e muito mais que a escrita artística dos irmãos Goncourt. O que desejou e obteve foi “uma textura verbal que cobre a dupla extensão” da prosa e da poesia, gerando “uma nova forma de expressão literária”, em que “se fundem, de modo orgânico”, as duas categorias, e à qual um grande poeta, Oswaldino Marques, ao estudar a obra de Rosa, deu o nome de “prosoema” (SILVA, 2005, p. 10).

Ainda considerando as pontuações de Silva (2005), este considera que o autor mineiro soube, como nenhum outro escritor, transpor as descobertas oriundas da infância sob a ótica de um menino, uma vez que, o leitor, através da escritura rosiana, é deslocado a revisitar suas saudades.

O título do livro assinala uma nova perspectiva, uma releitura que vai do particular para o universal, evidenciando o lado oposto do discurso oficial. Seria a trilha dos vencidos, daqueles comumente colocados à margem do processo, como as crianças e os velhos, duas extremidades da existência que são detentores de falas desconsideradas pela sociedade. Mas, é justamente estes que interessam à poética rosiana, pois representam a pureza, o olhar inaugural, as fases da vida nas quais o homem é livre para criar, inventar, pois não está preso a nenhuma amarra linguística e/ou social.

Observando a personagem infantil na obra rosiana, percebe-se que a presença dela em sua literatura sugere que as crianças, assim como as palavras, possuem uma estranha potência, capaz de produzir o novo, no caso, a criação de uma realidade, de uma linguagem de pouco ou nenhum uso, detentor de um viço primevo, original. Entretanto, no adulto, esse êxtase inaugural perante as coisas do mundo, inerente à fase da infância, está soterrada pelas “camadas superpostas pelas contingências do viver” (RÓNAI, 2005, p. 24). Todavia, é papel do autor fazê-la novamente emergir, devolver-lhe luz. Essa passagem do texto de Paulo Ronái, “Os vastos espaços”, encontrado no

prefácio da obra *Primeiras Estórias*, serve como chave de leitura para analisar a proposta de criação do autor João Guimarães Rosa.

A PERSONAGEM INFANTIL EM *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*

Rosa ao compor suas personagens instaura uma perspectiva nova de arte. De início, já evidenciada pela adoção do título do livro, uma vez que escolhe a palavra *estórias* ao invés de História, pois pretende não fundar seu universo com os pilares do linear, contínuo, verdadeiro, mas num plano que seja movente, ondulante, fragmentado, descontínuo, ou seja, fictício. Assim, a estória construída em outro plano, o do “supra-senso” mencionado pelo escritor que, no caso desta análise, estaria estacionada na plataforma da infância.

As personagens infantis elaboradas pelo escritor perpassam seis contos em todo livro, como dito anteriormente, são eles: “As margens da Alegria”, “A menina de lá”, “Pirlimpisquice”, “Partida do audaz navegante”, “Nenhum, nenhuma” e “Os cimos”. As narrativas mencionadas têm como enfoque a perspectiva do olhar infantil para a formação do universo ficcional. As personagens dos contos são meninos e meninas que passam por algum processo de deslocamento, seja ele, espacial e/ou emocional, cujas travessias são processos de aprendizagem adquiridos através do enredo balaceante em alegrias e frustrações se alternam e se interrelacionam no meio do caminho de suas aventuras/jogos infantis.

A PERSONAGEM INFANTIL NO CONTO “PARTIDO DO AUDAZ NAVEGANTE”

A narrativa se inicia “NUMA MANHÃ DE UM DIA EM QUE BRUMAVA E CHUVISCAVA” (ROSA, 2005, p. 153), sugerindo o começo de um dia propício à fertilidade oriunda da imaginação, a imagem que se forma a partir do enunciado emana o iniciar de uma trajetória não construída na suposta claridade da verdade do dia ensolarado, mas que emerge da nebulosidade, da obscuridade do dia, da vida.

As personagens secundárias que enfeitam a travessia de Brejeirinha são respectivamente: a “Mãe, a mais bela, a melhor” (ROSA, 2005, p. 153), as duas irmãs: Ciganinha, Pele que juntamente com Brejeirinha brotavam de um galho. “Só o Zito, este era de fora; só primo” (ROSA, 2005, p.153). Estes todos serão enfeitados pelo olhar de Brejeirinha que promete formar muitas artes. O narrador também está incluso na brincadeira, como sugere as imagens construídas na narrativa, na qual tempo e lugar ganham uma perspectiva inusitada: “meia manhã chuvosa entre verdes: o fúfio fino borrifo, e a gente fica quase presos, alojados na cozinha ou na casa, no centro de muitas lamas (ROSA, 2005, p. 153).

O nome da personagem infantil analisada neste estudo, Brejeirinha, pode estar associado à descrição do narrador que diz se encontrarem no meio de muitas lamas, que por sua vez, pode remeter à brejo, terreno alagado que fica próximo ao rio, espaço propício ao surgimento da vida, fértil, movediço, “impuro”. A impureza mencionada sugere a capacidade de mistura, proveniente na própria narrativa que não é una, pois a personagem é contadora de estória e juntamente com o narrador dialoga, no qual um avança enquanto outro recua durante as estórias que se intercalam simultaneamente, abrindo espaço para outro contar oriundo da perspectiva do olhar infantil da personagem.

Brejeirinha, como toda criança, ocupava-se de inutilidades, perdia muito tempo com um pensamento e por isso tinha um olhar apurado por tudo que estava ao seu redor. O narrador a descreve também de forma afetiva, poética:

Toda cruzadinha, traçava as pernocas, ocupava-se com a caixa de fósforos. A gente via Brejeirinha: primeiro, os cabelos compridos, lisos, louro-cobre; e, no meio deles, coisicas diminutas: a carinha não comprida, o perfilzinho agudo, um narizinho que-carícia (ROSA, 2005, p. 153).

A segunda narrativa, constantemente recomeçada por Brejeirinha, que a qualquer momento pode se reiniciar quantas vezes quiser, engendra uma história de amor. Ciganinha e Zito, o que vem de fora, formam par, porém estão brigados, “Ciganinha e Zito nem muito um do outro se aproximavam, antes paravam meio brigados, de da véspera, de briguinha grande e feia” (ROSA, 2005, p. 154).

A sensibilidade da menina contadora capta esses sinais e inventa paralelamente à narrativa maior, uma outra, uma estória de amor, fantasiando Zito como um audaz navegante, que parte rumo ao mar em busca de novas descobertas. — “Zito, você podia ser o pirata inglório marujo, num navio muito intacto, para longe, lo-õ-ongue no mar, navegante que o nunca-mais, de todos?” (ROSA, 2005, p. 155). Sobre a audácia do navegante criado pela personagem, Maria Aurinívea Sousa de Assis em sua dissertação de mestrado, “Riobaldo e Aschenbach: audazes navegantes: experiências de travessias em *Grande Sertão: Veredas* e em *A Morte em Veneza* (2009), ressalta que,

No conto “Partida do audaz navegante”, de *Primeiras histórias*, o personagem criado por Brejeirinha é marcado pela audácia necessária ao herói dos mares que ‘vai descobrir os lugares que nós não vamos nunca descobrir’ (ROSA, 2001, p. 169). O protagonista criado para as histórias da menina é aquele que vai descobrir os mistérios do mar e que, partindo sozinho, está suscetível de se defrontar com caminhos insondáveis de si mesmo (ASSIS, 2009, p. 60-61).

O audaz navegante criado pela menina/protagonista precisa partir, se aventurar por outros mares, pois é viajante, por isso, deve deixar a estabilidade proveniente da terra firme para se perder na insegurança das águas, na errância e imprevisibilidade que representa a própria existência humana. A criação desse personagem de Brejeirinha, assim como ela, possuem a capacidade de desprendimento total da segurança nas certezas para se embrenharem no mar, ondulante no constante vir a ser compreendido como a personificação da linguagem literária contemporânea.

As passagens da história criada por Brejeirinha aparecem em destaque na sua escritura, evidenciando uma lacuna que se abre dentro da macro narrativa, que deve ser notada pela diferença. Uma distinção marcada na própria materialidade do texto, pois as travessias dos jogos de sentidos instaurados pela menina estão escritos de forma distinta. Brejeirinha constitui uma micro história, um outro espaço, que se delinea como uma espécie de brincadeira que termina e reinicia quantas vezes a imaginação lhe saltar, o que sugere um faz de conta inerente a criança que, nesse caso, assemelha-se ao poeta ao narrar sua aventura diante da escolha em perceber o mundo pela perspectiva do olhar infantil que, por sua vez, é lúdico por natureza.

Sobre essa capacidade de desestabilizar a racionalidade, Brejeirinha e o seu narrar de menina/poeta aparecem constantemente interpelado, desafiado por Pele, uma de suas irmãs, que permanece na lógica das relações e pode representar o contraponto, a lógica a reivindicar seu lugar,

estabelecendo um embate com a protagonista.

— “*Sem saber o amor, a gente pode ler os romances grandes?*” --- Brejeirinha especulava.
--- “*É, hem? Você não sabe ler nem o catecismo...*” Pele lambava-lhe um tico de desdém; mas Pele não perdia de boazinha e beliscava em doce, sorria sempre na voz. Brejeirinha rebica, picuíca: --- “*Engraçada!... Pois eu li as 35 palavras no rótulo da caixa de fósforos...*” (ROSA, 2005, p, 154).

O trecho exemplifica e coloca em tensão a racionalidade e a ficção, uma vez que ler o catecismo é considerado algo racional e útil, em contrapartida, o fato de ler 35 palavras numa mera caixa de fósforos pode ser visto como algo sem nenhum propósito, ilógico. Colocando-se fora da perspectiva da realidade, Brejeirinha esta associada ao supérfluo, ao inútil, é tornada signo/ linguagem, haja vista, encontrar-se na insegurança das águas do devir, diante do infundável mundo de relações, no ficto, no movediço, pois é brejo, lugar no qual é impossível se manter instável, seguro, além de ser bastante fecundo, propício à criação. Nesta medida, é interessante evidenciar o quanto Platão temia essa capacidade dos poetas em criar um simulacro, um mundo paralelo capaz de desconstruir todas as verdades, tornando-as móveis.

Seguindo a esteira da perspectiva infantil, a personagem funda um contar que cola em suspensão o mundo real ao seu redor, mas que a partir dele recria outro, não verdadeiro, fictício.

Mas Brejeirinha punha mão em rosto, agora ela mesma empolgada, não detendo em si o jacto de contar: --- “*O Aldaz Navegante, que foi descobrir os outros lugares valetudinário. Ele foi num navio, também, falcatruas. Foi de sozinho. Os lugares eram longe, e o mar* (ROSA, 2005, p. 155).

Percebe-se, além da força imaginativa do narrar de Brejeirinha, a potência que emana desse olhar que se torna evidente na escrita da palavra *aldaz* ao invés de *audaz*, pois conforme Pele, uma das irmãs de Brejeirinha: --- “*Você é uma analfabetinha ‘aldaz’.*” (ROSA, 2005, p, 155). Portanto, a maneira como a criança é descrita corrobora para o entendimento de que o desvio provocado pela personagem é inerente ao caráter de liberdade que emana da linguagem poética.

Brejeirinha inicialmente desenha uma partida trágica para o *aldaz navegante*. Ciganinha não gosta e indaga: --- “*Por que você inventa essa história de de tolice, boba, boba?*” --- e Ciganinha se feria em zanga. --- “*Porque depois pode ficar bonito, ué!* (ROSA, 2005, p. 155), a menina responde em seguida que preferia falar bobagens do que calar besteiras. O que sugere que o supérfluo faz parte do imaginário infantil, em oposição à visão do adulto.

Diante disso, acredita-se, que a própria forma de apresentação da estrutura narrativa do conto, configura-se como signo, cuja concepção da linguagem literária do autor mineiro pode ser evidenciada, visto que há um jogo empreendido por duas estórias, que se imbricam e se alternam, uma dentro da outra, como se posicionadas numa balança, enquanto uma avança a outra recua, um contar entrelaçado e ondulante, em vai e vem constantes, conforme o distanciamento do narrador e o contar e recontar de Brejeirinha, Esta pode ser lida também como signo no espaço literário, a partir do nome que a personifica, remetendo ao brejo, sugere a clandestinidade, lugar alagado, fértil, próximo ao rio, mas que, como vereda enigmática, sugere a possibilidade de experienciar outros lugares que o curso comum das águas jamais poderiam levar, portanto potência para a criação. Desse modo, a criança do conto cria uma estória de amor jogando com os sentimentos que liga

Ciganinha e Zito, protagonistas da estória fundada por ela. A micro estória, inicialmente, parece ser trágica, mas que, enfeitada pela visão brincante da personagem infantil, abriu uma fissura, criando outra realidade mais condizente com o universo lúdico do qual, a infante faz parte.

A estória maior aparece constantemente interrompida pelos impulsos de contar de Brejeirinha, o que pode ser percebido na própria materialidade da narrativa, evidenciando o espelho do jogo instaurado pelo narrador da estória principal. A partida do audaz navegante, escrito com “I”, pode sugerir o caráter de ficcionalidade e a liberdade oriunda do fazer poético, o que corrobora para o entendimento de que a partida do navegante, “o bovino”, adornado pela menina, abre espaço para o infinito dos possíveis advindo da Alegria vislumbrada pelo jogo de linguagem empreendido no conto.

Nesse sentido, Brejeirinha, consegue ver semelhanças em coisas díspares, estabelecendo um liame entre os dessemelhantes, que na vida real, talvez nunca pudessem ser aproximadas, colocadas em diálogo, pois a lógica que pressupõe a vinculação da vida diretamente à utilidade das coisas torna essas relações impossíveis, portanto, possíveis, somente no âmbito da arte, especificamente, nesta análise, da linguagem literária inebriada de infância/poesia de Guimarães Rosa.

Assim, a personagem brinca com as infinitas possibilidades que o mundo lhe oferece, transformando-se na própria personificação da linguagem poética ao compor seus protagonistas de forma lúdica, abstraindo deles as mais improváveis aproximações, pois Brejeirinha, no final do conto se encontra ainda mais persuadida de que o ovo se parece mesmo é com o espeto.

CONSIDERAÇÕES “A MARGEM DE TODAS AS CERTEZAS”

O conto “Partida do audaz navegante” é perscrutado, a partir do foco da personagem infantil Brejeirinha, que, neste estudo, representa o olhar lúdico imanente da criança, contrapondo-se à narrativa “A terceira margem do rio”, na qual há, a perspectiva do adulto a recordar o tempo de infância. Este só consegue ver a partida do pai pelo viés do trágico, contrapondo-se à ênfase da menina navegante da estória analisada. Contraposições, o lúdico e o trágico, que sugerem na materialidade constitutiva do livro *Primeiras estórias*, o jogo, a atividade lúdica, como caráter fundamental do projeto literário instaurado pelo escritor mineiro.

Desse modo, a escolha do foco infantil pelo escritor pode representar a criança, como centro, parte naturalmente imóvel do ser, do círculo, do mundo humano, onde tudo começa e recomeça, sem começo, nem fim. Nesse sentido, Rosa se diz um reacionário da palavra, não um revolucionário, por ser um alquimista que, como tal, reativa a palavra através das misturas que faz tornando-a obscura, misteriosa, não transparente, como é o mundo e a natureza, tendo em vista, nunca se deixar mostrar por completo. Prerrogativas que podem ser vinculadas ao empreendimento artístico de Guimarães Rosa, quando este assinala que objetiva, através da linguagem literária que eregi, aqui compreendida como jogo, ressuscitar/reactivar o homem, retirar as montanhas de cinzas que o recobrem e, como escritor, o faz pela vereda de transformação do signo linguístico, dando-lhes luz conforme a sua imagem.

Nesta perspectiva, mesmo a margem de todas as certezas, acredita-se que, a arte poética de Rosa pode ser compreendida como uma ação jubilosa fundada na busca constante da face infante da palavra, cujo teor se faz retirando os sentidos comuns associados às construções linguísticas. Este redimensionamento, por sua vez, suscita um mundo novo, em que a imagem colada às coisas, como uma nuvem, desfaz-se e se faz na frente do leitor, colaborador ativo, dono e senhor do

significado. Enfim, a personagem infantil, bem como, toda a configuração do livro, como forma significativa se movimentando, é pendular, não se fixa muito tempo aos olhos do interlocutor, haja vista, refletir o espaço da “brincadeira” poética rosiana, por isso mesmo, movediça, instável, ondulante, espelho do jogo de linguagem, no qual, o ficcionista amalgama infância e poesia.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Maria Aurinívea Sousa de. *RIOBALDO E ASCHENBACH: AUDAZES NAVEGANTES: Experiências de Travessias em Grande Sertão: Veredas e em A Morte em Veneza*, Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/10811/1/Maria%20Aurin%C3%ADvea%20Sousa%20de%20Assis.pdf>>. Acesso: 18 out. 2018.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem da ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do Fora*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LISBOA, Henriqueta. “O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa”. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994.

ROSA, João Guimarães. “Diálogo com Günter Lorenz”. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

Valéria Ribeiro de Oliveira Magalhães

Mestra em Letras (UESPI), Especialista em (UESPI) e graduada em Letras/Português (UESPI). Professora da Rede municipal de Ensino de Teresina (SEMEC). Integrante do Grupo de Pesquisa LLER/UESPI. E-mail: valeriaribeiro0205@gmail.com

Diógenes Buenos Aires de Carvalho

Graduado em Letras/Português (UESPI), Especialista em Leitura e Produção de Textos (PUCMinas), Mestre e Doutor em Letras (PUCRS/CAPEs). Estágio de Pós-Doutorado (PNPD/CAPEs) na Universidade de Passo Fundo (UPF). Professor da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), atuando na Graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL). Professor convidado do

Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGEL/UFPI). Coordenador do Grupo de Pesquisa LLER - Literatura, Leitura e ensino (CNPq/UESPI). Integrante do GT Leitura e Literatura infantil e juvenil da ANPOLL, da RELER (Cátedra UNESCO de Leitura/iiLer - PUC Rio) e do Grupo de Pesquisa A narrativa ficcional para crianças e jovens: teorias e práticas (UERJ).

Recebido em 10/02/2021.

Aceito em 15/03/2021.