

NINHINHA E BREJEIRINHA: LIRISMO E FANTÁSTICO
EM GUIMARÃES ROSA

Dra. SILVANA OLIVEIRA
Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG)
Ponta Grossa, Paraná, Brasil
(oliveira_silvana@hotmail.com)

Dr. EVANIR PAVLOVSKI
Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG)
Ponta Grossa, Paraná, Brasil
(evanirpv@gmail.com)

RESUMO: Este artigo aborda dois contos do livro *Primeiras estórias* (1961), de João Guimarães Rosa, “A menina de lá” e “Partida do audaz navegante”. A intenção é refletir de que modo a linguagem do autor revela uma perspectiva não realista no tratamento dado ao enredo; para isso serão trazidos alguns elementos de composição próprios do discurso fantástico tradicional e assim esclarecer pontos de contato e divergência com a realização de Guimarães Rosa. Por meio da abordagem dos efeitos fantásticos da linguagem roseana veremos que em “A menina de lá” a linguagem infantil, fora do uso utilitário do mundo adulto, altera as relações de causa e efeito instaurando o milagre. Em “A partida do audaz navegante” a linguagem infantil, num outro viés, estabelece-se como criação poética e se sobrepõe à realidade tangível, subvertendo-a.

Palavras-chave: Linguagem. Realismo. Fantástico. Guimarães Rosa.

Artigo recebido em 09 maio 2017.
Aceito em 10 jun. 2017.

NINHINHA AND BREJEIRINHA: LYRISM AND THE FANTASTIC IN GUIMARÃES ROSA

ABSTRACT: This article discusses two short stories from *Primeiras estórias* (1961), by João Guimarães Rosa, “A menina de lá” and “Partida do audaz navegante”. The aim is to analyse how the author’s use of language reveals a nonrealistic perspective in the plot’s development. For this purpose, some compositional aspects from the traditional discourse of the fantastic will be brought into the discussion and compared to Guimarães Rosa’s work in order to elucidate points of convergence and divergence. In the process of investigating the effects of the fantastic in the author’s use of language, we intend to show that in “A menina de lá” the child speech, free from the utilitarianism in the world of adults, changes the cause-effect relationship and creates the miracle. In a different way, the child language in “A partida do audaznavegante” proves to be a poetic creation that overlays and subverts tangible reality.

Keywords: Language. Realism. Fantastic. Guimarães Rosa.

No Brasil, a crítica sobre a produção de Guimarães Rosa já se encontra consolidada e, de certa forma, revela a amplitude de possibilidades de interpretação que a obra sustenta. Nesta diversidade de abordagens, encontram-se, já estabilizadas, duas perspectivas mais recorrentes que indicam uma polarização de posições interpretativas e merecem uma palavra à guisa de justificativa do interesse em relacionar o uso da linguagem nos contos “A menina de lá” e “Partida do audaz navegante” a certa tradição do discurso fantástico.

A primeira dessas perspectivas críticas é a que entende a obra de Rosa como um momento privilegiado de desvendamento e problematização da realidade social e histórica do Brasil. Está claro o alcance dessa perspectiva na

medida em que se considera, em uma primeira visada, os escritos de Antonio Candido, por exemplo, com destaque para dois artigos clássicos do crítico, “Sagarana” (COUTINHO, 1991), de 1946, e “O homem dos avessos” (COUTINHO, 1991), de 1956, quando da publicação do primeiro livro de contos de João Guimarães Rosa, *Sagarana* e quando da publicação do seu único romance, *Grande Sertão: Veredas*. Embora críticas menos avisadas tenham acusado Rosa de não se apresentar como um escritor engajado com a denúncia da condição social e econômica do brasileiro, muitos estudiosos de maior fôlego notaram, e exploraram em seus estudos, o quanto a obra do autor apresenta e problematiza as profundas contradições da sociedade brasileira, seja no aspecto de revelar a desigualdade social, seja no plano de expressão de um mundo problematizado histórica e culturalmente pela ampla diversidade de sua formação.

A segunda perspectiva indicada aqui é a filosófico-religiosa, que prioriza a leitura dos textos rosianos como indicações da condição humana universal, em que a conexão do homem com o mundo, com a natureza e com o outro de si, é dada como resultado de um estado de graça alcançado por meio de experiências de cunho espiritual, metafísico ou mágico, em um sentido mais próximo da filosofia não necessariamente religiosa. Dessa vertente crítica destacam-se os estudos de Kathrin Rosenfield, *Descaminhos do demo – tradição e ruptura em Grande sertão: veredas* (1993), o de Francis Utéza *João Guimarães Rosa: metafísica do Grande sertão* (1994) e o de Heloísa Vilhena de Araújo, *O roteiro de Deus. Dois estudos sobre Guimarães Rosa* (1996).

É justamente a essa segunda perspectiva crítica que filiamos a abordagem desse artigo, no sentido em que a linguagem será tomada como elemento capaz de estabelecer o vínculo do ser com um entorno não restrito à materialidade das coisas; a linguagem aciona e revela a transcendência por seu efeito lírico e mágico. A poesia, em estado bruto em “A menina de lá” e, em sua elaboração fictícia e lírica, no caso de “A partida do audaz navegante”, coloca a discussão da potência criativa da própria linguagem roseana em primeiro plano para a leitura e daí se depreende a crença de que a linguagem tem o poder de desafiar o real, como veremos na leitura proposta para os contos referidos neste artigo.

Para dar andamento à análise, traremos algumas reflexões propostas por Joel Malrieu no livro *Le Fantastique* (1992) sobre o discurso fantástico tradicional e seus desdobramentos conceituais. Para Malrieu, o fantástico parece estar na confluência de várias preocupações, ora de ordem estética, ora de ordem comercial, ou ainda, de ordem científica. A dificuldade maior na definição mais precisa deste gênero é o fato de que, historicamente, sempre houve uma lacuna entre a forma pela qual os autores se punham a explorar as possibilidades do fantástico e a recepção destes textos pelo grande público. Desde as considerações de Walter Scott sobre a superioridade de Mary Shelley em relação a Hoffmann, justamente porque a autora ainda tinha em vista um

procedimento didático, o público parece não dar conta de ler os textos dentro da expectativa daqueles que os produziram.

Malrieu (1992, p. 187) faz referência à etimologia da palavra fantástico, que vem do latim *fantasticus*, utilizado para designar aquilo que é irreal, imaginário. Na Idade Média, esta palavra acaba assumindo o sentido de insensato, possuído, numa clara atribuição negativa ausente na etimologia latina. No século XVII, a palavra pode indistintamente revestir-se de sentido pejorativo ou não. Neste período, o termo fantástico tanto pode ser definido como "imaginário, que só tem aparência", como no sentido de "coisa inverossímil, bizarra, extravagante, que está fora da realidade." O autor chega, enfim, a uma definição de dicionário, datada de 1831: "Quimérico, a palavra significa também aquilo que tem somente a aparência de um ser corporal, sem realidade" (1992, p. 187).

A expressão, historicamente, é usada com uma abrangência impressionante e, embora os românticos franceses se tenham apropriado deste termo definitivamente, eles não tiveram uma grande preocupação em defini-lo; ao contrário, parece haver sim o interesse em manter a imprecisão e diluição do termo como se observa também na crítica contemporânea.

Para o Romantismo, o fantástico – e todo o seu universo de referência – serve para imprimir-lhe uma "marca", quase como um emblema de bizarria, estranheza provocativa que, de fato, tem ali a função de criar uma ruptura em relação aos valores artísticos estabelecidos.

Joel Malrieu (1992, p. 45) afirma que o Romantismo e o fantástico correspondem a duas visões diferentes do mundo e do homem, no sentido em que para os românticos o mundo pode ser enfrentado pelo herói íntegro e imutável, enquanto que no fantástico não se encontra integridade nem imutabilidade. O herói fantástico está condenado à divisão de si mesmo, à estranheza de si em relação ao mundo, e enfim, à destruição.

Malrieu (1992, p. 45) ressalta a concisão própria do gênero fantástico, o que o tornaria desaconselhável para narrativas mais longas, como o romance, por exemplo. Assim, resume a essência da narrativa fantástica em dois elementos: uma personagem e um elemento perturbador.

O elemento perturbador não precisa ter origem sobrenatural para que se configure o fantástico. Hyde ou Frankenstein não remetem a nenhum além. O elemento perturbador pode, da mesma forma, estabelecer com a personagem um todo: "De modo geral, todas as manifestações de loucura, de alucinação ou outra, devem ser tidas como figuras naturais do elemento perturbador" (MALRIEU, 1992, p. 48, tradução nossa)

E ainda:

Toda narrativa fantástica pode então ser representada por um esquema simples que faz intervir uma personagem e um fenômeno, ficando compreendido que um

fenômeno designa ‘todo fato exterior que se manifesta na consciência por intermédio dos sentidos, toda experiência interior que se manifesta na consciência’, sentido acrescido por este outro, mais comum: ‘tudo o que aparece como notável, novo, extraordinário’. (MALRIEU, 1992, p. 48, tradução nossa)

O autor conclui, então, que a narrativa fantástica apresenta o confronto de uma personagem isolada com um fenômeno, exterior ou não a ela, sobrenatural ou não, mas cuja presença ou intervenção representa uma contradição profunda com os limites do pensamento e da vida da personagem, a ponto de as perturbar completa e duravelmente.

Todorov (1975) indicara, sob perspectiva diferente da de Malrieu, a importância dos efeitos do fantástico no leitor, parece-nos, ainda, que, para além dos efeitos de medo e inquietação previstos pela narrativa fantástica, é a participação do leitor como ser imaginativo, capaz de preencher as lacunas da linguagem, a maior exigência do fantástico.

Todorov (1975) apresenta a sua teoria do fantástico, explorando as possibilidades de racionalizar o discurso fantástico. Para o autor, nos textos fantásticos a noção de realidade é concebida a partir da analogia plena entre o mundo do leitor e o mundo das personagens; as mesmas regras do mundo do leitor devem ser aplicadas ao mundo das personagens de forma a dar condições de o leitor decidir a partir de que leis poderá resolver a narrativa – leis naturais ou sobrenaturais, ou seja, o leitor escolhe se lançará mão, ou não, de elementos racionais para dar conta do texto fantástico.

Da mesma forma o maravilhoso lendário (contos de fadas, histórias maravilhosas...), tantas vezes referido como matriz do fantástico, compreende uma ideia de permanência e perenidade ausente no gênero fantástico; quer dizer, no fantástico há um elemento que lança o homem para o seu **dever**, num impulso para frente que envolve mudança e movimento constante, na medida em que é preciso decidir-se sobre como resolver a narrativa, se pela lógica natural ou sobrenatural.

O elemento desestabilizador do fantástico para o leitor do século XIX é o enfoque dado ao homem – ele mesmo –, não há mais preocupação em confrontar o humano e o divino, mas sim o homem e ele próprio, assim como o homem e os seus (nem sempre) semelhantes.

É preciso refletir um pouco sobre o modo como determinado procedimento literário aparentemente simplista como o de trazer fantasmas ou seres extraordinários para o centro da literatura se aprofunda a ponto de estabelecer um novo modo de dizer o homem. Se, no início do século XIX, estabeleceram-se a temática e os procedimentos do fantástico, é só no final deste século que haverá propriamente um exercício de estilo que dará ao fantástico o *status* de gênero literário.

Estranhamente, o século XX não dá a continuidade esperada ao fantástico. O quase desaparecimento do gênero nos moldes do XIX dá lugar a um interesse extraordinário, embora tardio, da crítica e o fantástico torna-se objeto de estudo, bem como todos os procedimentos que, mesmo de longe, pudessem evocá-lo, são temas de acirradas considerações teóricas. A partir da década de 1950, principalmente, assiste-se a uma verdadeira perseguição em busca de sentidos para o gênero fantástico e seus possíveis desmembramentos.

Para Todorov a questão da literatura fantástica coloca exatamente o problema da noção de realidade e de literatura:

Se certos acontecimentos do universo dum livro são dados explicitamente como imaginários, contestam por esse motivo a natureza imaginária do resto do livro. Se tal aparição não passa do fruto de uma imaginação sobreexcitada, é que tudo o que a cerca é real. Longe de ser pois um elogio do imaginário, a literatura fantástica leva a pressupor que a maior parte dum texto pertence ao real, ou mais exatamente, é provocada por ele, tal como um nome dado à coisa pré-existente. A literatura fantástica deixa-nos entre as mãos duas noções, a da realidade e a da literatura, tão insatisfatórias uma como a outra. (TODOROV, 1975, p. 150)

Estas duas **noções insatisfatórias** interessam especialmente na medida em que determinam o pensamento baseada na terminologia que busca designar mais precisamente a literatura de tradição não-realista.

Para Todorov a definição do fantástico (ou literatura fantástica) passa pela exigência de três condições essenciais:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação poética (TODOROV, 1975, p.38-39).

Nesta abordagem o fantástico pode se converter em *estranho* ou *maravilhoso*. Levando em consideração a “hesitação fantástica”, é a partir dela que derivará uma das duas categorias mencionadas. A obra se ligará ao estranho se ao leitor, quando não à personagem, for possível decidir que as leis da razão permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos. Se, por outro lado, o leitor (ou a personagem) decidir-se que novas leis naturais, ou

melhor, leis sobrenaturais devem ser admitidas para que o fenômeno fantástico possa ser explicado, esta obra entrará no gênero do maravilhoso.

Dentro das considerações de Todorov somos levados a crer na efemeridade do fantástico na obra, visto que quase sempre ele se converterá em estranho ou maravilhoso, pois o momento da hesitação fantástica é superado pela decisão por uma das duas possibilidades: a lógica natural ou o sobrenatural.

Ao referir-se à personagem da narrativa fantástica, Malrieu (1992, p. 55) destaca a caracterização de um homem como todo mundo, nada heróico, vazio, sem profundidade nem originalidade. O autor afirma a vacuidade intrínseca da personagem como condição primeira da narrativa fantástica. A personagem é tão pouco importante quanto o fenômeno é imponente. Quase nunca, segundo observação de Malrieu, as narrativas fantásticas trazem o nome da personagem no título.

As personagens das narrativas fantásticas tradicionais declaram-se inicialmente incrédulas, céticas e racionais em relação a qualquer evento sobrenatural. Daí o reforço que o efeito da experiência fantástica receberá, pois se trata de um fenômeno agindo sobre uma sensibilidade dificilmente excitável. Há um confronto entre dois mundos: o da razão estabelecida e o do fenômeno. Tal oposição é o fundamento da realização do fantástico tradicional.

A história do gênero revela as nuances dessa oposição, sem, contudo negá-la definitivamente em nenhum momento. Há sempre um mundo de referência lógica ao qual o fantástico se reporta, seja para confrontá-lo, seja para imprimir-lhe desvios; de qualquer forma a razão como fundamento sempre estará lá.

Em Guimarães Rosa, a associação com a noção tradicional de narrativa fantástica é possível, desde que se pense a personagem frente a um elemento ou fenômeno fantástico capaz de reconfigurar o lugar ou a compreensão da personagem sobre si. Esse elemento, ou fenômeno como quer Malrieu, é a linguagem, pois é por meio dela que se realiza a nominação das coisas, pessoas e objetos de forma não utilitária e lógica; da mesma forma que é a linguagem que engendra relatos e narrativas sobre a experiência, de modo a subverter uma realidade física e material primeiramente dominante.

Em Rosa, o estado inicial das personagens não comporta a ideia da lógica como matriz do pensamento, a ordenação desse mundo se dá em outras medidas. No mundo apresentado por Rosa, a lógica não é o contraponto fundamental, é apenas mais um dos pontos que circulam em movimentos de reversibilidade. Nossa hipótese de leitura para os contos selecionados para este artigo é a de que a abertura para o mágico e para o milagre se dá pelo efeito lírico proposto pela linguagem do autor, o mundo se abre por efeito de (re)nominação lírica, o que coloca as personagens numa posição ativa em relação ao seu contexto material, ideológico e linguístico. O fenômeno fantástico,

nesse caso, se realiza na personagem pela força instauradora de mudanças que a linguagem oferece.

De outro modo, em Guimarães Rosa, a palavra perde a malha que a vincularia ao significante absoluto, portanto, pode apresentar um mundo que escorre por plurissentidos, realidades multissignificativas, efeitos líricos que subvertem um primeiro sentido literal das coisas. O mundo criado nessa potência de linguagem solta-se de qualquer vínculo com o fundamento lógico, ele circula em matéria caótica, onde tudo é e não é.

Para a leitura dos contos selecionados para este artigo, “A menina de lá” e “Partida do audaz navegante”, do livro *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa, interessa-nos, em especial, a ressignificação operada pelo autor no tratamento do fenômeno não natural ou dos eventos não realistas no transcorrer dos respectivos enredos. A linguagem apresenta-se com potencial mágico no transcorrer da experiência da personagem e cria uma coerência entre o mundo interior das protagonistas, Nininha e Brejeirinha, e o seu entorno, marcado, no caso do primeiro conto, pelas referências da linguagem e da poesia popular; e no segundo conto, pelas referências à poesia erudita e aos modos de expressão do lirismo clássico.

“A MENINA DE LÁ” E “PARTIDA DO AUDAZ NAVEGANTE”

“Sem saber o amor, a gente pode ler os romances grandes?”(ROSA, 2001, p. 170)

Ninhinha – “A menina de lá” – e Brejeirinha – “Partida do audaz navegante” – irmanam-se na força imaginativa que as torna, cada uma a seu modo, senhoras da linguagem em puro estado intensivo. Se Nininha deseja um sapo ou uma pamonhinha de goiaba, imediatamente ela os obtém por mágica identificação entre o nome e a coisa nomeada/desejada. Brejeirinha, por mágica tão potente quanto a da primeira, transforma um “bovino”, esterco de vaca ressequido, em herói de estória amorosa. Ronái (2001, p. 23) vê em Nininha e Brejeirinha as encarnações da poesia popular e da erudita, respectivamente.

Em ambos os contos o narrador assume uma perspectiva muito próxima às meninas, colocando-se como partícipe no mundo de milagres que se instaura. Em “A Partida do audaz navegante”, o narrador refere-se ao grupo de personagens de forma a incluir-se nele, como é possível observar também em outros contos do livro *Primeiras estórias*:

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. Aos tantos, não parava, andorinhava, espiava agora – o xixixi e o empapar-se da paisagem – as pestanas til-til. (ROSA, 2001, p. 104).

Além da forma “a gente”, contribui para a inclusão do narrador no universo narrado o olhar afetivo de absoluto deslumbre diante do espetáculo de forma, movimento e palavra proporcionado pela menina. De forma alguma esse narrador deseja distanciar-se de Brejeirinha e suas meiguices. Se aceitarmos a sugestão de leitura de Paulo Rónai, já mencionada, no conto “A partida do audaz navegante” figura a experiência de leitura da lírica clássica, erudita. O enlevo de linguagem, tanto no aspecto de forma e sugestão de conteúdo, proporcionado pela lírica clássica encontrariam, nessa hipótese, a sua realização nesse conto.

Em “A menina de lá”, o narrador está próximo em vários momentos, sem, entretanto, tornar-se parte integrante do enunciado. Provavelmente médico, chamado a diagnosticar a estranheza da menina: cabeçudota, meditativa e ausente, o narrador distancia-se e ao mesmo tempo busca a aproximação a esse mundo mágico localizado detrás da Serra do Mim.

O narrador opõe ao longo do relato a perspectiva formal e epistemológica, que parece ser o seu meio usual de relacionar-se com o mundo, a uma perspectiva mítico-poética, capaz de abarcar o universo habitado por Ninhinha. As referências de espaço conferem uma aura de mistério ao enredo já no início do conto “A menina de lá”.

O narrador está em busca do **eu por detrás de mim**, pois é lá que está a menina, “sua casa ficava para trás da Serra do Mim, quase no meio de um brejo de água limpa” (ROSA, 2001, p. 22). Nestas águas seria possível ao narrador mirar-se e descobrir-se, prescindindo do esforço racionalista de compreensão frente ao milagre que é Ninhinha.

Este narrador aproxima-se da perspectiva narrativa presente no fantástico tradicional, na medida em que ele opõe sua visão sensata e racional ao mundo que vai tomando forma diante de si por meio da observação de Ninhinha. O que temos, no entanto, é a divisão do conto em duas partes: sendo a primeira concentrada no período em que o narrador de fato esteve próximo física e mentalmente da menina e de sua família, imerso no modo de funcionamento daquele mundo; a segunda parte registra o que o narrador soube por meio de relatos que chegaram a ele depois do seu afastamento físico daquele lugar, da Serra do Mim.

O que chega ao narrador por meio de relatos múltiplos dá conta dos milagres que passam a reger o universo da menina depois de sua ausência. No decorrer do conto e na distância em que o narrador registra as informações recebidas, os fenômenos fantásticos que passam a ocorrer vão sendo aceitos e tomam o caráter de verdade, subvertendo a visão racionalista com que o narrador se aproximara da menina no início do conto. Notemos que o elemento que distingue Ninhinha do restante da família é a sua forma de expressão, seu pensamentozinho não obedecia às expectativas dos adultos e se manifestava em linguagem singular que os demais não entendiam:

– “Ninguém entende muita coisa que ela fala ...” – dizia o pai, com certo espanto. Menos pela estranheza das palavras, pois só em raro ela perguntava, por exemplo – “Ele xurugou?” – e, vai ver, quem e o quê, jamais se saberia. Mas, pelo esquisito do juízo ou enfeitado do sentido. Com riso imprevisto: – “Tatu não vê a lua ...” – ela falasse.”. (ROSA, 2001, p. 67-68)

As palavras da menina revelam um mundo novo aos olhos dos demais, sem que se perca totalmente o vínculo com uma realidade tangível, *Ninhinha* propõe o vislumbre de um outro mundo que sempre esteve ali, mas não era visto.

A certa altura o narrador de “A menina de lá” afirma que *Ninhinha* “nem parecia gostar ou desgostar especialmente de coisa ou pessoa nenhuma” (ROSA, 2001, p. 68), mas a meio da narrativa declara “E *Ninhinha* gostava de mim. (...) Conversávamos, agora”(p. 68). Com quem *Ninhinha* conversava? Com o narrador, é certo. Este ouve a menina e tenta compreendê-la, a ponto de traduzir a sua fala, dando a linha para acompanhar o raciocínio inusitado da menina: “Alturas de urubuir...” (p. 68), alturas de urubu não ir. A avezinha. Senhora Vizinha. Mas o narrador vai embora antes de os milagres começarem e perde *Ninhinha*.

Perde a gênese da poesia e do mito, a linguagem das coisas nascendo. A narrativa tenta recuperar a menina, mas já traz a consciência de que *Ninhinha* está além da palavra; o esforço do narrador precisa, então, forjar a palavra-mágica, capaz de expressar o momento do nascimento do fantástico pela linguagem.

A sua angústia nasce do fato de ter vivido esse momento nas palavras da menina sem percebê-lo; agora, na narrativa, é preciso resgatar aquilo que se perdeu. A alternativa à morte da menina e ao nada em que se transmuda a vida é a busca e a compreensão do mistério, da palavra que funda um mundo mágico. Pelo efeito de seu registro da vida da menina o narrador aceita o relato de que a sua morte foi superada pela mágica na qual os pais, por amor, sustentam que *Ninhinha* não morreu, de fato, pois o caixãozinho verde e rosa que ela desejou viria e a realização do desejo não pode coincidir com a morte.

A angústia que marca o discurso do narrador deste conto nasce justamente da distância observada entre o seu mundo e o de *Ninhinha*, onde as palavras têm a força intuitiva da fundação do mundo. Esta angústia, porém, é o motor para a construção da narrativa; ao distanciar-se da palavra mágica, intuitiva, de *Ninhinha*, o narrador põe sua voz a funcionar como construção e articulação da realidade espiritual e a fecunda com o projeto de resgatar esteticamente o mundo perdido da menina.

Nhinhinha vive todo o tempo em estado de graça – o lado de **lá**, a experiência não racional – enquanto o narrador só alcança este estado no momento em que dimensiona artisticamente a palavra.

Quando declara "Nunca mais vi Nhinhinha" (ROSA, 2001, p. 70), o narrador assume uma perspectiva de fora que o afasta da menina, mas o aproxima da família e do estranhamento experimentado pelo Pai e pela Mãe. A morte de Nhinhinha é algo acontecido longe, sem razão precisa. O narrador ouviu que ela morreu da má água desses ares: "Todos os vivos atos se passam longe demais"(p. 71), mas opta pelo mundo no qual a menina está viva, na plena coincidência entre a palavra e as coisas desejadas.

A dor da família sem a filha é a dor comum, a dor humana, insuportável; a mãe só consegue ver-se pelo olhar da filha "Menina-grande" e o pai, quer caber no tamboretinho em que a filha sentava, sabendo que seu peso poderia destruí-lo. O peso do homem sentado no tamboretinho; o peso da ausência sobre o homem. O que redime primeiro a mãe, redime a todos, a crença em Nhinhinha faz com que na morte ela seja santificada: Santa Nhinhinha!

Dácio Antonio de Castro no seu comentário sobre este conto diz:

Nhinhinha é uma personagem alegórica, que simboliza o lirismo puro da mágica inocência infantil. Ela representa o estágio congênito, inato da sabedoria, numa fase irracional, anterior à consciência lógica. Lembra o arquétipo da 'criança primordial', desenvolvido por Carl G. Jung; segundo essa noção, a criança possui um sentido de totalidade ou de integridade no conhecimento das coisas, que se manifesta apenas antes do aparecimento do ego consciente, irrompendo sob a forma do misticismo e da ilocidade. (CASTRO, 1993, p. 25)

Nesse comentário, a infância é tida como o espaço da magia, espaço compartilhado pelo narrador e, a partir da experiência da morte, a magia passa a compor também o universo da mãe e, por extensão, da família de Nhinhinha. Nas palavras de Paulo Rónai:

O universo é, ao mesmo tempo, ordenado e caótico. D'ua ordem, inacessível à nossa percepção, pauta nossas existências, preestabelecidas, imutáveis. Precisados de segurança, ansiamos por alguma orientação e alguns pontos de apoio, e pelejamos 'para impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica'. Nesse esforço inventamos as três faces do tempo: ora, a nossa duração é indivisível e cada um dos instantes sucessivos que rotulamos de presente contém todo o passado e todo o futuro. (...) A unidade e o sentido dessa vida ficam-nos ocultos, pois o seu desenho só se completa com a morte, também preexistente. (RÓNAI, 2001, p. 27-28)

O aprendizado da unidade e do sentido que Ninhinha já esboçava se dá pela aceitação do milagre. Ao conformar-se no relato de que a menina não morreu, mas existe ainda na plenitude dos seus desejos por realizar, o narrador subverte a lógica fixa do tempo que vira passado e a presentifica na sua memória.

Em “A partida do audaz navegante”, Brejeirinha vive no campo, em casa aquecida pela presença da mãe, irmãos e primo, e lá, como detrás da Serra do Mim, parecia não acontecer nada, mas como já é sabido nestas paragens, quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo:

A manhã é uma esponja. Decerto, porém, Pele rezara os dez esponsos a Santo Antônio, tãoquanto batia os ovos. Porque estourou manso o milagre. O tempo temperou. Só era março – compondo suas chuvas ordinárias. Ciganinha e Zito se suspiravam. Soltavam-se as galinhas do galinheiro, e o peru. Saía-se ao largo, Nurka. O céu tornava a azul? (ROSA, 2001, p. 172)

A chuva que pára, o peru no quintal, lembrando um outro menino¹, evocam a constante renovação do espaço em alegria margeada. No passeio que fazem até a pequena enseada do riachinho próximo, Brejeirinha, acompanhada das irmãs e do primo, compõe a estória da “partida do audaz navegante” e se estabelece a simetria poética entre o amor adolescente de Ciganinha, a irmã mais velha, e o primo Zito. A estória inventava e fantasiada por Brejeirinha vai criando o roteiro heroico que os dois jovens precisam para escapar da pequena humilhação do primeiro amor vivido publicamente. O navegante fabuloso inventado por Brejeirinha parte sozinho e infeliz na primeira versão, mas a certa altura tem a chance de na estória reinventada poder viajar com a moça namorada.

Na liberdade inventiva de Brejeirinha, a estória pode ser começada duas vezes e ter finais propostos em felicidade inesperada:

–Então, pronto. Vou tornar a começar. O Aldaz Navegante, ele amava a moça, recomeçado. Pronto. Ele, de repente, se envergonhava de ter medo, deu um valor, desassustado. Deu um pulo onipotente... Agarrou, de longe, a moça, em seus abraços... Então, pronto. O mar foi que se apavorou-se. Arres! O Aldaz Navegante, pronto. Agora, acabou-se, mesmo: eu escrevi – ‘Fim’.(ROSA, 2001, p. 173)

E, assim, também Zito e Ciganinha, amuados de véspera, pela iminência da separação, experimentam um outro estado de alegria:

¹ Referenciamos aqui o conto “Às margens da alegria”, que abre o livro *Primeiras estórias*, no qual temos também uma criança, agora um menino, em plena experiência com a beleza e o sentido das coisas fora da lógica racionalista.

Segredando-se, Ciganinha e Zito se consideram, nas pontinhas da realidade. – ‘Hoje está tão bonito, não é? Tudo, todos, tão bem, a gente alegre... Eu gosto deste tempo...’ E: ‘– Eu também, Zito. Você vai voltar sempre aqui, muitas vezes?’ E ‘– Se Deus quiser, eu venho...’ E ‘– Zito, você era capaz de fazer como o Aldaz Navegante? Ir descobrir os outros lugares?’ E ‘– Ele foi, porque os outros lugares são mais bonitos, quem sabe?’ Eles se disseram, assim eles dois, coisas grandes em palavras pequenas, ti a mim, me a ti, e tanto. Contudo, e felizes, alguma outra coisa se agitava neles, confusa – assim rosa-amor-espinhos-saudade. (ROSA, 2001, p. 173)

A equação proposta por *rosa-amor-espinho-saudade* traduz com precisão poética o estado de apaixonamento juvenil em que estão Ciganinha e Zito, primos que deverão se separar assim que acabe a hospedagem do menino na casa dos parentes. A narrativa de Brejeirinha elabora-se de modo a oferecer o contraponto ao casal e fazê-los compreender o seu papel de protagonistas da vida que inicia para ambos. Zito, o primo, audaz menino-homem, em plena viagem, enfrentando as ameaças e promessas do amor futuro, encontra na narrativa de Brejeirinha um consolo e uma promessa de realização para si e para a sua amada.

Para Malrieu (1992, p. 62-63) a criança não se presta bem ao papel de personagem fantástica, uma vez que não se distancia do fenômeno a ponto de dominá-lo ou, de alguma forma, diferenciá-lo dele. A criança, então, absorveria de tal forma o fenômeno fantástico a ponto de quebrar o seu estranhamento e mesmo deslocá-lo de sua função tradicional², recebendo-o ora como um jogo ora como um dado da realidade tangível.

Ninhinha e Brejeirinha são, de modos diferentes, o próprio fenômeno. A primeira, inicialmente o é através de sua fala poderosa e instituidora de fatos, depois pelo poder de sua ausência santificada pela mãe e pela família; a segunda, Brejeirinha, representa a revelação, pela palavra, do sentido da busca amorosa para aqueles que têm acesso à sua capacidade criativa.

Araújo (1998, p. 63) destaca que, em “A partida do audaz navegante”, a viagem imaginada parte da segurança e do ambiente conhecido do interior da casa, iluminado pela tênue luz do fogo familiar e pousado em “firme terrestreidade” (p. 63), em direção ao desconhecido, ao mar, a outra luz, à luzinha dos vaga-lumes, seres que voam livres no espaço, em busca do céu.

A viagem é, portanto, o movimento em direção ao amor, empreendido ao mesmo tempo por Brejeirinha, como arte narrativa, no navio de esterco, e por

²Segundo afirmação de Malrieu: “... um fenômeno designa ‘todo fato exterior que se manifesta na consciência por intermédio dos sentidos, toda experiência interior que se manifesta na consciência’, sentido acrescido por este outro, mais comum: ‘tudo o que aparece como notável, novo, extraordinário’”(MALRIEU, 1992, p. 66, tradução nossa).

Ciganinha e Zito. Na estória inventada, na arte da ficção, é possível voltar e reinventar a alegria ameaçada, como faz Brejeirinha, mas na experiência do amor em realidade é preciso propor-se a um novo estado em que o espinho projete-se na rosa enquanto o amor prevê a saudade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As duas meninas, Ninhinha e Brejeirinha, figuram a linguagem nos dois contos anotados neste artigo e se materializam como possibilidades de superação de um viés racionalista para a dicção do mundo. Seus nomes são inventados em ternura e superam, eles mesmos, a nomenclatura dos seres físicos que elas seriam para alcançarem a expressão de sua força para além da dimensão unicamente histórica e familiar de suas existências. Elas instauram mágica com a sua presença e nome. A teorização do fantástico tradicional, como o tomamos aqui, opõe a personagem ao fenômeno fantástico, na medida em que o real lógico age sobre o fenômeno em modo de contradição e negação; da opção do personagem pelo fantástico decorre seu aniquilamento. Poderíamos dizer que em Guimarães Rosa, personagem e fenômeno se aliam e, dessa forma, a noção ordenada e lógica da realidade é que sucumbe, deixando uma fresta por onde outra realidade escorre.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, H. V. *O espelho: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1998.

_____. *O roteiro de Deus*. Dois estudos sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Editora Mandarim, 1996.

BOLLE, W. *Fórmula e fábula* (Teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa). São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *grandesertão.br – o romance de formação do Brasil*. 1ª. ed. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2004.

CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos”. In: COUTINHO, A. *Coleção fortuna crítica de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CASTRO, D. A. de. *Roteiro de leitura para Primeiras estórias*. São Paulo: Ática, 1993.

COUTINHO, A. Coleção. *Fortuna crítica de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

OLIVEIRA, Silvana; PAVLOVSKI, Evanir. Ninhinha e Brejeirinha: lirismo e fantástico em Guimarães Rosa. *Scripta Uniandrade*, v. 15, n. 1 (2017), p. 01-15.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 jul. 2017.

COUTINHO, E. F. *Guimarães Rosa*. (Coleção fortuna crítica). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

MALRIEU, J. *Le Fantastique*. Paris: Ed. Hachette, 1992.

RONCARI, L. D. A. *O Brasil de Rosa (mito e história no universo rosiano): o amor e o poder*. 1ª. ed. São Paulo: Editora Unesp / FAPESP, 2004.

RONCARI, L. D. A. *O cão do sertão – literatura e engajamento: ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. 1ª. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

ROSA, J. G. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSENFELD, K. *Descaminhos do demo – tradição e ruptura em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

UTÉZA, F. *João Guimarães Rosa: metafísica do grande sertão*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

SILVANA OLIVEIRA é Pós-doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ; Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas - Unicamp; Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná - UFPR e licenciada em Letras pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Atualmente é professora associada do Departamento de Estudos da Linguagem e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Suas principais publicações são no campo da teoria literária, com ênfase em estudos sobre a produção de João Guimarães Rosa.

EVANIR PAVLOSKI é Pós-doutor em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Desenvolveu sua pesquisa de Doutorado em Estudos Literários na Universidade Federal do Paraná – UFPR, instituição na qual obteve o título de Mestre em Estudos Literários e na qual se graduou como Licenciado em Letras Inglês. Atualmente, é professor adjunto do Departamento de Estudos da Linguagem e membro do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG. Seus interesses de pesquisa e suas publicações recentes englobam as áreas de Literatura Brasileira, Literatura Comparada e Literatura e utopia.

OLIVEIRA, Silvana; PAVLOVSKI, Evanir. *Ninhinha e Brejeirinha: lirismo e fantástico em Guimarães Rosa*. *Scripta Uniandrade*, v. 15, n. 1 (2017), p. 01-15.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 27 jul. 2017.