

NAS VEREDAS DA INFÂNCIA: A “VIAGEM DE FORMAÇÃO” EM “AS MARGENS DA ALEGRIA” E “OS CIMOS”, DE GUIMARÃES ROSA

Fabíola Procópio Sarrapio¹

RESUMO: Este trabalho objetiva tratar do tema da infância na obra de Guimarães Rosa, tendo como ponto de partida os contos de abertura e encerramento de *Primeiras estórias*, publicado em 1962: “Nas margens da alegria” e “Os cimos”. Os contos apresentam uma estrutura semelhante, em que a personagem infantil, identificada como “menino”, viaja de avião para a cidade de Brasília em companhia do tio. Como toda viagem, esta depreende o contato com um mundo novo, em que várias descobertas no âmbito real e no simbólico promovem um processo de amadurecimento psíquico na criança. Essa estrutura básica, na qual o motivo da viagem tem particular importância, pontua a aderência de Rosa a uma tradição literária que remonta ao “romance de formação” alemão. Considerando a remodelação dessa forma literária a partir de seu pressuposto temático-formal fundamental, a viagem e sua potencialidade no desenvolvimento do eu no encontro/contato com o outro, propõe-se uma leitura dos contos, na qual o tema da “viagem de formação” ganha destaque e a figura infantil alcança lugar central na narrativa brasileira moderna.

PALAVRAS-CHAVE: infância; amadurecimento; viagem de formação; Guimarães Rosa.

ABSTRACT: This work aims to tackle the theme of childhood in the work of Guimarães Rosa, starting with the first story and the last story of the book *Primeiras estórias*, published in 1962: “Nas margens da alegria” and “Os cimos”. The stories feature a similar structure in which the children’s character, identified as “little boy”, travels with his uncle by plane to the city of Brasília. As every journey, this one provides the contact with a new world, in which several discoveries in the real and the symbolic context promote a process of maturing psychic on the child. This basic structure, in which the purpose of the trip is particularly important, indicates the choices of Rosa of a literary tradition that refers to the “novel of formation”, developed in Germany. Considering the rewriting of this “novel of formation”, based on its fundamental theory, the trip and its importance in the development of oneself, this thesis proposes to read the tales considering the elements of his “trip of formation” as important as the elements of the “novel of formation”, and also to consider the child figure the central element of the Brazilian modern narrative.

KEYWORDS: childhood; maturing; trip of formation; Guimarães Rosa.

O mineiro João Guimarães Rosa, um dos mais importantes autores da literatura moderna brasileira, escreveu diversas obras que apresentam frequentemente duas temáticas: a travessia e a infância. Neste texto buscaremos refletir, a partir de dois contos de *Primeiras Estórias*, livro lançado em 1962, sobre o processo de amadurecimento da personagem infantil de Rosa: “As margens da alegria” e “Os cimos”, respectivamente o primeiro e o último contos do livro. Essa coletânea de contos foi lançada após o estrondoso sucesso de *Grande Sertão: Veredas*. Paulo Rónai justifica o título do livro explicando que Rosa inaugura em sua escrita o gênero estória, palavra que foi considerada, na época da publicação, um neologismo popular –

¹ Mestre em Letras pela Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR. fsarrapio@yahoo.com.br

utilizado por críticos e ficcionistas, mas não registrado pelos dicionaristas – que absorveria um dos significados de “história”, o de “conto” (= short story). (Cf. RÓNAI, 2001, p. 17). *Primeiras Estórias* está estruturado como uma “narrativa de viagem” e, apesar da variedade das situações narradas e da multiplicidade de tons empregados pelo(s) narrador(es), é organizado de uma maneira circular, começando e terminando com uma espécie de “narrativa de viagem”, isto é, o primeiro e último conto são construídos em torno da metáfora da viagem.

Em “As margens da alegria”, uma criança, denominada inicialmente “o menino”, viaja de avião com seu Tio para um lugar onde está sendo erguida uma grande cidade. Chegando ao destino, o menino depara-se com um animal desconhecido, um peru. Fica maravilhado. Ao voltar de um belo passeio de jipe com os tios, no qual tudo é novidade, vai novamente encontrar a ave e descobre que foi morta para ser servida em um aniversário. Sai para o segundo passeio e já percebe que a natureza exuberante está sendo destruída, os rios estão sujos. Chegando em casa, vê um peru saindo da mata. Mas não era o mesmo. Era outro, que comia a cabeça descartada do primeiro. Em meio ao choque e à angústia, o menino percebe uma luz vindo da mata: era um vagalume, o que o enche novamente de alegria.

“Os cimos” traz a mesma personagem, refazendo a trajetória anterior com o Tio. Mas o motivo desta viagem é outro. Sua mãe está muito doente e ele precisa ser afastado dela. Leva consigo o brinquedo predileto, um macaquinho com chapéu de plumas. Ainda na viagem, ressentido e com remorso pelo afastamento da Mãe, pensa em livrar-se do brinquedo, mas acaba jogando fora apenas o chapéu emplumado. Essa viagem é repleta de dor e sofrimento. Todos cuidam do Menino para amenizar seu sentimento. Em uma manhã, aparece no alto da árvore vista da janela um lindo tucano, que vem comer os frutos da árvore, contrastando com o clima sombrio da dor. O tucano se faz presente todas as manhãs, e o Menino e o Tio passam a esperá-lo diariamente.

O Tio recebe dois telegramas. O primeiro dizendo que a mãe piorara e o segundo, três dias depois, informando a sua cura. De volta para casa, ainda dentro do avião, o menino percebe que perdeu o macaquinho. Em prantos, recebe do copiloto o chapéu emplumado que havia jogado fora anteriormente e constrói o pensamento de que as coisas não se perdem para sempre, vão e voltam. Num movimento imaginário, refaz toda a sua trajetória, o passeio de jipe, o tucano, o macaquinho, a mãe curada. E reclama com o Tio, que avisa do final da viagem.

Apesar de estarem espacialmente distantes no livro, essas estórias apresentam uma estrutura semelhante, seus enredos giram em torno da personagem “Menino”, que faz duas viagens – uma no primeiro e a outra no último conto –, ambas com o mesmo local de saída e o mesmo destino. Ele viaja de avião para a cidade de Brasília, em companhia do tio. Como toda viagem, esta depreende o contato com um mundo novo, em que algumas descobertas serão mais evidentes, promovendo um processo de amadurecimento psíquico na criança. Através dessa estrutura, em que se ressalta o tema da viagem, observamos a conexão de Rosa a uma tradição literária que remonta ao que denomina-se “viagem de formação”. A narrativa de viagem deve reunir alguns elementos importantes, como fatos e fábulas, realidade e ficção, visto que lida com as aventuras do viajante sozinho em seu percurso ou junto às pessoas com quem ele se relaciona durante o caminho e que acabam por enriquecer sua jornada.

A trajetória da viagem, ou seja, do local de partida até o destino, é a mesma no aspecto físico. Porém a personagem dos contos realiza um percurso subjetivo bem diferente, que caracteriza o seu existir. O Menino passa por um processo de amadurecimento proporcionado pelas viagens que permite seu contato com situações inusitadas que lhe suscitarão reflexão e crescimento.

Um gênero narrativo que, de certa forma, comunga de perspectivas semelhantes, ou que acrescenta elementos formadores na personagem ficcional, às narrativas de viagem, são as narrativas de formação. Nesse tipo de narrativa, há uma busca de identidade, de autoformação. Tais narrativas foram designadas pelo termo germânico *Bildungsroman* – Romance de Formação – e conceituadas amplamente como formas romanescas que centravam o processo de desenvolvimento interior do protagonista no confronto com acontecimentos que lhe são exteriores. Esse gênero disseminou tal estatuto tomando como qualidades definidoras da nova modalidade romanesca as características da obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, que data de 1793-1795. (Cf. BAKHTIN, 2003, p. 217-218).

Para Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas, o termo *Bildungsroman* foi utilizado pela primeira vez, provavelmente, em 1810, pelo professor de filologia clássica Karl Morgenstern em uma conferência na Universidade de Dorpat. (Cf. MAAS, 2000, p. 19). A definição original do *Bildungsroman* por Morgenstern

entende sob o termo aquela forma de romance que representa a formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade. Uma tal representação deverá promover também a

formação do leitor, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance. (MAAS, 2000, p. 19)

Para a autora, Morgenstern considera a obra de Goethe uma manifestação do ideal de formação da humanidade neoeuropeia, retratando os anseios da sociedade burguesa de alcançar a perfeição. Para Cíntia Schwantes, são características fundamentais do Bildungsroman a presença de uma Bildung, ou seja, a visão do protagonista a partir das suas experiências e suas reflexões acerca dela, e o caráter didático, ao contribuir para a formação do leitor proporcionando que ele construa sua própria Bildung. (Cf. SCHWANTES, 2007, p. 53-62).

Esse gênero originado na cultura alemã se caracteriza por narrativas em que a personagem passa por um processo de desenvolvimento que pode ser de cunho psicológico, social, físico e até mesmo moral. Esse processo ocorre de forma ascendente, pois nessa transição a personagem sempre progride.

Com meios estéticos até então inéditos na literatura alemã, Goethe empreendeu a primeira grande tentativa de retratar e discutir a sociedade de seu tempo de maneira global, colocando no centro do romance a questão da formação do indivíduo, do desenvolvimento de suas potencialidades sob condições históricas concretas. (MAZZARI, 2006, p. 7- 8)

A obra de Goethe discorre sobre a sociedade alemã do século XVIII em um contexto iluminista que começava a valorizar a educação, a formação do indivíduo e a aquisição de patrimônio por mérito próprio. Tanto a obra desse autor como outras da mesma fase demonstravam os indivíduos pertencentes à sociedade da época, com seus valores, cultura, hábitos e costumes. Essas características delineavam a construção do gênero romance que passava a se afirmar nesse período. O indivíduo em constante evolução é a temática do “romance de formação”. Para Mikhail Bakhtin, em *Questões de literatura e estética*, “o personagem deve ser apresentado não como algo acabado e imutável, mas como alguém que evolui, que se transforma, alguém que é educado pela vida.” (BAKHTIN, 2002, p. 402).

O autor também pontua que, mesmo com características semelhantes, há muita heterogeneidade nos enredos dos romances. Em *Estética da criação verbal*, o citado autor considera que, de acordo com a construção da imagem da personagem central, o romance escrito até metade do séc. XVII pode ser classificado em romance de viagem, romance de provação, romance biográfico e romance de educação, que é considerado uma modalidade do romance biográfico. Cada um deles condensa de forma singular os elementos centrais de cada

tipo: a viagem, as provas, o relato biográfico e o aprendizado. O “romance de educação”, como Bakhtin prefere chamar o romance de formação, é uma imitação narrativa da realidade, com tendências moralistas e didáticas, surgida com o Iluminismo. Bakhtin ressalta que alguns estudiosos restringem e apenas consideram um romance como sendo de educação quando todo o enredo está centrado no processo de educação da personagem. Outros o ampliam, “exigindo apenas a presença do elemento de desenvolvimento de formação da personagem no romance” (BAKHTIN, 2003, p. 218).

Ainda que não se possa considerar *Primeiras Estórias* nem os contos específicos a serem analisados como “romance de formação”, é possível tomar alguns elementos característicos do gênero e entender esses contos como uma espécie de “narrativa de formação”, uma vez que por meio deles se pontua o amadurecimento e certa aprendizagem diante da vida da personagem Menino.

Dessa forma, a narrativa de formação será compreendida por nós em seu sentido amplo. Massaud Moisés a definiu em seu *Dicionário de termos literários*: aquela que “gira em torno das experiências que sofrem as personagens durante os anos de formação ou educação, rumo da maturidade...” (MOISES, 2004, p. 56). É importante destacar que um aspecto fundamental da narrativa de formação clássica, conforme observamos em Bakhtin, é o tema da viagem que, em Rosa, é constante, pois o autor transforma viagens reais (história) em narrativas de ficção (estória).

A discussão entre história e literatura, realidade e ficção, permeia as obras de muitos autores. O filósofo grego Aristóteles, considerado o criador do pensamento lógico, acredita que cabe ao historiador tratar daquilo que realmente aconteceu, enquanto ao escritor daquilo que poderia ter acontecido, ou seja, o primeiro trata da verdade e o segundo, da verossimilhança. Conforme Aristóteles,

Pelo que atrás fica dito, é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade. O historiador e o poeta não se distinguem um do outro, pelo fato de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso (pois, se a obra de Heródoto fora composta em verso, nem por isso deixaria de ser obra de história, figurando ou não o metro nela). Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido. Por tal motivo a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado que a história, porque a poesia permanece no universal e a história estuda apenas o particular. O universal é o que tal categoria de homens diz ou faz em determinadas circunstâncias, segundo o verossímil ou o necessário. Outra não é a finalidade da poesia, embora dê nomes

particulares aos indivíduos; o particular é o que Alcibiades fez ou o que lhe aconteceu. (ARISTÓTELES, 2001, p. 14).

Somente no século XIX a separação entre esses discursos parece ter ocorrido de fato, porém, segundo Antônio Esteves, em seu livro *O romance histórico brasileiro contemporâneo*, tal “divórcio” nem sempre foi muito claro ou de longa duração (Cf. ESTEVES, 2010, p. 18), pois

A partir da segunda metade do século XX, é quase consenso generalizado que a história e a literatura têm algo em comum: ambas são constituídas de material discursivo, permeado pela organização subjetiva da realidade feita por cada falante, o que produz infinita proliferação de discursos. (ESTEVES, 2010, p. 17)

A historiadora Sandra Jatahy Pesavento procura investigar, em seu artigo “Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura”, como “textos históricos comportam recursos ficcionais e textos literários cercam-se de estratégias documentais de veracidade” (PESAVENTO, 2000, p. 56). Ela defende que o texto histórico comporta a ficção e que, apesar de a ideia ser pouco aceita entre historiadores, eles também são narradores, por que suas perguntas investigativas, por serem formuladas no tempo atual, já remetem à ficção, são perguntas do presente que partiram dele próprio, o historiador/narrador. Além disso, os historiadores também preenchem as lacunas da história investigada com narratividade, o que subentende uma construção,

ou seja, são as perguntas que o historiador faz aos registros do passado que lhe chegam às mãos que irá dotá-los – ou não – de significância para seu trabalho. Logo, a própria categorização de algo como fonte é, já, uma construção. (PESAVENTO, 2000, p. 39)

Assim, compreende-se que essa divisão acontece principalmente no campo teórico, pois o real, muitas vezes, pode estar refletido na ficção; sendo assim, pode-se considerar a possibilidade de, através da ficção, analisar aspectos da realidade. E, em se tratando de reflexões sobre “o que é história” e “o que é ficção”, o próprio Esteves sugere a leitura de Mario Vargas Llosa, o qual toma como um peixe “dentro d’água” nessas questões. Vargas Llosa, no capítulo “A verdade das mentiras”, em livro homônimo, diz que

[...] os romances mentem – não podem fazer outra coisa –, porém essa é só uma parte da história. A outra é que, mentindo, expressam uma curiosa

verdade, que somente pode se expressar escondida, disfarçada do que não é. (VARGAS LLOSA, 2004, p. 12)

Ou seja, a expressão da verdade como mentira é a melhor ou a única forma de expressá-la. Isso não quer dizer que os romances apenas mentem. Eles contam verdades por meio de mentiras. Para o autor, todo bom romance diz a verdade e todo mau, mente. A grande arte é despertar no leitor a sensação de que aquilo que ele lê é verdade, porque “dizer a verdade”, para um romance, significa fazer o leitor viver uma ilusão, e “mentir”, ser incapaz de conseguir esse engano, esse logro. (Cf. VARGAS LLOSA, 2004, p. 16). Para Vargas Llosa, os homens não estão contentes com seu destino e quase todos gostariam de ter uma vida diferente da que vivem. Para aplacar esse desejo, surge a ficção, na qual os homens podem ter a vida que se resignam em não ter: “No embrião de todo romance ferve um inconformismo, pulsa um desejo insatisfeito.” (VARGAS LLOSA, 2004, p. 12).

Já que a discussão rodeia o fio tênue entre a ficção e o texto histórico, Vargas Llosa questiona a diferença existente entre uma ficção e uma reportagem de jornal, ou um livro de história, se todos são compostos por palavras. Ele explica que

Trata-se de sistemas opostos de aproximação ao real [...] a noção de verdade ou mentira funciona de maneira distinta em cada caso. Para o jornalismo ou para a história a verdade depende da comparação entre o escrito e a realidade que o inspira. Quanto mais proximidade, mais verdade, e quanto mais distância mais mentira. (VARGAS LLOSA, 2004, p. 16)

Se a ficção e a vida são retratadas por palavras, cada vez que se tenta expressar a vida com palavras ela fica reduzida a meras palavras. Não é possível descrever um momento sequer, na íntegra, com palavras. Não é possível descrever uma paisagem com uma fotografia. Com relação a isso, Benedito Nunes é muito claro ao afirmar a capacidade de síntese das duas artes:

Em princípio, a História e a Ficção se entrosam como formas de linguagem. Ambas são sintéticas e recapitulativas; ambas têm por objeto a atividade humana. Como o romance, a História seleciona, simplifica e organiza, resume um século em uma página. (NUNES, 1988, p. 12)

Guimarães Rosa é um dos escritores que opta pela manutenção da distinção entre “estória” e “história” e para tratarmos dessa diferenciação em sua obra é preciso nos remeter ao primeiro prefácio de *Tutaméia* (1967), em que o autor considera que “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” (ROSA, 1985, p. 7).

Para Rosa, há no termo *estória* algo muito mais intenso e abrangente que o proposto pelo vocábulo *história*. Além de diferenciar *estória* de *história*, nota-se que ele também diferencia, graficamente, *estória*, *história* e *História* e, posteriormente, *Estória* e *anedota*. Alternando as letras maiúsculas e minúsculas, o autor demonstra que os termos ganham significação e importância à medida que são comparados uns aos outros. Nesse primeiro prefácio, a *Estória* é comparada à *anedota*. Petar Petrov, no artigo “*Estória e História na prosa de Guimarães Rosa*”, ressalta que

O escritor apresenta a *estória* como uma realização livre, capaz de conter um significado mais profundo, além da referencialidade objectiva do seu homólogo *história*. Neste âmbito, aquela seria pura invenção e, na medida que procura uma originalidade, subverte e estende os limites da lógica comum que preside à narrativa de índole racional. Deste modo, a *estória* aproxima-se da *anedota* e, como esta, propõe realidades superiores e dimensões para ‘novos sistemas de pensamento’. (PETROV, 2004, p. 104)

A afirmação de Rosa ao comparar *Estória* e *anedota* indica a necessidade de retomar o significado original de *anedota* para entender melhor a comparação feita pelo autor, em que sentido os vocábulos se diferem ou se assemelham um com o outro. Segundo o *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, *anedota* se define como: “1- Relato sucinto de um fato jocoso ou curioso. 2- Particularidade engraçada de figura histórica ou lendária”. (FERREIRA, 1975, p. 734). De posse desses significados, entende-se que Rosa, ao comparar a *Estória* com a *anedota*, em suas próprias palavras explica que “a *anedota*, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma *anedota* é como um fósforo: riscado, deflagrado, foi-se a *serventia*” (ROSA, 1985, p. 07).

Rosa retoma, portanto, a *anedota* em dois vieses: etimológico e de finalidade. Em um primeiro momento, ele afirma que a *Estória*, como a *anedota*, perde a utilidade após ser contada. Pareceria estranho um autor que se preocupa tanto com a elaboração estética de seus textos, seja pelo cuidado com o uso da linguagem e por suas metáforas provocativas, que induzem o leitor à reflexão, assim como nesse prefácio, comparar a *estória*, elemento frequente em sua escrita, à *anedota*, que perde a *serventia* após a primeira leitura.

Com relação ao “fechado ineditismo”, a professora Maria Lúcia Guimarães de Faria, em seu estudo acerca dos prefácios rosianos, afirma que

O ineditismo pede que elas sejam originais, inauditas; o fechado solicita um abrir-se, que se dá mediante um interpretar afeiçoado ao mistério. A *estória* é inédita porque não se assemelha a coisa alguma; fechada, porque exige que

se busque a sua interpretação em si mesma, desarticulando esquemas interpretativos que a precedam e que se lhe queiram impor à força. A estória é a sua própria abertura. Tanto a anedota quanto a estória lançam mão do humor, porque o humorismo e a comicidade, trazendo o transcendente para o plano concreto e imanente, atuam como catalisadores e sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico. (FARIA, 2006, s/p)

No prefácio examinado, o próprio Guimarães Rosa complementa seu raciocínio: “Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, os tratos da poesia e da transcendência [...] No terreno do humour, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos.” (ROSA, 1985, p. 7).

Sendo assim, a estória também necessitaria do ineditismo característico da anedota para se tornar, conforme Márcia Marques de Moraes, “uma outra versão da história, a oficiosa e, portanto inédita, não editada, não vinda a luz” (MORAIS, 2003, p. 91). Nesse seu mesmo artigo, intitulado “A História dentro da Estória: a linguagem rosiana como mediação entre fato e ficto”, Moraes afirma ainda que, além de a estória poder ser “a outra versão da história”, ela pode ser pensada também como “a aversão da história”, visto que, segundo Rosa, ela deve ser contra a História (MORAIS, 2003, p. 91).

Ao pensarmos nesse aspecto específico, a estória contra a história, recorreremos às reflexões de Moraes, que nos diz que podemos encontrar a história dentro da estória:

Sucede, entretanto, que esse encontro interpretativo há de ter a mesma sutileza com [que] se imprimiram no texto as marcas da enunciação da História, especialmente no caso de Rosa, que transfigura dados do real, mistura-os ao imaginário e re(a)presenta esse amálgama, com recursos ímpares, no simbólico da linguagem, [...] em relação mesmo aos “significantes” estória/história/anedota... (MORAIS, 2003, p. 91).

A diferenciação utilizada por Rosa entre estória e história motivou diversos estudos, o que corrobora a afirmação de Robson Caetano dos Santos de que esta “pode ser uma chave interpretativa ou extremamente emblemática para refletir sobre a proposta literária de João Guimarães Rosa” (SANTOS, 2015, p. 1).

Santos compartilha a ideia de Afrânio Coutinho ao ressaltar a importância da relação história e estória, conforme abordada por Rosa no primeiro prefácio de *Tutaméia*, já que, para Coutinho, os prefácios rosianos são verdadeiras obras de arte e, apesar de serem “apenas” prefácios, na medida em que se compreende o que o autor realmente quer expressar (e isso demanda muitas leituras) é possível fazer – ou pelo menos se aproximar mais disso – uma

leitura da obra com uma visão mais direcionada para aquilo que Rosa quis escrever. Em sua afirmação, Coutinho considera que

Nos dois últimos livros, publicados em vida do autor, *Primeiras estórias* e *Tutaméia*, João Guimarães Rosa romperia com a narrativa longa, com o plot delineado e adotaria a narrativa de flagrante, de “estados” mentais, emocionais ou episódicos, mas a sua experimentação no sistema linguístico continua, às vezes mais exacerbada do que antes, e é [...] precisamente em *Tutaméia*, que nos daria a “chave” de todo o seu processo criador, através de prefácios-ensaios, dignos de um exegeta. (COUTINHO, 2004, p. 251)

Como se pode perceber pelos breves fragmentos do prefácio mencionado, Rosa é sempre muito cuidadoso com as escolhas lexicais que realiza na composição e criação de toda sua obra literária, assim como propõe um mergulho profundo na linguagem para recriar expressões e explorar os significados das palavras utilizadas. Franklin Oliveira explica que “a revolução rosiana passou [...] a se operar no interior do vocábulo. A palavra perdeu a sua característica de termo, entidade de contorno unívoco, para converter-se em plurissigno, realidade multissignificativa” (OLIVEIRA, 2004, p. 476).

Se retomarmos o termo “estória” como uma expressão escrita de contos populares e tradicionais é possível pensarmos que o fato de Guimarães Rosa estar marcado pelas narrativas orais, por ter crescido ouvindo “estórias” contadas em diversos momentos e situações de sua vida, pode tê-lo levado ao hábito de anotar não apenas suas viagens e experiências, mas também as de seus familiares, atentando para os modos pelos quais as pessoas se expressavam em diversos lugares e em distintas situações.

A História e a Estória coexistem nas narrativas rosianas em perfeita harmonia. As fronteiras entre o histórico e o mito são tênues, por vezes, imperceptíveis. Rosa demonstra sua preocupação em registrar a identidade do povo através da escrita, traduzindo para a prosa as aventuras e relatos orais ouvidos ou até mesmo vivenciados por ele. Em seus contos a realidade brasileira, a religiosidade, as tradições populares – as histórias – estão inseridas nas “estórias” de forma suave e inseparável. Porém, não há, em sua narrativa, respostas acabadas nem acontecimentos mágicos para o término de nenhum drama humano. Todo mistério e toda mágica proporcionam, talvez, um constante recomeço.

Além de representar fatos históricos, a própria realidade, Rosa traz também para seu texto algo muito próprio de si mesmo: a crença, a religiosidade que,

[...] para ele, não era matéria teológica, sim intuição e sentimento do universo: o mundo e, nele, a radiosa aventura humana. A obra de Rosa, para

quem saiba ler, é um ato que busca a santidade do homem (OLIVEIRA, 2004, p. 481-482).

É pertinente afirmar que Guimarães Rosa consegue abarcar esses aspectos complexos em sua obra e, a cada vez que o leitor se depara com os textos, descobre elementos novos. Esses elementos novos se devem muito à prática do autor em evidenciar o ilógico, que abre muitas possibilidades de interpretação.

Rosa também se destaca pela maneira com que trata a criança em suas obras. Em algumas delas a criança e a infância ocupam lugar privilegiado.

A capacidade de captar o universo infantil, com sua singeleza e inocência, e expressá-lo de tal maneira, deixa claro ao leitor que a infância pulsa ainda dentro dele e que, de posse de suas memórias, a descreve com peculiaridade. Pode-se pensar que seja justamente por esse convívio com a “estória” que Guimarães Rosa consiga representar tão bem o universo infantil, que se associa a esta tanto como prática quanto por seu aspecto de “anedota”, como descrito por ele no prefácio de *Tutaméia*, conforme vimos.

O ineditismo e a serventia da anedota comparam-se com a leitura que Rosa faz do universo infantil: afinal, para a criança tudo é novo, inédito, e para ela não interessa o uso prático daquela narrativa, e sim sua vivência no momento. Ainda sobre esse mesmo prefácio, Audemaro Taranto Goulart, autor do artigo “Pirlimpisquice: o pó mágico da psique infantil”, considera que

a realidade dos infantes é algo que sempre seduziu Guimarães Rosa. Basta ver como as crianças transitam em suas narrativas e, nesse aspecto, lembraria, sobretudo, o saboroso aletria e hermenêutica, um dos quatro prefácios do *Tutaméia*, na parte em que ele anuncia a solerte presença das crianças, dizendo: “Deixemos vir os pequenos em geral notáveis intérpretes, convocando-os do livro ‘Criança diz cada uma!’, de Pedro Bloch” (ROSA, 1968, p. 12). Em seguida, Rosa alinha uma série de observações e ditos infantis, mostrando que, a bem da verdade, todos eles referem-se a fatos ou coisas que os adultos, simplesmente, não vêem por conta de uma lógica que direciona sua percepção para algo que faz parte de um mundo insosso e repetitivo. (GOULART, 2008, p. 28-29).

Percebemos que Rosa nos remete ao inédito utilizando o falar infantil que representa a novidade, uma linguagem que está nascendo, e que “tudo conflui, em seus textos, para o rebrotar incessante da vida, e, conseqüentemente, da palavra”. (SANTOS, 2014, p. 255)

Podemos dizer, de maneira geral, que Guimarães Rosa, em suas narrativas em que a criança comparece como elemento privilegiado, algumas vezes, até como protagonista, o

autor pretende captar a visão da criança e seu universo infantil inserida num universo adulto, em que a criança vive momentos determinantes em suas vidas. Nesse sentido é o olhar da criança que será privilegiado nas narrativas de Rosa. É interessante observarmos como o autor de *Primeiras Estórias*, em entrevista a Ascendino Leite, delineia sua relação com a sua infância real, que nos lembra bastante a história de Miguilim, em “Campo Geral”. Do livro organizado por Sônia Maria van Djick Lima retiramos o fragmento da entrevista:

Não gosto de falar de minha infância. É um tempo de coisas boas, mas sempre com pessoas grandes incomodando a gente, intervindo, comentando, perguntando, mandando, comandando, 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. Fui rancoroso e revolucionário permanente, então. Já era míope e, nem mesmo eu, ninguém sabia disso. Gostava de estudar sozinho e de brincar de geografia. Mas, tempo bom, de verdade, só começou com a conquista de algum isolamento, com a segurança de poder fechar-me num quarto e fechar a porta. Deitar no chão e imaginar histórias, poemas, romances, botando todo mundo conhecido como personagens, misturando as melhores coisas vistas e ouvidas, numa combinação mais limpa e mais plausível, porque – como muita gente compreendeu e já falou – a vida não passa de histórias mal arrançadas, de espetáculo fora de foco (ROSA apud LIMA, 1997, p. 39)

É flagrante o apreço do autor pelo mundo imaginativo e fabular, que consegue alcançar somente com o isolamento do mundo adulto. Fora do ambiente opressor e racional do adulto é que a criança vive plenamente: o mundo poético. Rosa nos legará este universo infantil em suas narrativas seja em seu sentido conteudístico (suas estórias de criança) como também em seu sentido formal (pela visão da criança que narra as estórias e com seus recursos estilísticos como se pode ver na estilização da linguagem infantil).

Os outros dezenove contos que completam *Primeiras Estórias*, em sua maioria, retratam personagens que transitam entre a realidade e a fantasia, como loucos e crianças. Como enfatizou Coutinho, ao romper com a narrativa longa nesses contos, Rosa adota “a narrativa de flagrante, de ‘estados’ mentais, emocionais e episódicos” (COUTINHO, 2004, p. 251), nos apresentando tipos humanos com essas características peculiares. Portanto, essas personagens são seres que não se limitam ao prosaico e permitem que o irreal permeie suas vidas. Desses dezenove contos, três abordam especificamente a temática infantil e de viagem real e/ou simbólica: “A Menina de lá”, “Pirlimpsiquite” e “Partida do audaz navegante”.

Todos os contos de *Primeiras Estórias* parecem estar interligados, apesar de serem estórias distintas. O motivo dessa ligação parece se revelar pelo fato de o primeiro e o último

contos terem a mesma temática da viagem, permitindo a sensação de continuidade. Com relação ao nome do livro, na concepção de Paulo Rónai decorre da “novidade do gênero adotado, a estória” (RÓNAI, 2001, p. 17). A palavra “primeiras”, que no título antecede o “estórias”, nos remete também à ideia de algo novo, inaugural, nunca antes escrito. Da mesma forma como ocorre quando nos deparamos com algo pela primeira vez e somos acometidos por uma sensação de êxtase. Esse olhar inaugural é ainda mais notório e significativo na criança, em constante descoberta do mundo. Um olhar puro e virginal, já que desprovido de pré-concepções.

O olhar a que Guimarães Rosa nos convida, já que tudo é “primeiro”, é o olhar puro, o olhar da criança, livre de concepções prévias. Suas estórias têm a capacidade de provocar no leitor a sensação de um êxtase quase permanente, pois tudo está acontecendo pela primeira vez. Abrimos o livro, vindos “do nada”, e “vamos para o tudo”, em direção ao inédito, às inúmeras possibilidades que o desconhecido pode nos proporcionar.

Percebemos esse ineditismo já no início do primeiro conto. “As margens da alegria” começa com uma viagem de avião do Menino com o Tio ao local onde se construía uma cidade grande. Após a aterrissagem, os passageiros partem de jipe para a casa. Ao chegarem lá, o menino se depara com um peru.

Grugulejou, 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 azule-preto – o peru para sempre. Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento [...] O menino riu, com todo coração. (ROSA, 2001, p. 51)

O menino, encantado com o peru, não pode ficar ali. Os tios o chamam para um passeio. Nesse passeio a natureza se desvela para ele, que fica deslumbrado:

O menino repetia-se em íntimo o nome de cada coisa. A poeira, alvissareira. A malva-do-campo, os lentiscos. O velame-branco, de pelúcia. A cobraverde atravessando a estrada. A arnica: em candelabros pálidos. A aparição angélica dos papagaios. As pitangas e o seu pingar. [...] Todas as coisas surgidas do opaco. Sustentava-se delas sua incessante alegria, sob espécie sonhosa, bebida, em novos aumentos de amor. E, em sua memória ficavam, no perfeito puro, castelos já armados. Tudo, para a seu tempo ser dadamente descoberto, fizera-se primeiro estranho e desconhecido. Ele estava nos ares (ROSA, 2001, p. 52).

Pacheco afirma que “o foco em terceira pessoa marca uma distância intransponível, mas todo o esforço do narrador é para organizar a narrativa pelo olhar da personagem, como se, junto com ele, o que se passa na viagem fosse visto pela primeira vez”. (PACHECO, 2006, p. 29).

É uma visão mágica, as coisas surgem “do opaco”, é como se brotassem do nada, como se estivessem aguardando por ele para se mostrarem. O menino vive em estado de sonho, realizando a travessia da alegria, do encantamento. Entretanto, sobre todas essas descobertas, paira na memória e no coração do menino a imagem do peru, lembrança que ele poupa, não quer gastar; pelo contrário, quer aumentar e, por isso, quando retorna à casa dos tios, come rápido para logo o rever.

Ao repetir o nome de cada coisa, o menino também repete uma ação do homem primordial de nomeação do mundo. Segundo Goulart,

A surpreendente linguagem de Guimarães Rosa é um componente importante para proceder à instalação do mundo dos infantes. Esse material narrativo lembra, de perto, a concepção da chamada “linguagem adâmica”, uma forma de linguagem natural, diferente da linguagem humana que se instalou, posteriormente, uma vez que esta tem sua estrutura baseada numa convenção que fala das coisas, sem apresentar elementos próprios delas. A linguagem adâmica seria, pois, o meio que Adão usou, no Paraíso, para nomear os seres do mundo e, com isso, dar-lhes uma identidade, ou seja, dar-lhes vida. Essa linguagem fazia parte de um momento inicial, anterior à separação entre a palavra e a coisa, razão por que ela seria transparente, direta e imediata, sem passar pela ambiguidade que caracteriza a linguagem baseada numa representação dos seres que é feita a partir de convenções que separam, claramente, os seres existentes dos nomes que os identificam. (GOULART, 2008, p. 29)

Nessa perspectiva, é interessante notar que a linguagem que Rosa busca construir em suas narrativas se assemelha a linguagem poética, em seu sentido primeiro. Assim, linguagem poética é aquela que se assemelha a linguagem original. Aquela em que há a primeira nomeação do objeto por parte de alguém que não possuía outro meio de conhecê-lo senão recriando-o através da palavra. Dessa forma, como aponta Mário Faustino, o poético seria “o arranjo de palavras padrões [...] que sintetizam, suscitam, ressuscitam, apresentam, criam, recriam o objeto; é poético o canto, a celebração, a encantação, a nomeação do objeto” (FAUSTINO, 1977, p. 62).

Conforme o Menino vai adquirindo suas experiências há um descortinar do mundo em que ele passa a enxergar a claridade e “a maravilha do sonho e do conhecer pela primeira vez

se marca através das cores: ‘o azul de só ar’, ‘o verde que se ia a amarelos e vermelhos e a pardo e a verde’, ‘a luz e a longa-longa-longa nuvem’”. (RESENDE, 1988, p. 41).

Pode-se perceber que o Menino, no início do primeiro conto, demonstrava uma ingenuidade com relação aos fatos da vida, até então desconhecidos para ele. A partir de suas vivências, em que se depara com a morte, a doença, a alegria e a esperança, ele passa a enxergar o mundo com novas perspectivas. Esse novo olhar permite que ocorram, também dentro dele, mudanças que se refletem na sua maneira de se comportar e de se relacionar com os outros. Ele não adota uma postura estagnada perante a vida, muito pelo contrário, percebe-se um constante enfrentamento diante dos obstáculos

Para expressar todas essas mudanças na vida do Menino, Rosa lança mão de recursos que lhe são característicos, principalmente um grande conhecimento não só da língua portuguesa como de outras (falava alemão, chinês, francês, húngaro, inglês, italiano, romeno e russo). É este conhecimento que lhe permite criar neologismos e, como era seu objetivo, utilizar a palavra de forma pura, conforme ela nasceu e assim transformá-la em poesia.

Assim como atentar para as características linguísticas de sua narrativa, como os neologismos, é fundamental, também, considerar os aspectos míticos e culturais que envolvem a obra rosiana. O mito, assim como a literatura, promove o encontro do sujeito com sua cultura e transforma-se em gêneros literários, como a fábula e o conto. Assim, permite a reflexão e o questionamento acerca do destino do homem, tanto individual quanto coletivamente.

Dada a relevância da questão mítica em *Primeiras Estórias*, Ana Paula Pacheco dedicou ao tema sua tese, posteriormente publicada em forma de livro, *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*, valorizando os aspectos simbólicos presentes nos 21 contos que compõem a obra, publicada em 1962. O título da coletânea de contos retoma o início deste texto, pois traz o vocábulo “estória” e sua carga de sentidos. Em seu estudo, Pacheco utiliza o primeiro e o último contos de *Primeiras estórias*, “As margens da Alegria” e “Os cimos”, respectivamente, para delinear o caráter mítico presente nessas narrativas. Para a autora, o mito é inicialmente entendido como uma tentativa de se contrapor à realidade objetiva e surge na dobradiça do foco narrativo, alternando mentira e sabedoria,

mas também como mentira (que é) histórica, ou seja, visada do mundo que revela, no seu modo de entender/suprimir a História, contradições sociais

verdadeiras. O mítico como resposta a mudanças, como leitura do processo social, como resguardo de uma cultura; enfim, como atraso e simultaneamente como resposta a um “processo” desigual. (PACHECO, 2006, p. 19)

Com relação aos contos de fada, dois trechos, do início e do final da primeira narrativa, “As margens da alegria”, “lembram a velha forma liminar, ‘Era uma vez’, gerando expectativa de parentesco com a forma simples do conto maravilhoso (Märchen)” (PACHECO, 2006, p. 32):

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. (ROSA, 2001, p. 49)

Era, outra vez em quando, a Alegria. (ROSA, 2001, p. 55)

Nesses dois trechos, pode-se perceber a referência à forma simples do conto maravilhoso explicitada por Pacheco, a qual corresponderia, segundo Nelly Novaes Coelho, a “[...] determinadas narrativas que, há milênios, surgiram anonimamente e passaram a circular entre os povos da Antiguidade, transformando-se com o tempo no que hoje conhecemos como tradição popular”. (COELHO, 2000, p. 164).

Há muitas referências que induzem ao pensamento mítico nos contos. Todas as vezes que o autor quer se referir ao mundo dos sonhos traz elementos como céu, nuvem, azul, ar, aves, insetos. Paradoxalmente, às coisas reais são traduzidas por terra, campos, vermelho, pardo. A alegria e a luz em contrapartida com a tristeza e a sombra. A luz do vagalume, ao final do primeiro conto, nos mostra um ato de fé, como se a luz fosse algo divinal que aparece para trazer a esperança: “Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume. Sim, o vagalume, era lindo! – tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria.” (ROSA, 2001, p. 55). Após a tristeza, o menino teria de volta, então, a Alegria.

Especificamente nos contos estudados percebemos muitos paradoxos que estruturam a existência da personagem e que revelam a complexidade do estar e do experienciar o mundo como vida e morte, alegria e tristeza, esperança e desesperança, luz e sombra. Todos eles incorporados em uma linguagem poética que se traduzem na verdade da vida compreendida pela personagem Menino através dos símbolos e metáforas milimetricamente colocadas na narrativa.

A polaridade de sentimentos com relação a si e ao mundo é notada quando comparamos o primeiro e o último conto. No primeiro, a personagem sente-se alegre, percebe a alegria de todos, está de olhos bem abertos para o mundo, como se quisesse engoli-lo. No segundo conto, sente-se triste e percebe a tristeza nos demais, desconfiando das manifestações de alegria, fecha os olhos porque quer dormir. Não vê as novidades da mesma forma. N^o “As Margens da alegria” o “pensamentozinho” do Menino, ainda na “fase hieroglífica”, (ROSA, 2001, p. 227) é processado através das imagens da natureza e absorvido ingenuamente. Já n^o “Os cimos”, o raciocínio lógico toma o lugar da ingenuidade, a bela natureza dá vez a um mundo hostil e percebemos que o menino agora cresceu, pois dá voz as suas descobertas de forma mais madura: “Ainda que a gente quisesse, nada podia parar, nem voltar pra trás, para o que a gente já sabia, e de que gostava” (ROSA, 2001, p. 227) Através de suas memórias advindas de Cordisburgo e das veredas de Minas Gerais, Rosa nos permite saborear através de suas narrativas a sabedoria do povo, utilizando a linguagem popular aliada e alternada com uma linguagem poética extremamente trabalhada e refinada. O autor não se preocupa apenas com a narração em si, ele se preocupa intensamente com a forma, pois sua escrita é repleta de detalhes e minúcias que, apesar de causarem certo estranhamento a princípio, despertam o leitor para diversas possibilidades de interpretação.

Primeiras estórias foi tecido com o fio da infância. Nessa pequena viagem que dura um livro, mas na grande viagem proposta por Rosa, o Menino sai d^a “As Margens da alegria”, passa pela mítica sensibilidade de Nhinhinha, pela criatividade de Brejeirinha, é soprado pela fantasia do pó de pirlimpimpim e finalmente chega ao cume, n^o “Os Cimos”. Como um pequeno grande artesão, tece ponto a ponto sua travessia e está agora mais maduro, pronto para um novo começo, uma nova viagem, uma outra estória.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Arte poética*. Portal Domínio Público, 2001. Disponível em: <https://goo.gl/5Uj8K4>. Acesso em: 2 mar. 2017.

BAKHTIN, Mikhail. O problema do romance de educação. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2003. p. 217-224.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini e equipe. São Paulo: Hucitec, 2002.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil – teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

COUTINHO, Afrânio. *Literatura no Brasil: relações e perspectivas de conclusão*. São Paulo: Global, 2004.

ESTEVES, Antônio R. Narrativas de extração histórica: sob o signo do hibridismo. In: ESTEVES, Antônio R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010. p. 17-73.

FARIA, Maria Lúcia Guimarães de. A originalidade das Primeiras Estórias e a estrutura arquitetônica do livro. *Revista Garrafa – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (Letras – UFRJ)*. n. 3, maio agosto 2004. Disponível em: <<https://goo.gl/bBSBqK>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

FARIA, Maria Lúcia Guimarães de. A originalidade das Primeiras Estórias e a estrutura arquitetônica do livro. *Revista Garrafa – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (Letras – UFRJ)*. n. 3, maioagosto 2004. Disponível em: <<https://goo.gl/bBSBqK>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

FAUSTINO, Mário. “Que é poesia”. In: *Poesia-Experiência*. São Paulo, Perspectiva. 1977.

FERREIRA, Aurélio B. de Hollanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

GOULART, Audemaro T. “Pirlimpisquice”: o pó mágico da psique infantil. *Ângulo* 115, out./dez. 2008, p. 24-31. Disponível em: <<https://goo.gl/GFkroR>>. Acesso em: 27 jul. 2016.

LIMA, Sônia Maria van Dijck. (Org.). *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB, 1997. p. 213-216.

MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MAZZARI, Marcus Vinícius. Apresentação. In: GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 7-23.

MOISES, Massauê. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAIS, Márcia Marques de. A História dentro da Estória: a linguagem rosiana como mediação entre fato e ficto. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, 2003. Disponível em: <<https://goo.gl/cJhNws>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDL, Dirce Côrtes (Org.). *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 9-35.

OLIVEIRA, Franklin. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (Org.) *A literatura no Brasil. Era modernista*. São Paulo: Global, 2004. v. 5. p. 475-526.

PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.

PESAVENTO, Sandra J. Fronteiras da ficção: diálogos da História com a Literatura. *Revista de História das ideias*. v. 21, 2000, p. 33-37. Disponível em: <<https://goo.gl/NSqkz5>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

PETROV, Petar. “Estória” e História na prosa de Guimarães Rosa. *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional*. Porto, 2004, v. II, p. 103-104. Disponível em: <<https://goo.gl/5NAQeg>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

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

RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. As margens da alegria. In: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 49-55.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Terceiras estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SANTOS, Iolanda Cristina dos. As falas da infância no conto “A menina de lá”, de João Guimarães Rosa. *Revista Philologus*, Ano 20, n. 58 Supl.: Anais do VI SINEFIL. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2014, p. 253-258. Disponível em: <<https://goo.gl/FmqMqD>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

SANTOS, Robson Caetano. Estória ou História? A dicionarização literária do termo através da concepção de Guimarães Rosa. *Memento – Revista de linguagem cultura e discurso*. v. 06, n. 2, 2015.

SCHWANTES, Cíntia. Narrativas de formação contemporânea: uma questão de gênero. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 30, Brasília: jul.-dez. 2007, p. 53-62. Disponível em: <<https://goo.gl/m27T5y>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

VARGAS LLOSA, Mario. A verdade das mentiras. In: VARGAS LLOSA, Mario. *A verdade das mentiras*. Trad. Cordélia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004. p. 11-26.

Artigo recebido em fevereiro de 2017.

Artigo aceito em maio de 2017.