

O trabalho do crítico literário e o olhar inaugural do menino-personagem em contos de Guimarães Rosa

Andréa Cristina de Paula[□]

RESUMO

Este artigo pretende refletir acerca das investigações da Crítica Literária, relacionando-se o papel do crítico à experiência pela qual passa o “Menino” – personagem protagonista dos contos *As margens da alegria* e *Os cimos*, de Guimarães Rosa. Tal reflexão se desenvolverá sob o viés teórico-metodológico de estudiosos da área, tais como os de Jorge Wanderley (1992), Benedito Nunes (2009), Afrânio Coutinho (2009), Antoine Compagnon (1999), Terry Eagleton (1977) e de Nancy Huston (2010), dentre outros que dão suporte aos temas aqui levantados, seguindo-se uma postura crítico-analítica acerca do liame entre o crítico, a teoria literária e a literatura.

PALAVRAS-CHAVE

Crítica literária; Teoria literária; Guimarães Rosa; Contos

ABSTRACT

This article reflects on the investigation of Literary Criticism, correlating the role of the critic with the "Boy"'s experience - protagonist character of the stories *As margens da alegria* and *Os Cimos*, of Guimarães Rosa. This reflection will be developed under the theoretical and methodological bias of scholars in this field, such as Jorge Wanderley (1992), Benedito Nunes (2009), Afrânio Coutinho (2009), Antoine Compagnon (1999), Terry Eagleton (1977) and Nancy Huston (2010), among others who support the issues raised here, followed by a critical-analytical approach about the link between the critic, literary theory and literature.

KEYWORDS

Literature critics; Literary theory; Guimarães Rosa; Tales

[□] Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia - UFU. Docente no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Triângulo Mineiro - IFTM, Patos de Minas, Minas Gerais, Brasil. paulacristinaandrea@gmail.com

*Quando a Filosofia e as Ciências se calam, é a poesia que diz a
última palavra
(Benedito Nunes)*

Introdução

De acordo com Terry Eagleton (1977, p. 1), “se a teoria literária existe, parece óbvio que haja alguma coisa chamada literatura, sobre a qual se teoriza”. Entretanto, esse mesmo estudioso chama a atenção para a fragilidade que cerca o conceito de texto literário, ao afirmar que “o ato de se classificar algo como literatura é extremamente instável” (EAGLETON, 1977, p. 7).

A razão para tal instabilidade deve-se às várias tentativas malsucedidas de definição de texto literário, desde os estruturalistas até os estudiosos dos dias atuais. Os formalistas russos contribuíram, significativamente, para os avanços teóricos sobre o tema, mas só conseguiram delimitar a noção de “literaturidade”⁵. O problema é que, segundo Eagleton, qualquer texto pode apresentar tal característica, sendo literário ou não. É o caso, por exemplo, dos textos publicitários, que utilizam a linguagem de uma maneira peculiar, a fim de atrair a atenção do leitor para a mensagem anunciada. E o autor complementa:

Os formalistas, portanto, consideravam a linguagem literária como um conjunto de desvios da norma, uma espécie de violência linguística: a literatura é uma forma ‘especial’ de linguagem, em contraste com a linguagem ‘comum’, que usamos habitualmente (EAGLETON, 1977, p. 6).

Estes, na tentativa de construir uma definição para o texto literário, criaram, pois, diversas teorias. Afirmaram, por exemplo, que literatura é a escrita imaginativa, no sentido de ficção; que é aquele que causa estranheza; e que pertence ao domínio não pragmático. Todavia, todas essas construções teóricas não se sustentaram por muito tempo, uma vez que, conforme Eagleton (1977, p. 15):

Alguns tipos de ficção são literatura, outros não; parte da literatura é ficcional, e parte não é; a literatura pode se preocupar consigo mesma no que

⁵ A palavra “literaturidade” é utilizada aqui no sentido a que lhe atribui Terry Eagleton (1977, p. 7), com base nos formalistas russos, fazendo referência aos “usos especiais da linguagem –, que não apenas podiam ser encontrados em textos ‘literários’, mas também em muitas outras circunstâncias exteriores a eles”.

tange ao aspecto verbal, mas muita retórica elaborada não é literatura. A literatura, no sentido de uma coleção de obras de valor real e inalterável, distinguida por certas propriedades comuns, não existe.

Tal literatura não existe, porque a definição de texto literário passa pelo viés da recepção, até então renegada a um segundo plano pelos estruturalistas, que centravam a atenção, prioritariamente, para a materialidade linguística do texto. Na verdade, eles reconheciam que a arte se relacionava com a realidade social; porém, para esses estudiosos, essa relação escapava à responsabilidade do crítico.

Dessa forma, embora o americano Northrop Frye (1973), em seu livro *O caminho crítico*, destaque a Crítica Literária como ciência e indique alguns percursos pelos quais o analista crítico possa percorrer, parece não haver uma fórmula mágica, que lhe revele se o texto é literário ou não, ou se pertence ao rol das categorias das grandes literaturas, canônicas e de prestígio, uma vez que, conforme assegura Eagleton (1977, p. 12), o que importa pode “Não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. Se elas decidirem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que o seu autor tenha pensado”.

E, ainda que os estruturalistas e outros estudiosos não tenham dado conta de um conceito universal de literatura, ainda há uma luz no fim do túnel para os críticos, já que, de acordo com Jorge Wanderley (1992, p. 262), eles podem se valer das “quase-definições” como material de apoio:

Nada disto [a ausência de um conceito do que venha a ser literatura], no entanto, impediu ou impedirá que espíritos diversos, dos poetas aos críticos, dos teóricos aos filosóficos e cientistas experimentem as armas nas tentativas de aproximação ao literário, uma vez que nos restam as “quase-definições”.

Desse modo, o crítico deve trabalhar com as “ferramentas” que possui quando analisa uma obra. Neste caso, com as “quase-definições”, que o auxiliam a definir os caminhos a serem seguidos, necessitando haver, portanto, uma escolha consciente da corrente teórica selecionada, levando-se em consideração a sua aproximação com a “literaturidade” do texto. Sobre isso, Wanderley (1992, p. 254) argumenta:

No momento em que se arbitrar a favor de ir em frente, numa linha de conceitos dada, em detrimento de outras, é preciso saber o que se está

fazendo. Não raramente, é preciso ser arbitrário – às vezes didaticamente arbitrário – quando se considera um objeto de estudo, mas é preciso saber o que estamos fazendo, é preciso ter consciência de que teremos então abandonado algo de nossa consciência crítica, embora tal atitude vise uma finalidade que em seu contexto justifique tal decisão.

A tarefa do crítico, nesse sentido, se mostra ainda mais complexa quando se pensa não só na definição do que vem a ser literatura, mas na classificação de um texto como Literatura. Especialmente porque os critérios que definem a canonicidade de uma obra são transitivos, conforme pontua Eagleton (1997, p. 16), variando de acordo com a receptividade do texto:

Não existe uma obra ou uma tradição literária que seja valiosa em si, a despeito do que se tenha dito, ou se venha a dizer, sobre isso. ‘Valor’ é um termo transitivo: significa tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos. Assim, é possível que, ocorrendo uma transformação bastante profunda em nossa história, possamos no futuro produzir uma sociedade incapaz de atribuir qualquer valor a Shakespeare.

A citação de Terry Eagleton é esclarecedora ao alegar que os valores mudam e se renovam, conforme a leitura que se faz de um texto. Contudo, é importante se ter consciência de que o valor de uma obra é construído culturalmente e que “as diferenças locais, ‘subjetivas’, de avaliação, funcionam dentro de uma maneira específica, socialmente estruturada, de ver o mundo” (EAGLETON, 1997, p. 22). Nesse sentido, não é um juízo particular que atribuirá a determinada escritura o *status* de Literatura, mas a coincidência de olhares à obra que representa a sensibilidade humana. Dessa forma, a avaliação individual de uma obra é, antes, uma avaliação apregoada de valores histórica e simbolicamente edificados:

Portanto, o que descobrimos até agora não é apenas que a literatura não existe da mesma maneira que os insetos, e que os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis, mas que esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais. Eles se referem, em última análise, não apenas ao gosto particular mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outros (EAGLETON, 1997, p. 22).

Não é função do crítico, portanto, atribuir à obra esse valor, mesmo porque a literatura tem a sua própria natureza, a sua especificidade, isto é, aquilo que os formalistas russos

chamam de “literaturidade”. Nesse viés, entende-se que a linguagem é naturalmente arbitrária, plural e metafórica e que a literatura é objeto de discurso (cf. COMPAGNON, 1999) e, por isso, passível de avaliação e de julgamento. Porém – ainda que a palavra “crítica” venha do grego *kritikos*, do verbo *krinein*, que significa separar, distinguir, discriminar, encerrando, pois, a noção de avaliação – não cabe ao crítico atribuir juízo de valor e sim trabalhar o esclarecimento e traçar comentário sobre a obra, com respeito e sem autoritarismo. É o que assegura Benedito Nunes (2009, p. 62), segundo o qual “o crítico só pode ser juiz enquanto intérprete, consciente de que qualquer verdade alcançada, não sua, mas da obra, será por outrem reformulada ou negada”. E o autor acrescenta:

Nas letras, critérios poéticos, retóricos e estéticos identificam certos textos, em detrimento de outros, como literários; esse reconhecimento marca-lhes o caráter canônico, de onde decorre seu acatamento social num determinado período (...) até serem substituídos por novos cânones (NUNES, 2009, p. 74).

Nesse viés, embora não haja uma definição unívoca e inabalável de texto literário, o crítico, ao analisar uma obra, se apropria dos critérios “poéticos, retóricos e estéticos”, que são elementos literários que participam da formação simbólica, fruto de arquétipos herdados social e culturalmente pela sociedade. Afrânio Coutinho (2009, p. 135), em diálogo com o pensamento barthesiano, parece resumir bem todos esses critérios mencionados por Nunes, quando caracteriza a literatura como um “trabalho de encenação da linguagem ou deslocamento que o autor opera sobre a língua, levando o leitor a romper com toda e qualquer estrutura fixa de pensamento”, entendendo a natureza literária, pois, como o código da palavra e, por conseguinte, do sensível.

Esse trabalho de encenação da linguagem é atravessado, nesse sentido, pelo conceito de representação e seus desdobramentos – desde Platão, segundo o qual a literatura imita (copia) o real, a Aristóteles, em que a literatura representa (recria) a realidade –, desaguando na compreensão moderna de representação, cuja literatura, segundo Compagnon (1999), em *O demônio da teoria*, é compreendida como um construto intertextual de verdades possíveis que se dá na tradição do moderno, ou seja, na reescritura que se fundamenta na produção do “novo” em sintonia com o já existente.

Tal compreensão é compartilhada por Eagleton (1977, p. 17), quando assegura que “todas as obras literárias, em outras palavras, são reescritas”, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as leem”, não havendo “releitura de uma obra que não seja também uma ‘reescritura’”. Dessa forma, parece clara a ideia da inexistência de um objeto acabado, visto que a participação do leitor (recepção) é muito importante, (cf. ISER, 1996), uma vez que ele atribuirá sentido ao texto, recorrendo ao seu conhecimento sociocultural e linguístico, desvendando “a experiência do real” (cf. GARRAMUÑO, 2011) da obra de arte. Sobre essa experiência ou efeito do real, Olinto (2011, p. 46-47), em seu texto *Uma pedra no caminho do real*, acrescenta:

A categoria da ficcionalidade caracteriza, de forma pragmática, os processos comunicativos do sistema literário [...] em que a produção e a recepção adequadas de textos literários não se baseiam em valores de verdade, privilegiados no contexto referencial dos modelos sociais do mundo. Elas se orientam, antes, por valores e princípios considerados válidos de acordo com certas normas poéticas históricas prevalentes em determinados grupos sociais e culturais.

Nancy Huston (2010), em seu livro *A espécie fabuladora*, discute justamente a respeito dessa complexa relação entre realidade e ficção. Segundo a escritora canadense, todos os seres humanos são da espécie fabuladora, uma vez que são contadores e personagens de suas próprias histórias, que são absorvidas e criadas a todo instante para dar sentido à existência, num processo de construção e reconstrução da identidade humana.

O que Huston chama de “espécie fabuladora”, Octávio Paz (1982, p. 15) chama de “poesia”, elemento que, segundo o escritor italiano, dá ao homem a sensação de ser “algo mais que passagem”:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual; é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história: em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem [...].

Umberto Eco (2003, p. 21) também traz algumas considerações sobre o assunto, quando afirma que a “educação ao Fado e à morte é uma das funções principais da literatura”. Desta forma, para Eco, a arte literária, apresentando diferentes vertentes da realidade, conduz o homem à compreensão e à aceitação de fatos que não lhe agradam, como a sua transitoriedade.

Para Haquira Osakabe (2005, p. 52), tudo é passível de ser engrandecido pela poesia, bastando que o homem admita o mistério desse mundo e se deixe “conduzir pela curiosidade que [...] trama outro lado da realidade em que o ordinário se transforma em mito [...] revelando ao mundo os limites e a cegueira da própria condição humana”.

Mircea Eliade (1992) parece concordar com Osakabe, Eco e Paz quando relata que a literatura tem o poder de aguçar a imaginação humana, possibilitando ao homem sair de seu tempo individual e experimentar realidades que ultrapassam aquelas oferecidas pelo cotidiano:

Graças à leitura, o homem moderno consegue obter uma ‘saída do Tempo’ comparável à efetuada pelos mitos. Quer se mate o tempo com um romance policial, ou se penetre num universo temporal alheio representado por qualquer romance, a leitura projeta o homem moderno para fora de seu tempo pessoal e o integra a outros ritmos, fazendo-o viver numa outra ‘história’ (ELIADE, 1992, p. 99).

Em tais considerações, observa-se que, se, por um lado, tais estudiosos assumem a existência de dois mundos, o “real” e o “ficcional”, apontando a literatura como “travessia” do primeiro para o segundo, por outro, Huston assume que homem e ficção não se separam. Além disso, Olinto (2011, p. 47) afirma que há “uma variedade imensa de formas de construir mundos, sem que estas precisem necessariamente disputar a categoria do real”, escapando ao “veredicto do irreal”, podendo “ser entendidas como formas enriquecedoras da realidade pela criação de dimensões inaugurais”.

Nesse universo em que realidade e ficção se confundem e se complementam em um jogo das possibilidades linguísticas, são as “normas poéticas históricas” (cf. OLINTO, 2011) e os “critérios poéticos, retóricos e estéticos” (cf. NUNES, 2009) que ditam as regras, auxiliando na identificação e análise de um texto literário.

É também esse norte teórico que deve direcionar o trabalho do crítico quando o seu objeto de estudo abre espaço para dialogar com outras manifestações artísticas, como a pintura e a música. Nesse caso, o crítico faz uso da interdisciplinaridade para complementar o entendimento da obra, dependendo do enfoque ou caminho teórico selecionado para o desenvolvimento da pesquisa.

Dessa forma, na Literatura Comparada, o crítico observará a presença dos elementos literários em sintonia com outras linguagens, de modo a utilizar determinado conceito teórico em outro contexto. Reinaldo Marques (2001, p. 57) chama de teoria itinerante tal abordagem que consiste em “construir novas metáforas conceituais de explicação da literatura e de suas relações com as outras artes e a cultura”.

Na Literatura Comparada, portanto, as particularidades literárias proporcionarão o percurso para a “negociação” com outros objetos, tais como os estudos culturais. Vale ressaltar, entretanto, que os estudos culturais, nesse caso, não se tratam de uma metodologia, pois o texto literário apresenta os caminhos de pontos de contato que direcionarão o olhar⁶ do crítico para as possibilidades de análise da obra. É justamente esse elo de interseção com outras áreas do conhecimento que, hoje, nas academias, convencionou-se chamar de Estudos Literários, antes denominados por Teoria Literária ou Teoria da Literatura, restando ao crítico da Literatura Comparada “aplicar à arte os métodos que serviram primeiro para o estudo da linguagem e da literatura” (GLIKSOHN, 2004 p. 268) – momento em que os códigos linguísticos se tornam códigos artísticos.

A discussão acerca da definição de literatura, desenvolvida até aqui, revela-se fundamental para se compreender o papel do crítico literário. Espera-se ter esclarecido que a ausência de uma conceituação ampla e abrangente de literatura não impede que o intérprete analise uma obra sob o amparo de diferentes teorias (itinerantes ou não). Aliás, a obra sempre dá pistas do melhor caminho a ser percorrido pelo crítico, cabendo a este o papel de descobrir as leituras possíveis que a obra literária proporciona e que se revertem em um produto estético. Dizendo de outro modo, não há uma teoria melhor do que outra; o que há é uma

⁶ O verbo “olhar” utilizado neste trabalho assume o sentido dado por Tiburi (2004), compreendido como uma ação humana subjetiva, psicológica e cultural que se constitui na percepção tanto do que está à mostra quanto do que se encontra oculto na obra e que pode ser apreendido pelo olhar sensível para a construção de sentidos. Dessa forma, para a pesquisadora, o olhar significa ir além do ver/ enxergar, uma vez que ele perturba, provoca reação e instiga o ser humano a pensar na sua existência e na sua relação com o Outro.

seleção mais cuidadosa dos aportes teóricos pelo crítico, de acordo com a exigência de análise do próprio objeto que se avalia.

Nesse sentido, a tarefa do crítico – numa perspectiva kantiana – é buscar compreender, sem julgar, evitando-se o “perigo da história única”, que, conforme orienta Adichie⁷ (2009), consiste na supervalorização ou subvalorização de um aspecto político-cultural em detrimento de outro de determinada classe social, etnia ou origem, ocasionando, dessa forma, o surgimento de estereótipos, preconceitos, equívocos, que se impõem como verdade absoluta.

Cabe, por fim, ao crítico explorar o que tem diante dos olhos, de modo que sua análise transcenda uma postura meramente “descritivista” ou “impressionista” (cf. COUTINHO, 2009), indo ao encontro de um equilíbrio que leve em conta as particularidades da obra, respeitando-se o contexto sócio-histórico em que ela está inserida. Tal postura se fundamenta dentro das orientações da New Criticism (Nova Crítica), que propõe que a obra deve ser estudada, não qualificada, conforme assegura Afrânio Coutinho, 2009, p. 143:

Assim, o que passa a prevalecer na análise, interpretação e avaliação desta última é a relação que se estabelece entre o estudioso e o texto, e a célebre questão que inquieta o investigador quanto ao método a adotar em sua abordagem do fenômeno literário irá depender exatamente dessa relação. O texto fala, no sentido de que aponta direções, e é preciso que o analista o escute, e some ao espectro de possibilidades que ele oferece a experiência proveniente de sua formação teórico-intelectual. Só assim ele evita incorrer nas famosas inferências, frequentes na abordagem crítica, ou na frieza de uma análise meramente descritivista que se limita à quase paráfrase.

É o olhar do observador, portanto, que o conduzirá à seleção do melhor caminho a ser percorrido em sua análise literária, olhar este apoiado na Crítica e movido a um elemento essencial e que se confunde com seu trabalho reflexivo: a sua sensibilidade. E, se a literatura é um trabalho de encenação da linguagem, conforme atesta Coutinho, concorda-se com tal estudioso quando este também assegura que o papel do crítico literário é o de “re-encenar” ou recriar, metalinguisticamente, a escritura – numa espécie de “leitor-cúmplice”: “longe de apenas avaliar ou meramente chamar atenção sobre a obra, encete também um diálogo com ela, levando adiante o processo de reflexão desencadeado” (COUTINHO, 2009, p. 135).

⁷ Chimamanda Adichie é uma escritora nigeriana que, ao dar uma palestra, fala do perigo da história única. Na apresentação, entre outros assuntos, a escritora reflete sobre cultura, identidade e ideologias.

Experiência do olhar: do crítico literário e do menino-personagem rosiano

Considerando-se todas as contribuições teóricas apontadas, constata-se que a experiência do crítico literário assemelha-se à do menino-personagem dos contos *As margens da Alegria* e *Os cimos*, de Guimarães Rosa, na medida em que ambos (o crítico e a personagem) são guiados pelo olhar e pela sensibilidade, a fim de reescrever ou “re-encenar”, como diria Afrânio Coutinho, a realidade que lhes apresenta. As duas narrativas selecionadas fazem parte da obra *Primeiras estórias*, e, embora se trate de textos bastante conhecidos da escritura rosiana, julga-se relevante, como meio de ampliar o entendimento da proposta deste estudo, apresentar o resumo dessas duas narrativas.

O conto *As margens da alegria* constitui a primeira dessas “estórias”, cuja personagem principal é descrita alegoricamente por “o Menino”, o qual é levado de avião pelos tios a conhecer o lugar onde estes vivem. Neste local, no qual havia uma grande cidade em construção (provavelmente, Brasília), o protagonista observa atentamente tudo o que vê; entretanto, dentre todas as novidades que se lhe apresentam, foi um peru que mais lhe chamou a atenção, animal este que, ao ser abatido para consumo, deixou o Menino desencantado com a vida, voltando a se alegrar novamente somente após avistar um vaga-lume, momento em que se revigora a sua expectativa diante do mundo.

Os cimos constitui o último conto de *Primeiras estórias*, narrativa em que se percebe um diálogo com o primeiro texto da obra. Em *Os cimos*, a família do “Menino” decide mandá-lo para a casa dos tios, para poupá-lo da experiência dolorosa de ver a mãe doente. Lá, ele se maravilha com outro animal, mas, desta vez, outra é a ave que o encanta: um tucano que o distrai dos pensamentos negativos sobre a enfermidade materna.

O segundo conto parece encerrar um ciclo iniciado pelo primeiro, como se o último o completasse. Nota-se, por esse ângulo, o progressivo desenvolvimento da sensibilidade do Menino diante do conhecimento que adquire nas duas viagens que realiza. Tal evolução se dá através do olhar, inicialmente mais “desarmado” ou ingênuo, diante do universo de novidades que encontra na primeira viagem, mas que se revela mais amadurecido na segunda, uma vez que, no último conto, o Menino dá indícios de ter atingido “os cimos” do que se pode chamar de consciência da fragilidade humana, visto que o mesmo olhar que lhe dá acesso à alegria também lhe apresenta a impotência do homem frente à finitude de sua existência.

“Quando a Filosofia e as Ciências se calam, é a poesia que diz a última palavra” – afirma Benedito Nunes (2009, p. 42), em sua obra *A chave do poético*. Tal assertiva, que compõe a epígrafe desta reflexão, parece esclarecer o encantamento do menino-personagem do conto *As margens da alegria*, de Guimarães Rosa, diante das revelações que o mundo lhe apresenta pela primeira vez, já que o Menino se deixou guiar pelo olhar inaugural, descortinando um universo de significações, desapegado dos conceitos e preconceitos próprios da faculdade humana. O Menino simplesmente aceita o desafio de adentrar no cenário de descobertas, passando pelo caminho da alegria (como quando conhece o peru no quintal da casa onde estava e se apaixona por ele); e também pelo caminho da dor (como no instante em que se conscientiza da efemeridade da vida, com a morte do animal).

Nesse sentido, o protagonista parece ter, em um primeiro momento, silenciado suas reservas diante do espetáculo de descobertas que experiencia, deixando que a poesia o auxilie na construção de sentidos para aquilo que a personagem vê. Aliás, além do verbo “ver”, outras combinações pertencentes a esse mesmo campo semântico são recorrentes no conto em questão, tais como: “espiar”, “avistar” e “vislumbrar”: “O menino via, vislumbrava [...] Ele queria poder ver ainda mais vívido – as novas tantas coisas – o que para seus olhos se pronunciava” (ROSA, 2001, p. 50-51). É, portanto, movido pela sensibilidade poética do “olhar” (este ver mais vívido) que o Menino cria e recria a realidade ao seu redor, do instante em que observa as paisagens de dentro do avião (idealizando, pois, o que via) até se tornar “o Menino”, agora com letra inicial maiúscula (desconstruindo, então, o paradigma de mundo perfeito que havia outrora erguido sobre a vida), como se percebe na seguinte passagem: “O menino, em cada instante, era como se fosse só uma certa parte dele mesmo, empurrado para diante, sem querer” (ROSA, 2001, p. 231).

Observa-se, então, que, à medida que o Menino caminha em direção à fase adulta, ele se distancia da concepção de perfeição da realidade outrora assimilada por ele, enxergando-a de uma forma diferente. Na verdade, não houve mudanças significativas em relação ao que a personagem vê, mas sim no “modo” como ela compreende a realidade. É o que se verifica na seguinte passagem de *Os cimos*: “Tudo era, todo-o-tempo, mais ou menos igual, as coisas ou outras. A gente, não” (ROSA, 2001, p. 225). Há, pois, uma metamorfose alegórica do menino-Menino, que remete à transformação e amadurecimento do pensamento humano diante da

construção simbólica do mundo, numa espécie de rito de passagem, de travessia, na qual o sujeito sempre se encontra em busca de novas experiências e aprendizados, situando-se entre o “não estar-mais-dormindo” e o “não-estar-ainda-acordado” (ROSA, 2001, p. 227).

Da mesma forma, atua o crítico diante de um texto literário. Sua função é trabalhar o esclarecimento da obra, que é sempre inaugural, interpretando-a conforme a bagagem sociocultural que possui – um projeto, pois, que permanecerá sempre inacabado. Nessa direção, o papel do crítico é, assim como faz o Menino, no conto de Rosa, (re)visitar a representação das angústias humanas, atribuindo-lhes um novo olhar. Como exemplo, cita-se a inquietação do homem frente à passagem do tempo, aspecto, inclusive, presente nas narrativas em questão e um dos motivos que fizeram a alegria do Menino cessar, diante da constatação da efemeridade da vida, simbolizada em ambos os contos pela morte do peru e pela doença da mãe, respectivamente. Essa inquietação, esse desejo de se controlar o tempo sempre existiu, mas o modo como se analisam tais angústias varia, de acordo com o contexto histórico e cultural de cada indivíduo, conforme ponderou (OLINTO, 2011).

Assim faz o Menino, ele analisa o que vê e vai construindo o seu aprendizado, crescendo e amadurecendo a partir das impressões que adquire das ações com as quais se depara. Aliás, é interessante se observar que o narrador não lhe poupa das decepções, já que estas também fazem parte das angústias humanas. De igual modo, ao crítico, cabe o papel de ampliar as possibilidades de sentido de um texto, já que o fenômeno literário é um fenômeno de cultura, de comunicação e de simbolização do mundo.

Para tanto, ele se valerá das “quase-definições” (cf. WANDERLEY, 1992), das “normas poéticas históricas” (cf. OLINTO, 2011) ou dos “critérios poéticos, retóricos e estéticos” (cf. NUNES, 2009), que se apresentarão para o crítico como um alento, assim como atuou o vaga-lume para a personagem do conto *As margens da alegria*: “Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume. Sim o vagalume, sim era lindo! – tão pequenininho, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a alegria”. O vaga-lume representa, pois, o equilíbrio, mostrando à personagem que a vida não se resume a alegrias, mas também que nem só de tristeza vive o homem. Do mesmo modo, o tucano de *Os cimos* traz à tona a esperança de que a mãe se recupere da doença, libertando-se do “miligrama de morte”, que ocasiona a finitude dos seres e da vida.

Dessa forma, tanto o crítico quanto o Menino reescrevem a representação dos efeitos de real (cf. GARRAMUÑO, 2011 e COMPAGNON, 1999), atribuindo ao que vê um sentido novo. O que se entende aqui por sentido novo pode ser associado ao que Eagleton denominou anteriormente por sentido inaugural ou reescritura. Assim, enquanto o Menino, lembrando-se “sem lembrança nenhuma” (ROSA, 2001, p. 229), é guiado por suas memórias voluntária e involuntária⁸ no processo de construção do sentido, o crítico, além de recorrer à sua memória (que pode ser individual ou coletiva), tal como faz o Menino, também se valerá dos caminhos críticos (cf. FRYE, 1973) selecionados com cautela para a análise da obra.

É necessário pontuar, entretanto, que as expectativas (hipóteses) que o crítico ativa ao buscar o esclarecimento do texto literário podem se confirmar ou não, assim como ocorre com o menino-personagem no primeiro conto em que, inicialmente, “em sua memória ficavam, no perfeito puro, castelos já armados”, isto é, “Ele estava nos ares” (ROSA, 2001, p. 52); isso porque o infante criara um universo de expectativas positivas que se recuaram com a morte do peru. O oposto, todavia, também acontece, pois, no segundo conto, quando a personagem se prepara para presenciar o efeito do “miligrama de morte”, adquirido na primeira viagem e que não se concretiza, uma vez que (ao contrário do que o Menino esperava) a mãe se recuperou da doença que a acometia. Diz-se que o Menino esperava a morte da mãe, não no sentido de que ele a desejava, mas porque ele, após a morte da ave, descobriu “o possível de outras adversidades, no mundo maquinal, no hostil espaço” (ROSA, 2001, p. 53). O Menino esperara, portanto, o pior e foi surpreendido com a melhora da mãe – justamente o oposto de suas expectativas, diante da situação apresentada.

Outra passagem, que se assemelha a esse descompasso entre o que o crítico espera encontrar em uma obra literária e o que ele realmente consegue extrair de um objeto de estudo, encontra-se no conto *As margens da alegria*, no momento em que o Menino pensou que poderiam sair da mata índios, onças, lobos e caçadores, quando, na verdade, apenas sons comuns emergiram do matagal, fato esse que vai de encontro a um paradigma de representação socialmente construído pelos contos de fada e assimilado pela personagem.

⁸ Entende-se “memória voluntária” como produto da inteligência humana capaz de, com um mínimo de esforço, restituir os fatos passados; e “memória involuntária” como aquela que não depende do esforço consciente de recordar, surgindo ainda que contra a vontade do indivíduo, conforme explica Fernando Py (2004), no prefácio da obra “Em busca do tempo perdido”, de Proust.

Esse paradigma pode ser observado, por exemplo, na frase inicial do conto *As margens da alegria*: “Esta é a estória”. Trata-se de uma expressão linguística que marca o diálogo intertextual com a estrutura dos contos de fada, não só no nível da forma (remetendo à expressão “era uma vez”), mas também no âmbito discursivo, pois a primeira viagem que o garoto realiza é descrita como “uma viagem inventada no feliz” (ROSA, 2001, p. 49). Entretanto, parece ter havido em *Os cimos* o “envelhecimento da esperança” (ROSA, 2001, p. 231), ou melhor, a desconstrução do discurso de “felizes para sempre”, apregoadado por esse gênero textual infantil. Tal desconstrução ampliou a capacidade crítica do Menino, que passa a refletir sobre o que vê, renascendo, por meio da dor, para o mundo adulto.

Guimarães Rosa abre, então, espaço em ambas as narrativas para que outras vozes se cruzem e habitem um mesmo contexto, quando “quebra” o encantamento da personagem, revelando-lhe outros “ares” ou verdades. Em se tratando do crítico literário, este deve também, sempre que possível, dialogar com outros olhares, de modo que se possibilitem várias maneiras de se entender um determinado objeto e não se incorra no “perigo da história única”, como declarou a escritora nigeriana Chimamanda Adichie (2009).

Nesse sentido, o crítico jamais deverá empobrecer um texto literário, cabendo a ele resgatar a dignidade da obra de quem escreve. Como bem afirmou Benedito Nunes (2009, p. 62), “o crítico só pode ser juiz enquanto intérprete, consciente de que qualquer verdade alcançada, não sua, mas da obra, será por outrem reformulada ou negada” e está aí a relevância maior de seu trabalho: ouvir o que o texto fala (cf. COUTINHO, 2009), ainda que o entendimento adquirido seja rejeitado posteriormente por alguém.

Na verdade, é comum a existência de olhares variados (e até mesmo discordantes uns dos outros) para um mesmo objeto, uma vez que, assim como o caramujo carrega a sua concha, cada indivíduo compreende ou interpreta a realidade de acordo com sua bagagem cultural, suas crenças, seu nível educacional, ou seja, a experiência da leitura dificilmente é a mesma, talvez parecida, mas nunca igual. E é a pluralidade cultural que diferencia os seres humanos e os torna iguais, pois são todos da espécie fabuladora (cf. HUSTON, 2010).

A cultura direcionará, portanto, o olhar do observador para a experiência do real (cf. GARRAMUÑO, 2011) que vivencia. No caso dos contos *As margens da Alegria* e de *Os cimos*, o Menino configura um observador que transcende seu olhar para além das

expectativas dos tios, pois, quando tudo conspirava para que, tal como os habitantes daquela região, ele se interessasse pelo progresso, ou seja, pelos “mil e mil homens” que “muitamente trabalhavam fazendo a grande cidade” (ROSA, 2001, p. 230), ele se encanta, justamente, pela natureza, na forma de um peru, de um vaga-lume e de um tucano. A sensação de alegria do Menino, ao entrar em contato com esse último animal, por exemplo, é descrita pelo narrador do último conto da seguinte forma: “A tornada do pássaro era emoção enviada, impressão sensível, um transbordamento do coração” (ROSA, 2001, p. 232).

Para a personagem, o vaga-lume e as duas aves representavam seres especiais e, pelo período que passou no sítio dos tios, foram elas que lhe permitiram sair de seu tempo pessoal e se integrar a outros ritmos, isto é, viver numa outra “história” (cf. ELIADE, 1992, p. 99), até ter que entrar “No vulgar inteiro do dia. O dos outros, não da gente” (ROSA, 2001, p. 230) outra vez. A forma como esses animais se apresentam para o Menino foi, nesse viés, por ele fabulada (cf. HUSTON, 2010), uma vez que recria a cena que chega até ele, interpretando-a conforme a sua sensibilidade.

Tanto a experiência da personagem quanto a do crítico literário são experiências únicas e, portanto, inaugurais. Talvez o fato de a recepção de um texto nunca ser igual explique, por exemplo, a falta de empolgação do Menino pelo novo peru que avistou. Acredita-se que não é porque este imita o peru anterior, uma vez que a literatura, na imitação, reescreve, inova, imprimindo a tradição na modernidade, por meio dos recursos próprios da linguagem poética, mas sim porque, conforme afirmou Terry Eagleton, todas as obras literárias são reescritas, não existindo releitura de uma obra que não seja também uma “reescritura”. Sendo assim, outro era o peru avistado pelo Menino, mas este também se modificara, uma vez que a personagem, após receber o “miligrama de morte”, não possuía mais a leveza do olhar como no instante em que viu a ave pela primeira vez.

Os dois contos parecem resumir, portanto, o que se entende por literatura – essa coisa que é fácil de saber o que é, mas difícil de definir, como explica Santo Agostinho (1996) em *Confissões*, ao ser questionado sobre o que é o tempo. Com a definição de literatura, a história parece se repetir, pois a inexistência de uma construção inabalável de conceito de texto literário não tem impedido olhares emancipados (capaz de escolher, de analisar, de refletir) de

reconhecerem os elementos poéticos de uma obra literária quando os encontram (cf. WANDERLEY, 1992).

Nesse sentido, *As margens da alegria* e *Os cimos* parecem apresentar o que se pode chamar de elementos comuns compartilhados pelos textos literários – objeto de análise do crítico. A começar pelo jogo com a linguagem, que, além de ser um dos critérios poéticos próprios da literatura, também é o que faz jus ao epíteto de Guimarães Rosa como o “Mágico das palavras”. É o caso dos diversos neologismos presentes em ambos os contos. Cita-se, como exemplo, a criação do neologismo “circustristresa”, palavra utilizada em *As margens da alegria* para representar o lamento do Menino ao ver homens trabalhando na construção da “grande cidade”.

Outro elemento característico do texto literário presente em ambas as narrativas é, sem dúvida, o aspecto ficcional, visto que o modo como foram edificadas “são formas enriquecedoras da realidade pela criação de dimensões inaugurais” (OLINTO, 2011), as quais serão “re-encenadas” pelo leitor (cf. COUTINHO, 2009).

São formas enriquecedoras da realidade, porque o texto abre as portas para várias vozes coabitarem o mesmo espaço. Há, por exemplo, a voz do urbano, representada pela construção de Brasília; a voz do rural, representada pelo lugar onde se passa a “estória”, ou seja, a fazenda dos tios do Menino; a voz do particular e do universal, representados pela forma alegórica como o narrador se refere às personagens nos dois contos, isto é, pelo grau de parentesco etc. É justamente o diálogo harmonioso entre esses discursos que impede a existência da “história única” (cf. ADICHIE, 2009).

Todos esses olhares, ou melhor, todos esses discursos parecem representar a antítese da condição do homem moderno, que é sempre movido a angústias da ruptura (tradição da modernidade) em busca de sentido para a vida e aceitação da efemeridade de sua existência. Mas, de acordo com Umberto Eco (2003), não é justamente essa uma das principais funções da literatura, ou seja, ensinar a humanidade morrer?

As margens da alegria e *Os cimos* parecem representar, por um lado, por meio da experiência individual do Menino com a finitude dos seres, as angústias universais que perpassam o emblema da morte. Por outro lado, a esperança também se faz presente em ambas as narrativas por meio do peru, do tucano e do vaga-lume. É como se a vida se

confundisse com a morte, a tristeza com a alegria, a infância com a fase adulta, a estória com a história, o desespero com a esperança, a realidade com a ficção e o efêmero com a eternidade. Mas não é justamente no “como se” que se ergue a literatura?

Fato é que todos carregam “o miligrama de morte”, mas, como nos contos analisados, isso não impede que se ofusque toda a luz e toda a cor que habita o ser humano: “Trevava. Voava, porém, a luzinha verde” (ROSA, 2001, p. 55).

Tais conflitos, como se pôde perceber pelas narrativas, remetem às contradições do homem moderno, as quais parecem ter, pelo menos, temporariamente, se resolvido através da invenção poética da linguagem, esta que, conforme afirmou Octávio Paz (1982, p. 15), é capaz de resolver todos os conflitos e dar ao homem a sensação de “ser algo mais que passagem”.

Aliás, os próprios títulos dos contos remetem à dinâmica de sua temática: a margem da descoberta e do encantamento; depois, a travessia, o contato com a efemeridade, com a morte e com a crueldade dos homens; para, em seguida, o amadurecimento, a iluminação e o reencontro com a Alegria – com letra inicial maiúscula – aludindo, talvez, à ficção, a um outro tempo, ou mesmo, à eternidade – tão desejada pela raça humana.

Considerações finais

Este estudo buscou refletir sobre o papel do crítico literário, discutindo questões sobre teoria literária, cânone, e alguns desdobramentos teóricos que cercam o conceito de representação na modernidade. Para tanto, os dados alcançados foram relacionados aos contos *As margens da alegria* e *Os cimos*, de Guimarães Rosa, na tentativa de aproximar, principalmente, a experiência do olhar da personagem que “apanhava com o olhar cada sílaba do horizonte” (ROSA, 2001, p. 229) com a do crítico literário, pois ambos (o Menino e o crítico) se deixam guiar pelo olhar e pela sensibilidade, a fim de reescrever ou “re-encenar”, tal como um leitor-cúmplice, a realidade que a ambos se apresenta.

Tal reflexão permitiu que se chegasse a algumas conclusões: a primeira delas é a de que alguns elementos ajudam a definir a “literaturidade” de um texto, mas é o leitor (ou seja, a recepção da escritura, que é histórica e culturalmente construída) quem dará a última palavra

sobre essa questão (cf. NUNES, 2009); a segunda é a de que o crítico deve ter respeito pela obra, nunca a avaliando sob o julgo do preconceito e do autoritarismo; a terceira e última conclusão é a de que a Crítica Literária constitui uma ciência, porque permite a coexistência de vários olhares sobre o mesmo objeto, ampliando, nesse sentido, as potencialidades semânticas de um texto literário, o que torna a obra sempre inaugural e inacabada.

É essa amplitude interpretativa que aproxima o crítico do menino-personagem, pois ambos acordaram pelo olhar a palavra adormecida da escritura. O Menino, por exemplo, assim como faz um cronista, enxerga beleza onde ninguém vê; valoriza o que, para muitos, é irrelevante; enfim, dá relevo, por meio do olhar, ao pitoresco, ao irrisório. Tais ações são também realizadas pelo crítico quando analisa uma obra literária, dialogando com a escritura, a qual aponta o caminho de reflexão, que o crítico deve desbravar, seguindo a sua sensibilidade.

Talvez esteja aí a razão de a “Alegria” emergir para o menino-personagem sob a luz de um vaga-lume e na aparição de um tucano: tais animais voam alto, voam longe, para além dos “cimos”, assim como o olhar inaugural do crítico para o qual a sua bagagem cultural define o limite.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Adichie. *The danger of a single story* (O perigo da história única). 2009. Palestra disponível em: http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story. Acesso em: 25/12/2015.
- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e Ambrósio de Pina. Coleção Os Pensadores, São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- COUTINHO, Eduardo F. *Criação e crítica: reflexões sobre o papel do crítico literário*, 2009. Texto disponível em: http://www.seminariosmv.org.br/2009/textos/09_eduardo.pdf. Acesso em 26/12/2015.
- EAGLETON, Terry. O que é literatura?. In: ____ *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1977, p. 1 a 23.
- ECO, Umberto. *Sobre a literatura: a poética e nós*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FRYE, Northrop. *O caminho crítico*. Trad. Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- GARRAMUÑO, Florência. Os restos do real. In: OLINTO, Heindrun Krieger, SCHOLLHAMMER, Karl E. *Literatura e realidade(s)*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011, p. 32/58.
- GLIKSOHN, Jean-Michel, «Literatura e Artes» in Chevrel, Yves e Brunel, Pierre, *Compêndio de Literatura Comparada* (Tradução e Revisão de Maria Rosário Monteiro e Helena Barbas), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 262/282.
- HUSTON, Nancy. *A espécie fabuladora: um breve estudo sobre a humanidade*. Trad. Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- MARQUES, Reinaldo. O comparatismo literário: teorias itinerantes. IN: NOLASCO DOS SANTOS, Paulo Sergio. *Literatura comparada: interfaces e transições*. Campo Grande: UCDB/UFMS, 2001, p. 49/58.

NUNES, Benedito. *A clave do poético*. Organização e apresentação Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OLINTO, Heindrun Krieger. Uma pedra no meio do caminho do real. In: OLINTO, Heindrun Krieger, SCHOLLHAMMER, Karl E. *Literatura e realidade(s)*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011, p. 32/58.

OSAKABE, Haqira. Poesia e indiferença. In: Aparecida Paiva, Aracy Martins, Graça Paulino, Zélia Versiani (orgs). *Leituras Literárias: discursos transitivos*. Belo Horizonte: Ceale. Autêntica, 2005.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PY, Fernando. In: PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Trad. Fernando Py. 3a Ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

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

ROSA, Guimarães. Os cimos. In: ____ *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 224/234.

TIBURI, M. Aprender a pensar é descobrir o olhar. Artigo originalmente publicado pelo *Jornal do Margs*, edição 103, set./out. 2004. Texto disponível em: http://www.marciatiburi.com.br/textos/quadro_aprender.htm. Acesso em: 25/12/2015.

WANDERLEY, Jorge. Literatura. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992, p. 253/267.