

NOVAS REPRESENTAÇÕES ‘FEMENINAS’ DE CRIANÇAS EM GUIMARÃES ROSA ¹

Camila Rodrigues^(*)

DOI 10.14393/CEF-v29n2-2016-6

Resumo

Na década de 1960 a representação de crianças na obra literária de João Guimarães Rosa sofreu modificação e nela, além de tratar dos meninos, o autor passou a escrever histórias cuja protagonista são as meninas. Esse destaque da mulher quando criança pode esboçar um desenho do novo papel social assumido pelo feminino na década seguinte.

Palavras-chave: Meninas. Guimarães Rosa. Protagonismo Feminino.

NEW FEMALE REPRESENTATIONS OF CHILDREN IN GUIMARÃES ROSA

Abstract

In the 1960s the representation of children in the literary work of João Guimarães Rosa suffered modification and in it, in addition to treating the boys, the author started to write stories whose protagonists are the girls. This highlight of the woman as a child can draw a design of the new social role played by women in the next decade.

Keywords: Girls. Guimarães Rosa. Female protagonism.

“Quando cheguei tudo, tudo estava virado
Apenas viro, me viro, mas eu mesma viro os olhinhos.
Só entro no jogo porque estou mesmo depois,
depois de esgotar o tempo regulamentar
De um lado o olho desaforo que diz o meu nariz arrebitado
No canto do cisco, no canto do olho a menina dança.
E dentro da menina, a menina dança.”
(*A menina dança*. Luis Galvão / Moraes Moreira)

1. Representações da infância nos contos (estórias) de Guimarães Rosa 1962 a 1967

Para um autor como João Guimarães Rosa, que escreveu sempre a partir da “absoluta confiança na liberdade de inventar”², tal qual fosse uma criança, a crítica já observou seu

¹ Este artigo é resultado da pesquisa desenvolvida para a confecção da tese *Escrevendo a lápis de cor: Infância e história na escritura de Guimarães Rosa*, de 2014, fomentada pela FAPESP. O recorte foi primeiro apresentado na palestra *As quatro meninas das histórias de Guimarães Rosa: representações femininas de crianças no século XX*, proferida por Camila Rodrigues no seminário *A Presença Feminina na História Brasileira – Arte, Literatura e Educação* na Unibes Cultural, com curadoria de Rosane Pavam, em São Paulo entre 6 e 8 de junho de 2016.

^(*)Doutora em História – Pós-doutoranda em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras, Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: camilatutameia@usp.br.

² CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos”, p. 121.

interesse em retratar a infância em suas primeiras obras publicadas, a saber, *Sagarana* (1946), *Corpo de Baile* (1956) e *Grande Sertão: Veredas* (1956), e destacou nelas a imagem da figura da criança do sexo masculino, como uma espécie de personagem mítica – o Menino – que sintetizaria a ideia de infância a partir da imagem de um ente sensível que, ainda que melancolicamente, tenta driblar a opressão imposta pelo mundo adulto³. Esse tipo de personagem foi tomado pela crítica como grande motivo infantil rosiano e é representado pelo famoso personagem Miguilims.

Entretanto, a partir da década de 1960, Rosa publica seus dois últimos livros, *Primeiras Estórias* (1962) e *Tutaméia : Terceiras estórias* (1967) e neles a figura do Menino se mantém, mas é contrastada com o surgimento, também, de muitas personagens meninas, compondo outras imagens da infância para o universo rosiano. Se antes as meninas pouco despontavam, e quando surgiam eram elementos coadjuvantes, a partir de então elas passaram a se manifestar muitas vezes e como personagens bastante complexas: nem sempre são crianças, podendo ser mulher adulta ou idosa que, em algum momento, foi caracterizada como *menina*. Mesmo que sejam infantes, na maioria das vezes, aquelas meninas personagens são mais libertas e irreverentes do que os meninos, representando diferente face da meninice.

Procurando pelo termo *menina* na produção literária rosiana da década de 1960, encontramos quinze personagens assim chamadas, em resumo elas se apresentam da seguinte maneira:

A – As Meninas crianças (total de 10 na produção rosiana da década de 1960)

1. Nhinhinha (“meninha miúda e cabeçudota”) – Livro *Primeira Estórias* (1962), Estória *A Menina de lá*;
2. Brejeirinha (uma das 3 “meninas dos olhos de mamãe, que brincavam de boneca”) – Livro *Primeira Estórias* (1962), Estória *Partida do audaz navegante*;
3. Ciganinha (outra das 3 “meninas dos olhos de mamãe, que brincavam de boneca”) – Livro *Primeira Estórias* (1962), Estória *Partida do audaz navegante*;

³ NUNES, Benedito. “O Menino”.

⁴ Além do já citado textos de Benedito Nunes, apontando a figura dos meninos como imagem da infância na obra rosiana destacam-se alguns textos mais relevantes da fortuna crítica como HENRIQUE, Rosalina Albuquerque & HOLANDA, Silvio A. de Oliveira. “O menino enigmático de ‘As Margens da alegria’ e ‘os cimos’”, p. 63-76 ; PACHECO, Ana Paula. “Encenações da existência”, p. 25- 70 e RESENDE, Vânia Maria. A Trajetória do menino nas Estórias de Guimarães Rosa, p 25-46.

⁵ LISBOA, Henriqueta. “O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa”.

4. Pele (mais uma das 3 “meninas dos olhos de mamãe, que brincavam de boneca”) – Livro *Primeira Estórias* (1962), Estória *Partida do audaz navegante*;
5. Fita Verde (“Meninazinha, a que por enquanto” – não teria juízo) – Artigo *Fita verde no cabelo: a nova velha estória* (1964);
6. Menina do sertão (a que propõe uma ‘adivinha’) – Livro *Tutaméia (Terceiras Estórias)* (1967), Anedota em *Aletria e Hermenêutica*;
7. O Viaduto (“guriazinha de quatro anos”) – Livro *Tutaméia (Terceiras Estórias)* (1967), Anedota em *Aletria e Hermenêutica*;
8. A Risada (“Menina em visita ao protético”) – Livro *Tutaméia (Terceiras Estórias)* (1967), Anedota em *Aletria e Hermenêutica*;
9. Djaiá (“A menina, mão na boca, manhosos olhos... sua presença não dominava 1/1.000 do ambiente) – Livro *Tutaméia (Terceiras Estórias)* (1967), Estória *Tresaventura*;
10. Menina Ooó (“menina, neném, ooó, menininha de inéditos gestos”) – Livro *Tutaméia (Terceiras Estórias)* (1967), Estória *Mechéu*.

B – As Meninas adultas (total de 2 na produção rosiana da década de 1960)

11. Menina Grande (“Nhinhinha costumava também dirigir-se à mãe desse jeito: Menina Grande”) – Livro *Primeira Estórias* (1962), Estória *A Menina de lá*;
12. Menina amante (“Ela, maternal com suas velhinhas, custódias, menina amante: a vovozinha”) – Livro *Tutaméia (Terceiras Estórias)* (1967), Estória *Arroio das Antas*.

C – Menina idosa (total de 1 na produção rosiana da década de 1960)

13. Nenha (“ela também menina ancianíssima”) – Livro *Primeira Estórias* (1962), Estória *Nenhum, nenhuma*.

D – Meninas lembradas (total de 2 na produção rosiana da década de 1960)

14. Maria Exita (“não lembrava a menina, feiosinha, magra, historiada de desgraças, trazida, havia muito, para servir na fazenda”) – Livro *Primeira Estórias* (1962), Estória *Substância*;
15. Flausina (“Eu era menina, me via vestida de flores”) – Livro *Primeira Estórias* (1962), Estória *Esses Lopes*.⁶

Tomando este panorama, no total de quinze personagens caracterizadas como meninas, são crianças e principais quatro delas, a saber, Nhinhinha⁷, Brejeirinhas, Fita Verde⁸

⁶ Este esquema foi reproduzido de RODRIGUES, Camila. *Escrevendo a lápis de cor: infância e história na escritura de Guimarães Rosa*, p. 184-5.

⁷ Personagem protagonista da estória “A menina de lá”, In : Rosa, João Guimarães. *Primeiras estórias*, p. 17-21.

⁸ Personagem protagonista da estória “Partida do audaz navegante”, In: *Ibidem*, p. 100-8.

e Djaiaí¹⁰ e elas nos parecem ser pedras brutas a serem tratadas por olhos críticos e virem a iluminar aspectos da obra rosiana, especialmente em relação à caracterização de crianças.

Conforme apontamos acima, a crítica rosiana preferiu enxergar a infância apenas nos personagens do sexo masculino de Rosa, então não nos soou estranho o fato de termos encontrado destaque para as pequenas meninas apenas no trabalho de Irene Gilberto Simões¹¹, que comparou a composição das três protagonistas mirins nos livros de 1962 e 1967, o que a levou a cogitar que aqueles “três contos (cujas personagens principais são Nhinhinha, Brejeirinha e Djaiaí) representam facetas composicionais que, vistas no conjunto, marcam etapas evolutivas do processo narrativo de Guimarães Rosa.”¹²

Considerada essa substancial importância no processo de representação da infância na obra de Rosa atribuído a essas personagens, acrescentamos à tríade também Fita Verde, que foi composta na mesma década, e cogitamos que olhando para as quatro, podemos vislumbrar faces de como puderam ser caracterizadas as crianças do sexo feminino no século XX, e é sobre isso que falaremos neste artigo.

Antes de tratar diretamente das personagens, salientamos a extrema dificuldade em falar sucintamente daquela elaborada construção literária em um espaço tão econômico como um artigo, por isso, aqui, o texto aparecerá de forma hiper fragmentada e ainda distante da análise detalhada que merece ter, mas de qualquer forma tentaremos desenhar faces da caracterização de crianças do sexo feminino como protagonistas, destacando as relações que estabelecem com o mundo, o que pode forjar uma ideia de criança complementar à já consolidada pela crítica. Lembramos, também, que um dos objetivos deste texto é oferecer um aperitivo das histórias e despertar o interesse para que o texto original rosiano seja revisitado em sua plenitude.

2. Nhinhinha e seu “passarinho verde pensamento”

⁹ Personagem protagonista da história “Fita Verde no cabelo: a nova velha história”, In: Idem, *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, 8 fev. 1964, s.p.

¹⁰ Personagem protagonista da história “Tresaventura”, In: Idem, *Tutameia: terceiras histórias*, p. 174-76.

¹¹ SIMÕES, Irene Gilberto. *Paragens mágicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982, p. 76-85.

¹² *Ibidem*, p.85.



Figura 1 - Desenho de Luiz Jardim representando Nhinhinha e o sapo miraculoso.
Fonte- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, capa.

Em *"A menina de lá"*, do livro *Primeiras Estórias* (1962), vemos, pela primeira vez, uma menina protagonizar um texto rosiano e neste se conta a história dela, que é uma criança sertaneja que tinha o poder de ter sempre seus mais simples desejos realizados quando enunciados, o que foi interpretado pelos familiares como milagres. No texto a personagem é inicialmente descrita assim: “E ela, menininha, por nome Maria, Nhinhinha dita, nascera já muito para miúda, cabeçudota e com olhos enormes (NHI,p.17)¹³.

Já a partir desta descrição, traçamos um perfil essencial da personagem: ela era uma criança filha de uma família católica, o que estaria expresso em seu próprio nome, ainda que depois ela ficasse conhecida pelo apelido “Nhinhinha”, que concentra simultaneamente pelo menos duas características importantes: uma delicadeza, através da forma diminutiva que reforça sua condição de criança pequena; e, como é característico da literatura rosiana, faz referência às alegrias da fala, devido à sequência nasal de três *nh*, que remetendo a uma herança linguística do tupi *nhenhêném* – “falar, falar, falar”: aquele que, segundo apontam os estudos sobre a fala brasileira de Câmara Cascudo (1986), foi um dos primeiros brasilianismos identificados pelos povoadores europeus¹⁴. Para Mário de Andrade, a importância deste tipo de pronúncia nasal do português usado no Brasil é uma característica capaz de condensar, na esfera da língua, as misturas culturais que se operaram no país (a europeia, a africana e a indígena), distinguindo-o de outras dicções do idioma português pelo mundo¹⁵.

¹³ Como estamos usando as estórias rosianas como fonte de pesquisa, em relação a “A Menina de lá”, convencionamos referenciar as citações no corpo do texto, seguindo da sigla NHI, seguido do número da página, lembrando que estamos nos referindo a Rosa, João Guimarães. *Primeiras estórias*, p. 17-21.

¹⁴ CASCUDO, Luiz da Câmara. *Locuções tradicionais no Brasil: coisas que o povo diz* p. 121-141.

¹⁵ ANDRADE, Mário de. “A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos”, p. 121-41.

É interessante observar que, apesar da alcunha, Nhinhinha, que à época não tinha nem quatro anos, pouco falava e nem seus constantes silêncios, nem suas primeiras elocuições verbais “enfeitada de sentido” (NHI,p.17), eram bem compreendidas por seus familiares adultos, que a viam como estranha. Somente o narrador tentou estabelecer diálogo direto com ela, percebendo que, muitas vezes, eram os adultos que “ouviam exagerado” (NHI,p.18) o que ela falava e ele soube depois que foi nessa época que ela começou a “fazer milagres” (NHI,p.19).

O dois primeiro foi quando ela disse “Eu queria o sapo vir aqui” (NHI,p.19), e logo surge na sala, aos seus pés, não o sapo, mas “bela rã brejeira... trabalhando um feitiço” (NHI,p.19). Dias depois, ela sussurra “Eu queria uma pamonhinha de goiabada” e “nem bem meia hora chegou uma dona de longe, que trazia os pãezinhos da goiabada enrolada na palha” (NHI,p.19). Esses prodígios espantaram a família, que decidiu guardar segredo, especialmente porque ela só “queria muito pouco” (NHI,p.19).

Quando a mãe adoeceu, “não houve como fazer com que Nhinhinha lhe falasse a cura” (NHI,p.19), mas ela abraçou a mãe que sarou instantaneamente. Iniciou-se uma época de seca e, como a família vivia da agricultura rural, experimentaram, sem sucesso, pedir que a menina “quisesse a chuva” (NHI,p.19), ao que ela respondia apenas “mas,não pode, ué...” (NHI,p.19), mas dias depois, ela quis, mas “queria ver o arco íris” (NHI,p.20) e então choveu e surgiu o “arco da velha” (NHI,p.20), alegrando a menina como nunca se vira antes, fazendo com que os pais perguntassem se ela tinha adivinhado “passarinho verde” (NHI,p.20), mas nesse dia a Tiantônia a repreendeu fortemente, ainda que a menina tenha permanecido calma “com seu passarinho verde pensamento” (NHI,p.20).

Foi então que Nhinhinha adoeceu e morreu, causando a desolação de todos, e quando foram aprontar o enterro, Tiantonia revelou que, no dia do arco-íris, da chuva, do passarinho, Nhinhinha tinha falado que “queria um caixãozinho cor de rosa com enfeites verdes brilhantes” (NHI,p.20), por isso ela ralhara e agora não sabiam se deveriam encomendar esse caixão ou não, até que a mãe foi taxativa: nem era preciso encomendar, assim seria, do jeito mesmo que ela desejou, “pelo milagre, o de sua filhinha em glória, Santa Nhinhinha. (NHI,p.21)”

A questão central de Nhinhinha é a mesma para qualquer criança: a da possibilidade e não possibilidade de comunicação com a alteridade: ela, tomada como estranha porque “fazia vácuos” (NHI,p. 18), “fazia saudade” (NHI,p.18) e cujas palavras soavam poéticas demais, a ponto delas até fazerem “milagres” (NHI, p. 19), recebe a intermediação amistosa do narrador,

que nos mostra que, antes de ser uma estranheza, a fala da menina se aproxima mais de uma diferente perspectiva trazida pela própria criança: que se maravilha naturalmente com a existência do mundo, vendo-o sempre como um milagre. Para Wittgenstein, a expressão justa na língua para a existência maravilhosa do mundo seria a experiência aglutinadora e também engendradora da própria linguagem¹⁶.

3. Brejeirinha e seus “deduzidos de babinha”

Adiante, no mesmo livro, temos a estória *Partida do Audaz navegante*, na qual três irmãs e um primo brincam dentro de casa, esperando o término da chuva. Neste grupo está Brejeirinha, a que “formava muitas artes” (BRE, p. 100)¹⁷, mas que estava então entretida com sua brincadeira favorita, que é inventar histórias. Neste dia sua história comentava a paquera que percebeu entre sua irmã Ciganinha e o primo Zito, que estavam então de briga de amor, e ela quis criar uma narrativa para tentar aproximá-los.

No sumário ilustrado por Luiz Jardim e que está nas edições de *Primeiras Estórias* pela José Olympio, o conto é sintetizado assim:

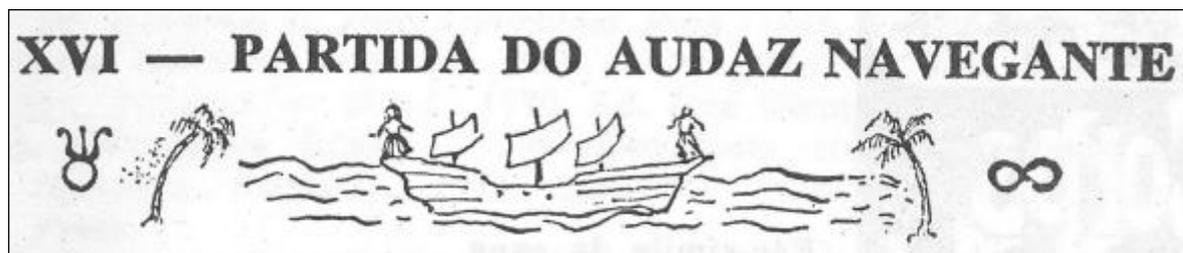


Figura 2 - Desenho de Luiz Jardim representando *Partida do Audaz navegante*, para o sumário ilustrado do volume. Nele vemos o navio no mar com o “aldaz” navegante e sua amada, entre coqueiros. Na extremidade esquerda temos o símbolo de Netuno, que antes de reger os mares, foi “divindade do céu em seu aspecto de ‘águas superiores’, quer dizer, nuvens e chuva”¹⁸, e na direita o símbolo do infinito (lemniscata)¹⁹.

Fonte- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. xvii.

¹⁶ Cf. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Conferência sobre ética*.

¹⁷ Conforme explicamos, quando estivermos citando o texto de “Partida do Audaz Navegante”, convencionamos referenciar as citações no corpo do texto, seguindo da sigla BRE, seguido do número da página, lembrando que estamos nos referindo a Rosa, João Guimarães. *Primeiras estórias*, p.100-8.

¹⁸ CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*, p. 405.

¹⁹ Sobre os significados atribuídos a estes e outros símbolos místicos presentes na obra de Guimarães Rosa confira ALBERGARIA, Consuelo. *Bruxo da linguagem no Grande Sertão – Leituras dos elementos esotéricos presentes na obra de Guimarães Rosa*.

Como nossa narradora não estava contente com a peleja dos primos enamorados, mesmo sendo inicialmente desacreditada por seu público, começou a inventar a história do “aldaz navegante” (BRE, p. 102), o que ia descobrir lugares novos. E como a menina não detinha em si “o jacto de contar” (BRE, p. 102), narrava tão alegremente que acaba contaminando a narração da estória escrita, tanto que o narrador passa a copiar a criatividade de sua expressão e começa a usar, no texto, artifícios como diminutivos, onomatopeias, frases incompletas, que são muito utilizados por pessoas de poucas letras, como as crianças em fase de alfabetização, como ela, que ao narrar, é descrita como a própria “alegria ante todas, feliz como se, se, se menina só ave” (BRE, p. 103)²⁰.

Quando a chuva parou e a turminha pode ir brincar no quintal úmido, Brejeirinha quis encenar a narrativa que criava, então para isso observou o local e escolheu o que poderia usar na brincadeira. Ao perceber “altas rodela de esterco cogumeleiro” (BRE, p. 104), concluiu que ali passaram bois, e chamou o esterco de bovino (BRE, p. 104), escolhendo justamente essa “matéria” (BRE, p. 106) para encenar o seu herói. Mesmo admitindo ser um pouco nojento lidar com ele, ela passa a enfeitá-lo com flores coloridas, transformando-o mesmo em outro objeto simbólico – o “Aldaz” Navegante.

Nesse momento, a chuva voltou e a irmã Pele a incitou a retomar a narração, e então, constatando desta vez que o herói teria que partir para o mar, pois agora a água já atacava o “Aldaz Navegante-esterco” e já ia fazê-lo naufragar. Só que agora ela já mantinha uma alegria ao perceber que o casal de primos já não estava mais brigado, e estavam até felizes, e assim o Aldaz já poderia partir para o mar. Então a narradora imagina uma despedida para ele, onde cada um lhe deixaria uma mensagem: “Zito põe uma moeda. Ciganinha, um grampo. Pele, um chicle. Brejeirinha - um cuspinho; é o seu estilo” (BRE, p. 107).

E desta feita, é o narrador da estória, aquele que já tinha perdido o fio da narrativa para a menina, quem a anima a retomar a invenção perguntando a “narradorazinha audaz”: “E a estória? Haverá, ainda, tempo para recontar a verdadeira estória?” (BRE, p. 107), e a menina começa a concluir sua invenção, com um final feliz:

- Agora, eu sei. O ‘aldaz’ navegante não foi sozinho; pronto! Mas ele embarcou com a moça *que ele amavam-se*, entraram no navio, *estricto*. E pronto. O mar foi indo com eles, *estético*. Eles iam *sem sozinhos*, no navio,

²⁰ O autor explica o uso de linguagem que construiu na estória de Brejeirinha em carta ao seu tradutor alemão disponível em ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*, p. 319.

que ficando cada vez mais bonito, mais bonito, o navio... pronto: e virou *vaga-lumes*... (BRE, p. 107) ²¹.

Na estória de Brejeirinha destaca-se que ela, como criança, cria narrativas sem muito comprometimento com a lógica ou linguagem adulta, porque ainda não a assumiu plenamente. Destacamos que até mesmo o erudito Guimarães Rosa, se escorando na absoluta “liberdade de inventar”²², usa muito este recurso para criar sua literatura. No caso desta estória, através da criatividade da menina narradora, sua palavra falada foi capaz de iluminar uma percepção original do mundo ao seu redor e o esterco se transformou em ‘Aldaz’ Navegante e este, depois, transmutou-se em vaga-lume.

Se Nhinhinha fazia vácuos e silêncios, Brejeirinha é seu oposto, pois ela “não parava, andorinhava” (BRE, p. 100), mostrando que ambas viviam momentos distintos da infância: se a primeira estava aprendendo a falar, Brejeirinha estava iniciando o letramento e já conseguia ler as “35 palavras no rótulo da caixa de fósforos” (BRE, p. 101), mostrando-se em plena passagem entre a expressão corporal, pois mesmo que ela estivesse sempre com o umbigo aparecendo, já que “topara o pé em cafeteiras, e outras” (BRE, p. 102), ela também já usava termos difíceis, os quais ainda não conhecia o significado, os deduzidos de babinhas (BRE, p. 101) que, segundo Rosa explica a seu tradutor alemão, é uma expressão “literal. Note a combinação do erudito, ou elevado, com o pueril (coisa que aliás se repete em todo o curso da estória (babinha = cuspe, de menina)”²³.

E é utilizando de artifícios tão peculiares que a criança personagem, e também o narrador, podem recriar a realidade em através da narração.

Sobre as duas estórias protagonizadas por meninas nas *Primeiras Estórias*, destacamos que elas já desenham faces do surgimento de uma ideia de infância como relação estabelecida entre a criança e a linguagem, como foi amplamente explorada no ideário de teóricos do século XX como Walter Benjamin²⁴. Olhando-as nesse sentido, as estórias abordam dois momentos complementares e podem ser vistas como as duas faces da mesma moeda: se Brejeirinha é a cara, personagem a partir da qual Rosa explora a abertura do instrumental do letramento, Nhinhinha é a coroa, a menina a partir da qual Rosa explora o repertório da

²¹ Grifos nossos.

²² CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos”, p. 121

²³ ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*, p. 317.

²⁴ BENJAMIN, Walter. Berlin. “A Berlin Chronicle”, p. 293-346.

aquisição da linguagem. Mas este é apenas o início da travessia rosiana em representar as crianças meninas naquela década, conforme veremos.

4. Fita verde “a que por enquanto”

Fita Verde no cabelo: Nova velha estória, de fevereiro de 1964, é uma reescritura de *Chapeuzinho Vermelho*. A história da menina que vai sozinha pela floresta até a casa da avó em outra aldeia, enfrentando diversos perigos que a ajudam a amadurecer durante a trajetória. Trata-se de uma antiga narrativa do repertório oral e que depois foi escrita por Charles Perrault (1697) e pelos irmãos Grimm (1812), que a tornou popular e hoje a reconhecemos como parte do repertório infantil.

Na versão rosiana, a menina morava em uma aldeia habitada por “velhos e velhas que velhavam”, “homens e mulheres que esperavam e meninos e meninas que nasciam e cresciam”²⁵. Neste cenário as crianças eram as únicas que viviam ativamente, sendo que todos tinham certo juízo. “Menos uma meninazinha, a que por enquanto” (FIT) ainda não possuía siso. “Ela, a linda” (FIT) foi mandada pela mãe e “um dia, saiu de lá, com uma fita verde inventada no cabelo” (FIT), “com cesto e pote, à avó, que a amava” (FIT) em uma outra aldeia e então partiu, “tudo era uma vez” (FIT).

O pote que levou consigo continha doce em calda (FIT) e o cesto estava vazio, para buscar framboesas (FIT). Ao atravessar o bosque Fita Verde viu apenas lenhadores que lenhavam, mas lobo nenhum, desconhecido nem peludo (FIT), pois eles tinham sido exterminados pelos lenhadores. Então ela seguiu repetindo a si mesma a ordem da mãe enquanto vai passando pelos moinhos que a gente pensa que vê (FIT) e pelas horas que a gente não vê que não são (FIT).

Ela escolheu tomar o caminho longo (FIT) e não “o encurtoso” (FIT) e se divertia em não ver coisas fantásticas na travessia, até que chegou na casa da avó, e “toque, toque bateu” (FIT) para dizer “sou sua linda netinha, com cesto e pote, com a fita verde no cabelo, que a mamãe me mandou” (FIT) e estranhou o estado de fraqueza da avó e também entristeceu-se de ver que perdera no caminho sua fita verde. Neste momento a menina faz para a avó as perguntas sobre a magreza dos braços, o roxo dos lábios, a palidez dos olhos e se assusta com as trágicas respostas recebidas, o que a levou a um átimo de consciência, “como se fosse ter juízo pela primeira vez” (FIT), e então gritou, em um rompante de desespero: “– *Vovozinha*,

²⁵ Seguindo a convenção adotada, quando estivermos citando o texto de “Fita Verde no cabelo: Nova velha estória”, convencionamos referenciar as citações no corpo do texto, seguindo apenas a sigla FIT, sem páginas. Lembrando que estamos nos referindo a Rosa, João Guimarães. “Fita verde no cabelo: nova velha estória”. *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, 8 fev. 1964, s.p.

eu tenho medo do Lobo!... ” (FIT). Mas “a avó não estava mais lá, sendo que demasiado ausente, a não ser pelo frio, triste e tão repentino corpo” (FIT).

Nesta estória avulsa e central, não vemos o narrador atuar fortemente como intermediador na relação criança e adultos, como acontece com as duas primeiras meninas, mas aqui a guria parece agir mais por si só, suas ações são apenas descritas no texto. Cabe lembrar, também, que essa personagem não é uma simples criança, ela é a própria representação do imaginário infantil sendo reinventado por Rosa, mas voltado para a simbologia de como a mulher viveu nessa época da vida.

Em comparação com as estórias matrizes de Perrault e Grimm, percebemos algumas diferenças, como a troca do típico chapéu vermelho das crianças europeias pela fita verde das meninas do Brasil, o que, simbolicamente, significou a passagem do acessório rubro - que remeteria a afloração da sexualidade na puberdade -, por uma faixa verde, remetendo a ideia romântica dos *verdes anos da infância* e à questão da aquisição da maturidade, afinal a menina Fita Verde que começa a estória era “a que por enquanto” (FIT) não tinha ainda juízo.

Analisando literariamente, Susy Sperber observou que neste texto Rosa opera na eliminação não só do lobo, mas também da função e necessidade de caçadores, ou seja, da figura masculina, pois também os lenhadores acabaram perdendo espaço na estória, e deste modo, “ele atribui função apenas às mulheres: mãe, filha, avó”²⁶. Outro ponto importante, que só aparece na versão rosiana, é que Fita Verde leva consigo um pote contendo “doce em calda” (FIT) para a avó e um “cesto vazio, para buscar framboesas” (FIT), enquanto que nas versões originais todos os recipientes levados pela menina são preenchidos por doces ou bebidas.

Nesta estória, como a própria personagem nos explica ao repetir constantemente “Vou à vovó, com cêsto (sic) e pote, com a fita verde no cabelo, o tanto que mamãe me mandou”, antes de serem o cesto ou o pote, o que a mamãe mandou a avó, foi a própria Fita Verde e junto a ela mesma, o pote de doce e o cesto vazio.

À parte os textos matrizes da estória, o cesto vazio é original da versão de Rosa, e tem forte significado, pois ele é uma figuração de receptáculo e, metaforicamente, do feminino²⁷, porque representa o local no qual ocorre a fertilização, o nascimento de uma nova vida. Também o vazio está contido na ideia da framboesa, que é o fruto vermelho e oco: outro continente, com o qual o cesto desocupado deveria ter sido preenchido – mas não o foi, na estória.

²⁶ SPERBER, Susi Frankl. “A resistência possível – ou, quem espera está vivendo”, p. 75.

²⁷ C.f. MENESES, Adélia Bezerra de. *Cores de Rosa – ensaios sobre Guimarães Rosa*, p. 222.

5. Djaiai – “voz menor que uma trova”

Na estória de *Tresaventura* (1967) a única protagonista mirim das *Terceiras estórias*, Dja oi Iaí, vive em uma terra de arroz, com “vestígios de pré idade?” (DJA, p. 174) ²⁸, e era

menina, mão na boca, manhosos olhos de tinta clara, as pupilas bem pingadas. Só a tratavam de Dja ou Iaí, menininha, de babar em travesseiro. Sua presença não dominava 1/1000 do ambiente. De ser, se inventava: – ‘Maria Euzinha...’ – voz menor que uma trova, os cabelos cacho, cacho. (DJA, p. 174).

O que ela sonhava insistentemente era em ver o arrozal, onde não a levavam, pois era perigoso. Mas a criança guardava uma verdade extraída de sua “caixeta de sabedoria” (DJA, p. 174): lembrava o arrozal lindo, desejava (re) vê-lo, e para isso, rezava pedindo para fazer a visita e não dava fé aos alertas que o irmão lhe fazia sobre o “O ror...” (DJA, p. 175) de sua experiência no trabalho na plantação. Ao ouvi-lo, Dja fazia caretas, “psiquepiscava”²⁹ (DJA, p. 175), “tapava os olhos com três dedos” (DJA, p. 174) e negava ver a realidade, trabalhando na desconstrução de todo o discurso repleto de alertas de perigo que o irmão lhe repetia: “apagava aquilo: avesso, antojo. Sapos, cobras, rãs eram para ser de enfeite, de paz” (DJA, p. 175).

Em um dia saído “à lápis vermelho – pipocas de liberdade” (DJA, p. 175), rumou para percorrer sua grande travessia e, como também fez a Fita Verde, seguiu “lépida, indecisa, decisa” (DJA, p. 175), mas ao contrário dela, foi andando e sonhando a realidade que via: quando vê a água suja, interpreta que elas era “da cor de doce de leite” (DJA, p. 176), e que os passarinhos selvagens apenas “fingiam que não a abençoavam” (DJA, p. 175).

Em determinado momento, “Iaí pegou do ar um chamado: de ninguém, mais veloz que uma voz, zigzagues de pensamento” (DJA, p. 176), como um mau pressentimento, ai olhou para trás e viu que uma cobra grande estava comendo um sapo e quis impedir isso, então procurou “pau ou pedra, cuspiu na cobra. Atirou-lhe uma pedrada paleolítica” (DJA, p. 176), salvando a vida do sapo, e pensando se ele tinha pedido socorro? Afinal, “sapos rezam

²⁸ Seguindo a convenção adotada, quando estivermos citando o texto de “*Tresaventura*”, convencionamos referenciar as citações no corpo do texto, seguindo apenas a sigla DJA, seguida da página. Lembrando que estamos nos referindo a Rosa, João Guimarães. *Tutameia: terceiras estórias*. 1 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, 174-6.

²⁹ “Psiqueiscar é um neologismo do autor criado com a substituição do elemento pisca (de piscaciscar) por psique, para sugerir a reação emotiva da personagem menina”. MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O Léxico de Guimarães Rosa*, p. 400.

também” (DJA, p. 176). Mas já nessa hora ouviu os gritos da mãe brava e voltou “já de perninhas para casa” (DJA, p. 176).

Na volta, como se recebendo um prêmio pelo cumprimento da travessia, ela, que até então só tinha sido chamada por apelidos sonoramente breves como ela mesma, recebe um nome, Djaiaí, que a crítica já apontou como sendo uma corruptela do nome Jaíra³⁰. No retorno a menininha ainda lamentava que não chegara a conhecer o arrozal, mas mesmo assim o irmão zombou de sua tentativa, até que ela adormeceu como uma criança em sua plenitude, “dona em mãozinha da chave dourada, entre os gradis de ouro da alegria” (DJA, p. 176).

Em toda a estória de Djaiaí é traçado um alinhamento entre o cultivo do arroz e a pequena menina, porque ambos nasceram em terra com possíveis “vestígios de pré idade” (DJA, p. 174) e ocupam parte ínfima do ambiente. Se o alimento brota em chachos nos terrenos alagados e é comumente associado a existência humana, pois sintetiza eras e idades da História, a pequenina é descrita como tendo “cabelo cacho, cacho” (DJA, p. 174), mas trazia em sua caixa de sabedorias as memórias antiquíssimas de um local onde ainda não a tinham levado nunca nesta existência.

Nesse campo de significativas ninharias, não estranha que também a voz da menina fosse “menor que uma trova” (DJA, p. 174), esta que é uma composição lírica, quadrinha popular, remetendo a tradição oral de ouvir mitos e lendas cantados ou cantados, que foi experiência que aparece nas memórias de infância muitos artistas e escritores brasileiros³¹, dentre eles o próprio Guimarães Rosa, como o próprio explicou a Günter Lorenz em 1965: “Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas”³², comprovando a já percebida importância da herança cultural oral na composição de sua obra.

No caso de Djaiaí, se a voz remete ao direito e possibilidade de falar, saber que esta probabilidade está restrita para a garotinha ainda em formação, a insere no grupo dos infantes – entes que (ainda) não falam -, mas é fato que criancinhas pequenas como ela já podem interagir com entoações e canções, pois ela também já possui sua fala aquém da linguagem, pois “a voz se encontra simbolicamente ‘colocada’ no indivíduo desde o nascimento (...) no útero a criança já se banhava da palavra viva, percebia vozes (...) assim se esboçavam os

³⁰ BUENO, Giselle Madureira. *Humor e alegria em Tutaméia (terceiras estórias)*, de Guimarães Rosa, p. 29-31.

³¹ C.f. ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*, p. 73.

³² LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”, p. 69-70.

ritmos da palavra futura”³³, e por isso desde muito cedo podem interagir ritmicamente, o que fica comprovado se observarmos que as crianças possuem todo um repertório delas, que são significativas manifestações da oralidade infantil afinal, como apontou Zumthor:

A despeito das grandes diferenças que de cultura a cultura afetam o modo de inserção das crianças nos grupos humanos, não há sociedade no mundo sem canções funcionalmente apropriadas para essa idade (...) Esta poesia representa entre nós uma das principais manifestações da oralidade infantil: modulação da linguagem, ritmada pelos sopros do corpo, pelos movimentos do sono e do despertar, pelos fluxos fantasmagóricos do sonho e das próprias palavras”.³⁴

Para tentar visualizar como seria esse momento pré-verbal, tomamos como exemplo uma trova bastante conhecida pelas crianças brasileiras e que também fala de uma garotinha:

Sou/ pe/que/ni/ni/nha (5)
Do/ ta/ma/nho/ de um/ bo/tão/ (7)
Ca/rre/go/ pa/pai/ no/ bol/so (7)
E/ ma/mãe/ no/ co/ra/ção/ (7)

Nessa quadrinha composta de versos prosaicos, temos uma em redondilha menor (com cinco sílabas poéticas), seguida de três versos em redondilha maior (com sete sílabas poéticas) e ainda que a composição seja das mais simples, talvez Dja ainda não conseguisse recitá-la plenamente com sua ínfima voz, mas já pudesse exprimir a voz menor dessa trova, a redondilha menor, “Sou pequenininha”, confirmando sua posição de criança pequena, mas que pode sempre reconstruir sua realidade através de seu maravilhoso olhar onírico infantil. Como Dja não se curva ao discurso do mundo adulto que lhe é oferecido sempre, atua como uma pequena guerreirinha em favor da ótica infantil.

6. As meninas e um novo desenho para a representação da infância em Guimarães Rosa

Ao escolhermos abordar personagens crianças do sexo feminino que foram construídas pelo escritor Guimarães Rosa na década de 1960, destacando seus diferenciais em relação ao que estava então instituído como figura padrão de mulheres e de crianças, estamos abordando assunto de grande interesse para a História, pois é de conhecimento do historiador que esses códigos e padrões que parecem estar instituído como verdades, foram naturalizados para defender certos posicionamentos sociais em conflitos de poder, mas que eles não são

³³ ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*, p.16.

³⁴ *Ibidem*, p.97.

absolutos e podem se alterar a partir de fluxos e de novos discursos³⁵. Se nem sempre houve interesse em modificar o perfil de mulheres e crianças nas narrativas literárias ou mesmo historiográficas, a atitude rosiana em investir nessas diferenciadas representações é culturalmente louvável. .

Se uma personagem literária deve ser uma criatura “fictícia construída a imagem e semelhança dos seres humanos”³⁶, levando esta delimitação ao extremo, em 1970, o crítico literário Massaud Moisés chegou a recomendar que os escritores não caracterizassem a criança, nem dessem a ela “o direito de assumir as funções de personagem central”, reservando-lhe apenas a possibilidade de participar da trama como coadjuvante, ou então dando-lhe apenas o espaço das memórias de infância de um personagem central adulto. Isso porque ele julgava que uma personagem criança poderia se tornar alegoria ou símbolo, escapando da restrição semântica do vocábulo personagem, ou então agiria apenas como adulto em miniatura³⁷.

Cabe salientar que poucos anos antes destas colocações, Rosa já se interessava em retratar a garotada em sua literatura, inicialmente apenas através da figura do menino, e isso foi bem recebido pela crítica. Mas os elementos que apresentamos neste texto mostram outro grupo de figuração executada pelo autor que, fugindo ao que se convencionou ser o tradicional mote infantil rosiano, apresenta encenações de crianças do sexo feminino, as meninas, que ali aparecem em vários tipos de papel, inclusive como crianças protagonistas, onde não agem como miniadultas, pelo contrário, problematizam constantemente para um embate entre sua lógica e a das pessoas grandes.

No tocante a representação historiográfica, embora tenhamos encontrado pesquisas sobre crianças desde o final dos oitocentos, só no século XX, somente com o advento de uma nova noção de infância como um período de formação e socialização do ser humano, que estudos mais sólidos passaram, paulatinamente, a se consolidar³⁸, isso considerando meninos e meninas. No entanto, especificamente sobre as garotas, ainda que o tema pipoque em trechos de obras com enfoque na infância, temos raríssimas contribuições que destacam a condição da mulher quando criança.

³⁵ Cf. CHARTIER, Roger. *História Cultural – Entre práticas e representações*.

³⁶ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*, p. 396.

³⁷ *Ibidem*, p. 397.

³⁸ Cf.. FONSECA, Maria Teresa da e Rizzini, Irma. *Bibliografia sobre a História da infância no Brasil*.

Uma honrosa exceção é o capítulo de Sílvia Favero Arend, para o volume *Nova História das mulheres*³⁹, no qual a autora começa destacando que, assim como a apreciação da infância em geral, também a “experiência de ser menina” veio ganhando novos traços através dos séculos e, ressaltando que ser garota sempre foi diferente de ser garoto, seu posicionamento social também veio mudando muito.⁴⁰ Se no início da História do Brasil os papéis reservados às pequenas eram estanques e elas não escapavam de assumirem a conduta de sinhazinhas, ou escravas ou criadas, a partir do século XX, especialmente com o ideário republicano e o advento dos manuais de educação infantil que nos desenham novos modelos esperados para meninas e meninos no início daquele século: “docilidade, meiguice, serenidade e resignação eram características consideradas femininas ao passo que as esperadas dos varões eram a coragem, o poder de decisão e a competitividade”⁴¹. Nos anos 1970, seguindo ainda a exposição de Fávero, “a sociedade brasileira esperava que as mulheres desempenhassem novos papéis no âmbito doméstico e na esfera pública”⁴²

Lembrando que as quatro personagens rosianas sobre as quais nos debruçamos são figurações de garotas de pouca idade, habitantes da zona rural brasileira, no século XX⁴³ e que Guimarães Rosa morreu em novembro de 1967, naqueles últimos anos antes da década de 1970, compôs essas garotas protagonistas crianças que podemos considerar que são representações que já acenam para a representação desta nova mulher que em breve será valorizada. Nas figurações de meninas de Rosa, a meiguice e docilidade não foram abolidas – como fica expresso na “suasibilíssima”⁴⁴ (NHI, p. 18) Nhinhinha; no “narizinho que-carícia” (BRE, p. 100) de Brejeirinha; no encanto único de Fita Verde, “a linda” (FIT) ou mesmo os “manhosos olhos de tinta clara” (DJA, p.174) de Djaiá -, mas elas vão além disso, pois, apesar da pouca idade, são meninas desafiadoras, possuem grande espírito aventureiro e ânsia e crescer e lutar para ocupar seu espaço no mundo em que vivem.

³⁹ AREND, Sílvia Favero. “Meninas : Trabalho, escola e lazer”.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 65-6.

⁴¹ *Ibidem*, p.71

⁴² *Ibidem*, p. 72

⁴³ Sobre as personagens abordadas, cabe lembrar que nenhum dos textos estipula o período quando as histórias se passaram, mas como foram escritas na segunda metade do século XX, estamos considerando que as histórias se passaram nesse período também.

⁴⁴ Segundo MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O Léxico de Guimarães Rosa*, p. 470, o termo Suasibilíssima significa “muito persuasiva”. Ressaltamos, porém, que sonoramente, tal persuasão remete a extrema suavidade.

Até porque a escrita de Guimarães Rosa se apropria de muitas saídas de linguagem criativas que são comumente usadas pelas crianças, não é totalmente estranho que este autor tenha se interessado por elas desde seu processo escritural e, em uma consulta ao seu acervo disponível no arquivo do IEB, é possível encontrar muitas referências ao universo infantil⁴⁵. No que se refere propriamente à importância dada à criança do sexo feminino, é significativo que tenhamos encontrado um desenho de menina, grafado em caneta vermelha, sobre um adesivo ou etiqueta, que foi colado na capa de um dos seus *Cadernos de Estudos Para a Obra*, no qual se encontram muitas notas referentes à obra escrita na década de 1960⁴⁶:



Figura 3 -Capa de um dos *Cadernos de Estudos para a obra de Rosa*, trazendo um grande São Jorge vencendo o dragão aos olhos de uma Nossa Senhora. Destaque para a etiqueta colada ao lado esquerdo, com o desenho de uma menina à caneta vermelha.

Fonte: ROSA, João Guimarães. *Caderno de Estudos para a Obra*, 19. Arq. JGR-IEB/USP –Série Cadernos e Cadernetas. JGR-CADERNO-19. Imagem disponível em RODRIGUES, Camila. *Escrevendo a lápis de*

Não é possível saber se este desenho é de autoria de Rosa, mas certamente sua presença nesta capa indica a importância que o autor dava às meninas naquela época, o que, como vimos, já tinha ficado sublinhado em sua produção literária, onde as encantadoras pequeninas se expressam, fazem milagres, superam limites e dificuldades, lutam, narram sua própria história e tudo sem perder seu jeito feminininho.

⁴⁵Cf. RODRIGUES, Camila. *Escrevendo a lápis de cor: infância e história na escritura de Guimarães Rosa*.

⁴⁶Cf. Idem. “Poemas para ouvir: Uma interpretação dos Cadernos de estudos para a obra de Guimarães Rosa”.

Fontes

ROSA, João Guimarães. “Fita verde no cabelo: nova velha estória”. *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, 8 fev. 1964.

-----*Primeiras estórias*. 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

-----*Tutameia: terceiras estórias*. 1 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

Referências bibliográficas

ALBERGARIA, Consuelo. *Bruxo da linguagem no Grande Sertão – Leituras dos elementos esotéricos presentes na obra de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1976.

ANDRADE, Mário de. A pronuncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos. In: *Aspectos da música brasileira*. São Paulo Livraria Martin Editora [1965], 121-41.

AREND, Silvia Favero. “Meninas : Trabalho, escola e lazer”. In PEDRO, Joana Maria Pedro; PINSKY, Carla Bassanezi (Org). *Nova História das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 65-82.

ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira* [1968]. 3ª. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

BENJAMIN, Walter. Berlin. “A Berlin Chronicle” [1970]. *One-Way Street and Other Writings*. Trad. Edmund Jephcott e Kingsley Shorter. Londres: Verso, 1992, p. 293-346.

BUENO, Giselle Madureira. *Humor e alegria em Tutaméia (terceiras estórias), de Guimarães Rosa*. Tese de doutoramento em letras, Universidade de São Paulo, 2012.

CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos”. *Tese e antítese*. 3 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

CASCUDO, Luiz da Câmara. *Locuções tradicionais no Brasil: coisas que o povo diz*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1986.

CHARTIER, Roger. *História Cultural – Entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

FONSECA, Maria Teresa da & Rizzini, Irma. *Bibliografia sobre a História da infância no Brasil*. Vol. 3. Editora UNESP, 2001. (Série Fontes)

HENRIQUE, Rosalina Albuquerque & HOLANDA, Silvio A. de Oliveira. “O menino enigmático de ‘As Margens da alegria’ e ‘os cimos’”. In: HOLANDA, Silvio A [Org]. *Imagens, arquivo de ficção de Guimarães Rosa*. Curitiba: CRV, 2011, P. 63-76.

LAJOLO, MARISA. Infância em papel e tinta. In: FREITAS, Marcos Cezar de (Org). *História social da infância no Brasil*. São Paulo: Cortez, 1997.

LISBOA, Henriqueta. “O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa”. In COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983, p. 170-8. (Coleção Fortuna Crítica, v. 6.)

LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo (Org). *Guimarães Rosa*. 2ª. edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, (Série Fortuna Crítica), p. 62-100.

MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O Léxico de Guimarães Rosa*. 2ª. ed. São Paulo: Edusp, 2001.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Cores de Rosa – ensaios sobre Guimarães Rosa*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

NUNES, Benedito. “O Menino”. *O Estado de São Paulo Suplemento Literário*, 2 fev, 1963.

PACHECO, Ana Paula. “Encenações da existência”. In: *Lugar do mito – Narrativa e processo social nas Primeiras Estórias de Guimarães Rosa*, 2006, P. 25-63.

RESENDE, Vânia Maria. “A Trajetória do menino nas Estórias de Guimarães Rosa”. In. *O*

Menino na literatura brasileira. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 24-46.

RODRIGUES, Camila. *As quatro meninas das estórias de Guimarães Rosa: representações femininas de crianças no século XX*. IN: PAVAM, Rosane (Org). *Seminário A Presença Feminina na História Brasileira – Arte, Literatura e Educação* na Unibes Cultural, São Paulo, 06 de junho de 2016. (Informação oral).

-----*Escrevendo a lápis de cor: infância e história na escritura de Guimarães Rosa* (tese).Doutorado em História. USP, 2014.

----- “Poemas para ouvir: Uma interpretação dos Cadernos de estudos para a obra de Guimarães Rosa”. In: *Revista Manuscrita*, 2013-4, no. 25, p. 95-105.

ROSA, João Guimarães. *Caderno de Estudos para a Obra*, 19. Arq. JGR-IEB/USP – Série Cadernos e Cadernetas. JGR-CADERNO-19.

-----. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SPERBER, Susi Frankl. “A resistência possível – ou, quem espera está vivendo”. *Remate de Males*, Campinas, 1987, pp. 75-84.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Conferência sobre ética* [1929]. Trad. Darlei Dall’Agno. Disponível em: <https://ateus.net/artigos/filosofia/conferencia-sobre-etica/pdf/> (acesso em 30 mai 2016).

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lucia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: UFMG,2010.