

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Estudos da Linguagem
Dissertação de Mestrado

**Percepção e Experiência Poética:
estudo para uma análise de “Campo Geral”,
de J. Guimarães Rosa**

Mestrado em Teoria e História Literária

Autor: Erich Soares Nogueira

Orientadora: Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber

2004

ERICH SOARES NOGUEIRA

**Percepção e Experiência Poética:
estudo para uma análise de “Campo Geral”,
de J. Guimarães Rosa**

Dissertação apresentada ao curso de Letras do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária na área de Literatura Brasileira.

Orientadora: Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber

JULHO / 2004

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA IEL – UNICAMP

N689p Nogueira, Erich Soares.
Percepção e experiência poética : estudo para uma análise de “Campo Geral”, de
J. Guimarães Rosa / Erich Soares Nogueira. - Campinas, SP : [s.n.], 2004.

Orientador : Suzi Frankl Sperber.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 - Manuelzão e Miguilim - Crítica e
interpretação. 2. Percepção visual. 3. Corpo e linguagem. I. Sperber, Suzi Frankl. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Laymert Garcia dos Santos

Prof. Dr. Haqira Osakabe

Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas (suplente)

Prof. Dra. Suzi Frankl Sperber (orientadora)

RESUMO

Esta dissertação de mestrado faz uma análise da novela “Campo Geral”, de Guimarães Rosa, considerando a percepção sensorial da personagem Miguilim. Antes, porém, há um estudo sobre a percepção sensorial na obra de Rosa, em que se consideram algumas idéias do filósofo Merleau-Ponty. Analisam-se trechos de *Boiada* (anotações que Guimarães Rosa fizera em sua viagem pelo sertão), além de passagens retiradas de “São Marcos”, “A hora e a vez de Augusto Matraga” e *Grande Sertão: Veredas*. Discute-se, sobretudo, a relação entre a percepção sensorial das personagens e o caráter poético da linguagem de Rosa. Inclui-se, nesse estudo, também a relação entre o corpo da palavra e o corpo do leitor. Na análise da novela “Campo Geral”, trabalha-se com a experiência do visível. O olhar míope da personagem Miguilim revela uma experiência de ordem poética e de resistência a um mundo que reduz o corpo a um instrumento de trabalho. Por fim, analisa-se a formação de Miguilim como contador de estórias. Essa atividade elabora sentidos para as percepções sensoriais da personagem e mostra ser recurso importante no enfrentamento da *morte* e na afirmação da *alegria*, temas fundamentais de “Campo Geral”.

ABSTRACT

This dissertation analyses the story “Campo Geral” by Guimarães Rosa, considering the sensorial perception of the character Miguilim. Before that, however, there is a study about the sensorial perception in Rosa’s work, taking into account some ideas of the philosopher Merleau-Ponty. Fragments from *Boiada* (notes handwritten by Rosa all along his journey through the hinterland) are analysed, as well as excerpts taken from the short stories “São Marcos”, “A hora e a vez de Augusto Matraga” and the novel *Grande Sertão: Veredas*. Above all, here is discussed the relation between the sensorial perception of the characters and the poetic nature of Rosa’s language. Also included in this study is the relation between the body of the word and the body of the reader. The analysis of “Campo Geral” involves the experience of the visible. The myopic look of Miguilim reveals an experience of poetic order and resistance to a world that reduces the body to a mere instrument of work. Finally, under discussion is the formation of Miguilim as a storyteller. Such activity elaborates senses to the sensorial perceptions of the character and ends up revealing itself an important device in the facing of the *death* and in the affirmation of the *joy*, fundamental themes in “Campo Geral”.

Aos meus pais, Laudelino e Suely,
pela minha infância,
pela minha alegria

Agradecimentos

À querida Naíza, por todo o seu trabalho, coração pulsante deste outro trabalho.

Ao Haqira, pelo que há de mais humano nesse texto.

À Suzi, pela generosidade de um conhecimento tão vívido sobre Guimarães Rosa. Em nossas conversas, seus olhos traziam tanta coisa. Dali eu tirava, depois, as palavras.

Ao Ruben, companheiríssimo, pela música que toca ao fundo e me ensina a escrever de ouvido.

À Eliana, Paula, Jaqueline, presenças amadas desde sempre.

Ao Laymert G. Santos e ao Eric M. Sabinson, pela sincera abertura e pelo cuidado com que leram o texto da qualificação.

À Capes, pela bolsa concedida.

E ao Miguilim, com quem tanto conversei

Aí vai, minha gente, o que pude fazer nesse trem que segue...

Índice

Apresentação, 13

Introdução, 17

Cap. I - Estudos sobre a Percepção Sensorial

1. Boiada: documento e travessia, 39
2. A experiência sensório-lírica, 55
3. Dois modos de olhar, 68

Cap. II - Análise da novela “Campo Geral”

1. Os antecedentes de Miguilim, 83
 - 1.1 “No começo de tudo, tinha um erro”, 85
 - 1.2 A afirmação da vida, 90
 - 1.3 A terceira estória, 96
2. A infância do olhar, 102
 - 2.1 Translúcida Miopia, 102
 - 2.2 Inútil poesia, 113
3. Contar é preciso..., 124
 - 3.1 Um mundo cego, 127
 - 3.2 A resposta de Seo Aristeu., 137
 - 3.3 A Travessia de Miguilim, 145

Bibliografia, 169

Apresentação

O trabalho que neste momento se apresenta resultou do desejo de investigar a novela “Campo Geral”, de Guimarães Rosa, a partir de uma experiência só pouco a pouco compreendida e formulada. Antes mesmo da elaboração do projeto apresentado no processo seletivo de pós-graduação, um conjunto de textos pessoais aludia constantemente ao texto de Rosa. Escrevendo em diários de estudo, em 1999, de repente me via acenando para Miguilim, como para Macabéa ou ainda Cabíria (de Fellini). Hoje, incluo Gelsomina (também de Fellini), que fui conhecer em 2003, no filme *La strada*. Naquele mesmo período de 99, eu trabalhava como professor de literatura em um colégio de ensino médio, com oito turmas de segunda série. Por conta disso, tive de apresentar, durante dois dias seguidos, *o livro do Miguilim* - oito vezes. Dada a tarefa, havia apreensão e dificuldade. A apreensão pelo desejo de transmitir, um pouco que fosse, esse sentimento de descoberta que há no primeiro contato com a palavra de Rosa e, em particular, com as palavras *daquele livro*. Entre o turbilhão de mais de mil adolescentes numa caixa enorme, eu desejava criar um possível espaço de silêncio, em aula, para caberem as revelações nascidas do olhar de uma criança chamada Miguilim. A palavra de Rosa transbordando o sutil daquele olhar. E assim eu talvez conseguisse despertar em alguns alunos a vontade de continuarem a ler o livro. Apesar dos livros serem indicados com antecedência, eram poucos os alunos que liam.

Mas além da dificuldade de se fazer ouvir, de criar um espaço de disponibilidade para o estranhamente novo, e de quebra da aversão inicial por livros de escola, havia o perigo da repetição de uma mesma aula oito vezes. A repetição poderia levar ao embotamento da palavra e do desejo que movem o professor. Tanto mais em um sistema de ensino que numera, demarca, padroniza cada aula. A de “Campo Geral” não funcionaria dentro desse esquema. O ineditismo da palavra rosiana precisava transparecer em cada uma das oito salas de aula. Precisava ser captada na própria atividade do professor, e com isso também agir como palavra de resistência à

automatização que empurrava a escola para frente. Havia, portanto, uma possível saída: cada turma deveria suscitar, no andamento mesmo da aula, um modo diferente de contar a história de Miguilim. A aula nasceria de cada aula e o contar de um entremeio único e *irrepetível*: lugar em que se encontrariam um autor chamado Guimarães Rosa, um grupo de alunos e um professor, em novembro de 99. Assim tentei: com entrega, e de início com vergonha da entrega, começava a estória brincando com o tom, o ritmo, o som de cada palavra, com os gestos do corpo, e ao mesmo tempo muito atento aos alunos, a olhares, movimentos, escutas, risos de alegria e deboche. Contava com palavras que me apareciam (também com invenções), com frases do Rosa que inesperadamente me surgiam, lembradas, e também com passagens já selecionadas para a aula. Assim oito vezes, de olhos abertos e também fechados, sempre percebendo o fluxo que se deixava criar, e depois levava a gente. As palavras ganhavam corpo, som, movimento, cor, e proporcionavam um contato. Os alunos pouco a pouco ouviam, não calados, mas silenciosos, aquela cena desdobrada a todo instante. Pirlimpsiquice.

Para os alunos, tudo pode ter se esvaído no intervalo seguinte, entre um lanche e outro da cantina. Como saber? Eu trabalhava com cerca de oitocentos alunos, contando turmas de primeiro ano e cursinho. De qualquer modo, houve retornos: uns foram enfim ler “Campo Geral”, porque era legal, outros tinham muita dó da Pingo-de-Ouro e comentavam a passagem, e alguns disseram ter gostado muito daquela aula. Estes guardam uma boa lembrança do Rosa e talvez estejam lendo seus livros. Isso tudo vale muito, dadas as circunstâncias de um modelo de ensino que não vou aqui analisar.

Neste momento, relato essa experiência porque me foi importante no conjunto de leituras que vim fazendo da novela. A leitura em sala de aula pôs em evidência um modo de apreender as diferentes camadas do texto rosiano: deixando o corpo participar ativamente da leitura. Desde então, fui experimentando, pesquisando a

descoberta, sendo acompanhado pelo trabalho de uma professora, chamada Naíza¹. Porque, afinal, uma palavra despertava-me um gesto que, por sua vez, mostrava a textura sonora ou visual da palavra, devolvendo-a. Porque o gesto levava a palavra e fazia dela um som, e de seu significado uma mão girando. Assim também lia Guimarães Rosa, cujas palavras, muitas vezes, pareciam dirigir-se quase que somente ao corpo. Através de gestos li passagens inteiras de “Campo Geral”. O corpo em *Corpo de Baile*.

Em 2000 decidi inscrever-me no processo seletivo do mestrado. Na época, chegou até mim um texto de Laymert Garcia dos Santos – “Ler com os ouvidos” – que me fez ver a possibilidade de fazer uma análise de “Campo Geral” que de algum modo tocasse na experiência aqui relatada. Pouco a pouco, consegui montar um projeto que objetivasse academicamente essa possibilidade, a partir do qual se chegou, enfim, a esta dissertação de mestrado. Não se trata de um texto que pretenda analisar a experiência da leitura através dos gestos. No entanto, talvez seja o mesmo texto que, desde meus acenos a Miguilim, Macabéa e Cabíria, em notas diárias, veio se fazendo junto a meu corpo-palavra.²

¹ Há mais de 30 anos, a professora Naíza (Regina Eliza Oliveira França) vem desenvolvendo, em São Paulo, um trabalho chamado de “educação dos sentidos”. Em meus encontros com a professora, é parte fundamental do trabalho ir constantemente dançando (colocando em gestos) os mais variados aspectos de minhas experiências diárias. Entre estes aspectos, colocar em *gestos* as *palavras* de um texto ou dar *palavras* a *gestos* vêm sendo algo ‘pesquisado’ nesses quase 6 anos de encontros semanais. De modo geral, a apropriação de cada sentido do corpo e a sua expressão em diferentes linguagens, e em especial a expressão através da palavra, vem constituindo um processo fundamental que alcança diretamente as minhas leituras de um texto literário.

² A quem interessar, há uma tese defendida em fevereiro de 2003 na Faculdade de Educação – “O corpo e a palavra: escrita, oralidade e performance no ensino de língua portuguesa”, de Eliana Kefalás Oliveira-, cujo foco é justamente a leitura e produção de texto que incluem o gesto (e o corpo como um todo) no trabalho de sala de aula. Acompanhei esse trabalho como estagiário na Escola Comunitária de Campinas no primeiro semestre de 2001.

Introdução

O objeto de pesquisa desta tese é a novela “Campo Geral”, de Guimarães Rosa, e o principal resultado do trabalho deverá ser uma leitura da obra considerando, em especial, a relação entre a linguagem desse texto literário e a percepção sensorial da personagem Miguilim. Para situar a questão, partiremos, no entanto, de uma discussão mais ampla, que hoje compõe um dos eixos de análise da obra de Rosa: a tensão que se estabelece entre *logos* e *mythos*.

Em prefácio às obras completas de Guimarães Rosa, Eduardo F. Coutinho trabalha justamente com a idéia de que ambos os elementos são integrantes da narrativa de Rosa. Em contínua e mútua relativização, atuam como forças não excludentes e com isso movimentam a obra do autor. Assim, de *Sagarana* a *Tutaméia*, encontra-se uma variedade de elementos que “transcendem a lógica racionalista: superstições e premonições, crença em aparições, devoção a curandeiros e videntes, misticismo e temor religioso, como o temor ao diabo, e certa admiração pelo mistério e o desconhecido”, elementos que são “parte integrante do complexo mental do homem do sertão”. No entanto, diz Coutinho, apesar de Rosa colocar em “xeque a tirania do racionalismo, condenar sua supremacia sobre os demais níveis de realidade”, o escritor, por outro lado, não “rejeita o racionalismo como uma entre outras possibilidades de apreensão da realidade, mas procede a uma relativização de sua autoridade”³. A narrativa de *Grande Sertão: Veredas*, por exemplo, extrai sua força justamente dessa convivência entre o mítico e o racional. É o embate entre duas ordens distintas que gera o discurso de Riobaldo, que, no dizer de Antonio Candido, “tenta laboriosamente construir a sabedoria sobre a experiência vivida, porfiando, num esforço comovedor, em descobrir a lógica das coisas e dos sentimentos”. Num tenso equilíbrio, “combinam-se o mito e o logos, o mundo da fabulação lendária e o

³ Cf. Eduardo F. Coutinho, “Guimarães Rosa: um alquimista da palavra”. In: Rosa [1995] p.20 (obs. todos os textos citados por Rosa [1995] fazem parte da *Fortuna Crítica da ficção completa de Guimarães Rosa* - ver bibliografia)

da interpretação racional, que disputam a mente de Riobaldo, nutrem sua introspecção tateante e extravasam sobre o sertão”⁴. O fulcro da questão, em *Grande Sertão: Veredas*, constitui-se no episódio do pacto, que “chama a atenção para o mito” mas “não abandona completamente a possibilidade de uma perspectiva racionalista”⁵.

Em outras obras, porém, há um conjunto de personagens nos quais a força do irracional provoca uma diluição da razão. No caso de personagens dominados pela loucura, por exemplo, a ordem racional chega a dissipar-se por completo. Segundo Coutinho, é através dessa galeria de personagens - “loucos, cegos, doentes em geral, criminosos, feiticeiros, artistas populares, e sobretudo crianças e velhos (...) que impregnam a ficção do autor com sua sensibilidade e percepções aguçadas”⁶ - que se constrói mais diretamente uma crítica ao racionalismo. Quando sobre elas recai o foco narrativo, a surpreendente emanção poética de suas vozes efetua uma “verdadeira desconstrução do discurso hegemônico da lógica ocidental”. A linguagem, atravessada por tais personagens, é nesse caso a expressão de “uma natureza em luta com um instrumento inadequado precisamente por seus elementos lógicos.”⁷ Um livro exemplar para tal discussão é *Primeiras Estórias*. Seus personagens, tal como nota Paulo Rónai, são “campo propício à invasão do irreal, do irracional, do mágico – numa palavra, da poesia.”⁸.

Na obra de Guimarães Rosa, é tal a força desse campo um tanto *selvagem* que, ao ser referido nos textos de crítica literária, ganha variada definição. É notória a quantidade de termos e conceitos que cercam tal universo - é denominado primitivo, fantástico, pré-lógico, natural, pré-social, arquetípico, marginalizado, instintivo, sensitivo, etc...

⁴ Antonio Candido, “O homem dos avessos”. In Rosa [1995] p.91

⁵ Coutinho, op.cit. p.21.

⁶ *Id.*, *Ibid.*

⁷ trecho de Adolfo Casais Monteiro, “em estudo sobre *Grande sertão: veredas*”, conforme citado por Henriqueta Lisboa, “O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa”. In: Rosa [1995] p.135

⁸ Paulo Rónai, “Os vastos espaços”. In: Rosa, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975, p.35.

Nesse caso, para uma organização ampla da questão *mythos* x *logos* na obra de Guimarães Rosa, foi importante a leitura do trabalho *Caos e Cosmos*, de Suzi Frankl Sperber. O estudo percorre as “leituras espirituais” de Guimarães Rosa, comparando-as com a obra, de onde a autora conclui, entre outras coisas, que de *Sagarana* a *Primeiras Estórias* “houve um encaminhamento contrário ao experimentado pelo mundo ocidental: a narrativa rosiana volta do *logos* ao *mythos*.”⁹ Em *Sagarana*, portanto, predomina o *logos*, com aberturas indicativas de um plano mítico. No conto *Conversa de Bois*, por exemplo, vemos que o “desenvolvimento pelo qual o que é mal, medo, ódio, vaidade, inveja, orgulho é ruim – portanto feio – não só traz uma conseqüente constatação inversa, antinômica (o que é bom é bonito), senão que apresenta uma constatação mais complexa. Os sentimentos negativos apontados são decorrentes da razão, do pensamento. Portanto, o pensamento lógico – que é *logos* – parece mostrar-se negativo”. Em “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”, já se verifica uma passagem fundamental em direção ao *mythos*, indicada pelo desprendimento de um “realismo ingênuo”, em “que os signos ainda significam a coisa”. Assim, enquanto nos primeiros contos o *espaço* fica no plano da ambientação da narrativa e a sua travessia (a ida-e-volta das personagens) não se converte em sentido simbólico, em “A Hora e a vez de Augusto Matraga” constata-se que “o destino está ligado à caminhada”, e a travessia do espaço simbolizará “purificação e iniciação”¹⁰. Em outras palavras, enquanto a “força de verdade”, de “autenticidade” das narrativas anteriores “inscrevem-nas na clara área do *logos*”¹¹, o conteúdo simbólico do último conto de *Sagarana* abre-se para uma formulação de ordem mítica.

De acordo com tal análise, é definitiva esta passagem para um “realismo ficcional” – que é antes consciência “do sistema como sistema de signos e não de coisas”¹². Por isso, a partir de *Corpo de Baile* o mundo estará permanentemente

⁹ Suzi Frankl Sperber. *Caos e Cosmos*. p. 154.

¹⁰ *Id., Ibid.* p. 31.

¹¹ *Id., Ibid.* p. 45.

¹² *Id., Ibid.*, p.153.

aberto ao *mythos* – em toda a narrativa do conjunto “há sempre a visão das essências e do primordial, quer sejam eles a poesia, como em “Cara-de-Bronze”, quer sejam o próprio mundo, incarnado pelo morro da Garça, de “O Recado do Morro”, ou a mítica Rosalina, Lina, de “A Estória de Lélío e Lina”; quer, ainda, o mundo se abra como cifra a ser conhecida por Miguilim, em “Campo Geral”¹³.

A respeito de *Grande Sertão: Veredas*, Suzi Sperber também aponta o referido equilíbrio entre *logos* e *mythos* – nesse caso, “a simbologia empregada nunca é tão somente símbolo, senão que é ao mesmo tempo a coisa em si, concreta”¹⁴.

Em seqüência, o estudo de *Primeiras Estórias* evidencia uma plena fusão dos elementos narrativos - personagens, espaço e ação – que, “expelidos do tempo”, irradiam transcendência. Nenhum elemento vale mais por si mesmo e todos se condensam no plano mítico. Resultado mesmo de um adensamento da linguagem rosiana, que ganha em força poética e se torna ela mesma o foco de emanção do irracional: “o mundo – e o relato, sobretudo – remetem com tamanha força para a transcendência, que as personagens não se reconhecem “homens humanos” como Riobaldo”¹⁵. Em síntese, diz Suzi Sperber: “Guimarães Rosa partiu de uma imitação do real para transcendê-lo. O real existiu na ação, pelas palavras e foi transcendido na ação, pelas palavras.”¹⁶.

É no caminho dessa discussão mais ampla em torno da obra de Guimarães Rosa que focalizaremos, em particular, a novela “Campo Geral”. O objetivo é investigar – através da personagem Miguilim - uma experiência que não somente escapa à área do *logos* como também é fundadora da manifestação poética da linguagem rosiana: a experiência sensorial. O trabalho de Suzi Sperber já se referia ao campo das sensações ao analisar a seguinte passagem de “Buriti”: “o vento úa, morrentemente, avuve, é uma oada – ele igreja as árvores”. O trecho aparece em uma das cartas de Guimarães Rosa ao tradutor italiano, Edoardo Bizarri, onde o autor explica as

¹³*Id.,Ibid.*, p.69.

¹⁴*Id.,Ibid.*, p.113.

¹⁵*Id.,Ibid.*, p.79.

¹⁶*Id.,Ibid.*, p.155.

onomatopéias utilizadas e ressalta sua qualidade “hiper-sensorial”. Suzi Sperber analisa: “A criação “hiper-sensorial” elimina o conteúdo semântico fácil, imediatamente apreensível. Esta linguagem irracional tão próxima do popular abre-se em sugestões que poderão ser apreendidas apenas intuitivamente, através da sugestão onomatopéica, ou que poderão ser convertidas em equivalente semântico. Isto, porém, com uma aura de imprecisão decorrente da incerteza que envolve o novo. No caso do texto em questão, da novela “Buriti”, as palavras são tão surpreendentemente distantes dos significados que conhecemos que de alguma forma se convertem em mitos (...)”¹⁷.

Com o andamento da pesquisa e a leitura de textos críticos sobre a produção de Guimarães Rosa, encontramos muitas passagens que dão relevância aos aspectos sensoriais, mas como elementos que perpassam outras discussões. Desde *Sagarana* este universo se faz presente e é continuamente anotado. Álvaro Lins, em “Uma grande estréia”, escreve que “a faculdade de escritor mais aguda e mais desenvolvida no Sr. Guimarães Rosa é a visualidade. Do que viu, ele soube conservar pela memória e conseguiu transfigurar pela imaginação, não só os aspectos de mais relevo, mas também os detalhes, as nuances, os segredos, as pequenas coisas, às vezes mais definidoras e caracterizadoras que as grandes, aquelas que escapam em geral aos que não tem o dom da visão sensível e penetrante”¹⁸. Euryalo Cannabrava, sobre *Corpo de Baile*, aponta que “o gosto pelo descritivo refreia o ímpeto da imaginação alcandorada, obrigando-a a participar dos pequenos acontecimentos e a disciplinar-se no domínio da filosofia sensorial”¹⁹. Henriqueta Lisboa, a respeito de “Campo Geral”, faz alusão à “própria filosofia matreira dos primitivos, (...) os quais devem o que pensam ao que vêem, tocam e degustam” e afirma que “o ambiente em que se move Miguilim é todo clara perceptibilidade, elementar rusticidade, campo aberto, povoado de vida (...).O mundo da natureza visível, audível, palpável, direta e

¹⁷ *Id., Ibid.*, p.147.

¹⁸ Álvaro Lins, “Uma grande estréia”. In: Rosa [1995] p.71.

¹⁹ Euryalo Cannabrava. “Guimarães Rosa e a linguagem literária”. In: Rosa [1995] p.73

simples, com brenhas, pastos e águas”²⁰.

Ainda sobre *Corpo de Baile*, o livro *A Raiz da Alma*, de Heloísa Vilhena Araújo, estuda a obra aproximando-a da mitologia grega e estabelecendo uma correspondência entre os sete contos e a simbologia dos sete planetas que aparecem na organização celeste do texto *Timeu*, de Platão. Esta correspondência se desdobra numa segunda, com os quatro elementos da natureza, e numa terceira, então com os sentidos do corpo: *Campo Geral* (Sol) estaria ligado à visão; *Uma estória de Amor* (Júpiter) e *Buriti* (Lua) aos “ruídos e sons”, *O recado do morro* (Terra e Mercúrio) ao “palpável”, *Cara-de-Bronze* (Saturno) aos “sons e imagens”, e, por fim, *A estória de Lélío e Lina* (Marte) e *Dão-Lalalão* (Vênus) aos “cheiros e perfumes”²¹. Sobre “Dão-Lalalão”, também o recente livro de Susana Kampff Lages, “João Guimarães Rosa e a Saudade”, mostra como a percepção auditiva e olfativa da paisagem, atravessada pelo sentimento de saudade, desvela a figura de Doralda.

Em *Grande Sertão: Veredas*, é também o universo sensorial um dos planos que compõem a personagem Diadorim. A força lírica da personagem, quase sempre comentada pela crítica, está associada a uma percepção da natureza que pouco tem a ver com o mundo dos jagunços – a percepção do belo: “Mas eu gostava de Diadorim para poder saber que estes gerais são formosos.”²². Daí que o lirismo marcante do discurso de Riobaldo move-se por camadas sensoriais – também afetivas - que remetem a todo instante para a presença/ausência de Diadorim: “Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza”²³.

Poderíamos citar outros estudos, também sobre *Primeiras Estórias*, que revelam a importância de um mundo feito de sensações. Por ora, o objetivo é apenas dar exemplos indicativos dessa referência em algumas leituras da obra de Rosa. Outras deverão aparecer no decorrer do trabalho. No mais, as várias e diferentes abordagens que contemplam o universo sensorial mostraram-nos a amplitude da questão, já por

²⁰ Henriqueta Lisboa, “O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa”. In: Rosa [1995] p.140

²¹ Heloísa Vilhena Araújo, *A raiz da alma*, p.20-21.

²² Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*. 27ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994 .p.44.

²³ *Id., Ibid.*, p.20.

si bastante genérica, e a necessidade, portanto, de um recorte preciso. Por isso delimitamos a pesquisa em torno da novela “Campo Geral” (da qual, aliás, partimos), mas trazendo para a discussão elementos de outros textos do autor e de diferentes análises críticas, tentando, com isso, identificar uma linha de força que perpassa a novela estudada para alcançar, com maior ou menor intensidade, outras obras do autor. Tal possibilidade deve ser obviamente construída pela análise da obra, mas vale também citar a seu favor o esclarecimento dado por Guimarães Rosa a Edoardo Bizarri sobre o título “Campo Geral”. Pelo menos no interior de *Corpo de Baile*, teríamos que:

“A primeira estória, tenho a impressão, contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de “Campo Geral” – explorando uma ambigüidade fecunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz um campo geral, este campo geral; no singular, a expressão não existe. Só no plural: “os gerais”, “os campos gerais”. Usando, então, o singular, eu desviei o sentido para o simbólico: o de plano geral (do livro).”²⁴

“Campo Geral” (1956) narra a experiência de uma personagem infantil – Miguilim – em sua relação com a natureza e com o mundo adulto. Ao lado do irmão Dito, Miguilim estará preludiando aquela “curiosa estirpe de personagens (...) à qual pertencem infantes de extrema perspicácia e aguda sensibilidade”²⁵, tão presentes em um livro como *Primeiras Estórias*, de 1962. Também quanto ao narrador, a novela antecipa uma perspectiva narrativa que ganhará maior evidência em *Primeiras Estórias*, ou seja, a de um narrador em 3ª pessoa cuja objetividade e distanciamento se perdem porque adere à perspectiva da criança. Em ambos os casos, interessa a Guimarães Rosa trazer para o centro da narrativa a visão pouco ou nada racional daqueles que “ainda tropeçam nos pedregulhos da palavra ou já se deslumbram com

²⁴Edoardo Bizarri. *J.Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri*. São Paulo: T.A. Queiroz, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980. p. 58.

²⁵ Benedito Nunes, *O dorso do Tigre*.p.158.

a sua cintilação, embrenham-se com olhos virgens nos mistérios do mundo e voltam com excitantes descobertas”²⁶. Sobre “Campo Geral”, Dante Moreira Leite dirá que o uso de um narrador em 3ª pessoa é necessário, dada a impossibilidade da história “ser narrada pelo herói a não ser como evocação, e isso (...) destruiria o seu núcleo fundamental, que é a perspectiva da criança”²⁷. De fato, a evocação da experiência infantil aparece na novela “Buriti”, e então já transpassada pelo tempo e pela memória. Restam as impressões do adulto Miguel, e estas nunca recuperam o inaugural de cada experiência de sua infância, de Miguilim. Em “Campo Geral”, a experiência infantil, além de ser tema da novela, parece muitas vezes ser narrada pelo próprio Miguilim, já que o narrador desliza “insensivelmente para a primeira pessoa: “Tinha lua-cheia, e de noitinha Mãe disse que todos iam executar um passeio, até onde se quisesse, se entendesse. Eta fomos, assim subindo, para lá dos coqueiros. Mãe ia na frente, conversando com Luisaltino. A gente vinha depois, com os cavalos-de-pau, a Chica trouxe uma boneca.” ”²⁸. A estória, não podendo ser efetivamente narrada pela criança, pede a criação desse entremeio, lugar mesmo de reversibilidade entre narrador e personagem, que inclui o próprio escritor, onde as diferenças tendem a se apagar. Dizemos “tendem”, pois as construções formais não são as da criança, mas de um narrador que a vê “por dentro”²⁹. Como em uma metamorfose, em que “um” se faz “outro”, mas no próprio corpo. É no corpo da palavra de Guimarães Rosa que se busca o ser criança.

Indicamos anteriormente que a nossa leitura de “Campo Geral” tem como principal foco de análise a percepção sensorial de Miguilim, da qual acreditamos se desdobrarem outras questões relevantes da novela: tanto no plano da linguagem, como no plano temático e ainda no da estruturação narrativa. São decorrentes da percepção sensorial ou com ela se relacionam, no plano da linguagem – o elemento

²⁶ Paulo Rónai, “Os vastos espaços”. In: Rosa, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975, p.36.

²⁷ Dante Moreira Leite, apud Paulo Rónai, *op.cit.*, p.37.

²⁸ Dante Moreira Leite, “Campo Geral”, *Psicologia e Literatura*, p. 79.

²⁹ Colocação feita por Paulo Rónai em brevíssimo comentário sobre “Campo Geral”, em “Palavras apenas mágicas”, *Pois É*. p.35.

poético; no plano temático – a afirmação da vida; no plano da estrutura – a construção das *estórias*. Neste último caso, queremos dizer que é na base da experiência sensorial que se constrói a personagem Miguilim como um contador de estórias. Ora, o estudo só é possível dado o recurso do narrador, cujo discurso *confunde-se com a própria experiência que dá origem à narrativa*, como se pudéssemos “apanhar a vida no processo mesmo de ser vivida”³⁰.

Portanto, a questão da relação entre a experiência sensorial e a linguagem que a expressa merece maior investigação. A formulação apresentada no projeto da pesquisa, pautado num trabalho de Gilles Gaston-Granger, definia assim o termo experiência:

*“Denominamos experiência um momento vivido como totalidade, por um sujeito ou por sujeitos formando uma coletividade. Totalidade não deve ser aqui compreendida de modo místico; o caráter de totalidade de uma experiência não se erige de modo algum num absoluto; é simplesmente um certo fechamento, circunstancial e relativo comportando horizontes, primeiros planos, lacunas”.*³¹

Verificamos ainda, segundo Granger, que o fechamento da experiência comporta “horizontes, primeiros planos e lacunas” justamente por ela ser uma espécie de matéria “amorfa” ainda não objetivada em alguma unidade estrutural, ou seja, em um fechamento “sem horizontes, completamente dominado, claro e distinto”. A língua, nesse caso, será uma “grade de codificação dessa experiência, (...) estrutura abstrata, cuja função é objetivá-la em níveis variáveis”. Mas a operação de codificação deixa “**resíduos**”, isto é, os “aspectos da experiência que escaparam às malhas da rede lingüística”. Toda linguagem, portanto, seria uma redução da experiência. Por isso, diz Granger, “o trabalho da expressão consiste evidentemente, senão em reduzir ao mínimo esse resíduo, pelo menos em tratá-lo com uma intenção

³⁰Braga Montenegro, sobre “Campo Geral”, em “Guimarães Rosa, novelista”. In Rosa [1995] p.154

³¹Gilles-Gaston Granger. “Estilo e estruturas de linguagem”. *Filosofia do estilo*.p.134-135.

determinada que constitui o *estilo*”³². Se bem entendido, é o trabalho que se empreende sobre o resíduo que aproxima a linguagem da experiência original.

A linguagem de Guimarães Rosa, desse modo entendida, atua como recurso expressivo de elementos irracionais (que escapam “às malhas lógicas”) , entre eles o que é de ordem sensorial. Neste caso é que podemos falar numa *linguagem dos sentidos*.

Ora, tal conclusão ainda consideramos válida. O problema, no entanto, de uma transposição direta das afirmações de Granger para a nossa investigação está na afirmação de que a experiência sensorial antecede a linguagem que a codifica quando se trata da experiência de uma *personagem*, ou seja, de um produto *da linguagem*. A conclusão a que as observações sobre o narrador de “Campo Geral” nos levam é também outra: a experiência sensorial não antecede a linguagem, mas se faz na própria *experiência da linguagem*; não antecede a palavra, mas se faz pela palavra. O que significa dizer que *a experiência sensorial é já o ‘dizer a experiência’* e vice-versa - *o ‘dizer a experiência’ é também a experiência sensória*. O puramente sensorial e irracional dá-se no corpo de uma *linguagem dos sentidos*, entrelaçada ao corpo do leitor.³³

Dito isto, é necessário ainda insistir em um ponto e esclarecer uma aparente contradição que pode ser levantada com a seguinte pergunta: se as experiências sensoriais de Miguelim acabam por se confundir com o próprio ato de narrá-las, e se a narrativa em si é um tipo de organização lógica, como é possível afirmar o caráter irracional dessa experiência? De fato, é importante lembrar, a experiência é relatada através de um encadeamento lógico organizado pelas *relações causais e temporais* que geram o discurso narrativo. Mas o que se lê em Guimarães Rosa não é apenas uma estruturação da experiência, mas também a *manifestação* desta através do que chamamos de *linguagem dos sentidos*. Assim, tem-se um processo global que, para tentar ser mais claro, poderia ser dividido em: experiência sensorial da personagem

³² Cf. Gilles-Gaston Granger, *op. cit.*, p. 145.

³³ Essas colocações surgiram-me a partir de um texto de Haqaira Osakabe : “O Corpo da Poesia – notas para uma fenomenologia da poesia, segundo Orides Fontela” (v.bibliografia)

Miguilim, manifestação/organização lógica da experiência pelo narrador, e camadas sensoriais da linguagem (estratos fônicos, visuais,...) voltadas ao leitor. É possível e inclusive será útil trabalhar com essa divisão, mas sem perder de vista que esses níveis são na verdade um *único e mesmo* fluxo. Nele se misturam e se correspondem, daí mesmo a riqueza do material literário.

A pesquisa buscou trabalhar com esse material investigando as questões acima indicadas. Propusemos também, desde o projeto, uma análise da novela como um todo, o que significou defrontar-se com uma variedade de outras questões que, a nosso ver, não poderiam ficar de fora. A principal delas é a composição das *estórias*. Miguilim é um dos vários *contadores* que marcam a obra de Guimarães Rosa, mas, pode-se dizer, ainda em estado nascente, como o são outras crianças do autor. No decorrer da narrativa assistimos pouco a pouco ao ingresso do menino no mundo das estórias, para o qual contribuem personagens fundamentais como o Seo Aristeu. Na travessia que leva à *invenção*, são poucos, no entanto, os momentos em que Miguilim conta estórias inteiras e, quando parece narrá-las, chegam até nós alguns rastros mínimos como a identificação de uma personagem (o Leão, o Tatu, a Foca, o Rei, ...) ou o problema da ação. Nem mesmo a estória da Cuca-Pingo-de-Ouro, a mais forte e importante de todas, é contada. Nesse caso, lidamos com uma falta que, no entanto, se melhor observada, é sinal de outra natureza: entendemos que os pedaços ou sínteses de estórias são antes lampejos de um estado todo especial que envolve o contador, lampejos de criação:

*“Chegasse em casa, uma estória ao Dito ele contava, mas estória toda nova, dele só, inventada de juízo: a nhá Nhambuzinha, que tinha feito uma roça, depois vinha colher em sua roça, a Nhá Nhambuzinha, que era uma vez! Essas assim, uma estória – não podia? Podia sim! – pensava em Seo Aristeu – então vinha idéia de vontade de poder saber fazer uma estória, muitas, ele tinha”!*³⁴

³⁴Guimarães Rosa. *Manuelzão e Miguilim*. 9ª ed., 19ª reimpressão, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 70.

*“Miguilim de repente começou a contar estórias tiradas da cabeça dele mesmo: uma do Boi que queria ensinar um segredo ao Vaqueiro, outra do cachorrinho que em casa nenhuma não deixavam que ele morasse, andava de vereda em vereda pedindo perdão. Essas estórias pegavam.”*³⁵

Estado que em determinados personagens de Rosa chega a ser encanto transfigurador, como o que atravessa Joana Xaviel, de “Uma estória de Amor”:

*“Joana Xaviel demonstrava uma dureza por dentro, uma inclinação brava. Quando garrava a falar as estórias, desde o alumeio da lamparina, a gente recebia um desavisado de ilusão, ela se remoçando beleza, aos repentinos, um endemônio de jeito por formosura. Aquela mulher, mulher, morando de ninguém não querer, por essas chapadas, por aí, sem dono, em cafuas. Pegava a contar estórias – gerava torto encanto. A gente chega se arreitava, concebia calor de se ir com ela, de se abraçar. As coisas que um figura, por fastio, quando se está deitado em catre, e que, senão, no meio dos outros, em pé, sobejam até vergonha! De dia, com sol, sem ela contando estória nenhuma, quem vê que alguém possuía perseveranças de olhar para a Joana Xaviel como mulher assaz?”*³⁶

Em “Campo Geral”, apesar da estória exercer também uma função transformadora, ela atua obviamente em outro plano: será para Miguilim um modo de superar os reveses de sua infância. E a descoberta de um poder inerente às estórias vem, já nas mais remotas experiências do menino, intrinsecamente ligada à percepção sensorial: “o peru era a coisa mais vistosa do mundo, importante de repente, como uma estória”. Esta e outras passagens serão devidamente analisadas na dissertação. Por ora, o intuito é apenas indicar que os elementos tratados na análise da obra são desdobramentos de nosso ponto de partida: a percepção sensorial de Miguilim.

³⁵ *Id., Ibid., p.92*

³⁶ *Id., Ibid., p.182*

A expressão “percepção sensorial”, é bem verdade, guarda uma amplitude de significados que lançam nossas afirmações num espaço um tanto vago. Afinal, se buscamos o termo “percepção” em um dicionário de filosofia, temos:

“Percepção - Numa acepção muito lata pode considerar-se a operação mental de um sujeito, mediante a qual este recebe no seu espírito ou atinge pelo espírito um objeto de conhecimento. Neste significado designa qualquer atividade apta a conhecer em geral. No seu uso mais preciso é considerada um ato *primitivo e imediato*, ou seja, *não intelectual e não reflexo, objectivo*, i.é, ligado a condições externas ao percipiente e ainda *global e unitário*, captando um objeto real determinado(...)”³⁷

A explicação do verbete continua e encarrega-se de indicar as várias correntes filosóficas que trabalham com o universo da percepção. Se considerada a “acepção muito lata”, abarca-se o problema do conhecimento e, portanto, um problema central de toda a filosofia. Não podemos obviamente lidar com esse plano tão aberto e geral. Se nos voltarmos para o “uso mais preciso”, o da relação entre o percipiente e um objeto real determinado, ainda encontramos-nos num campo vasto e complexo da especulação filosófica. Nesse campo, delimitamos ainda o da Fenomenologia que, desde o projeto de pesquisa, foi-nos o mais indicado para um estudo que envolvesse a “percepção sensorial”. Chegamos a enfrentar alguns textos, mas percebemos que a leitura dos filósofos que compõem a tradição fenomenológica – entre os principais: Bergson, Husserl, Merleau-Ponty, Sartre, Heidegger – dava à pesquisa uma tal dimensão que não caberia em um trabalho de mestrado. A partir de sínteses, ensaios temáticos, histórias da filosofia, etc., decidimos então investigar o pensamento de Merleau-Ponty (*Fenomenologia da percepção, O olho e o espírito, O visível e o invisível*), pela ênfase que o autor dá ao corpo como lugar privilegiado de conhecimento.

³⁷ Cf. Logos, enciclopédia luso-brasileira de filosofia. Lisboa : Verbo, 1989-92. 5v

O pensamento de Merleau-Ponty responde a questões que atravessam a história da filosofia, conforme pudemos entender a partir de textos como “Janela da Alma, Espelho do Mundo”, de Marilena Chauí, e “Fenomenologia do Olhar”, de Alfredo Bosi, que integram o conjunto de ensaios organizados por Adauto Novaes sob o título de *O Olhar*. Ambos os trabalhos compõem uma discussão ampla, sintética, e clara das principais vertentes que atravessaram a história redesenhando a questão do olhar e conseqüentemente da percepção. O próprio modo como se definiu logo acima o termo “percepção” já traz em si o núcleo do problema enfrentado pela filosofia: a *divisão* entre sujeito e objeto, ou entre aquele que percebe e aquilo que é percebido. Como mostram os dois ensaístas, a tentativa de distinguir e separar duas ordens tão intrinsecamente ligadas leva a noção de “sujeito” a sofrer, no decorrer da história, algo como um apagamento de sua dimensão corporal, isto é, daquela que justamente se põe em contato mais direto com a materialidade do mundo exterior. Daí a mais forte divisão que, desde Platão, se anuncia para a filosofia - entre Corpo e Espírito ou entre Corpo e Conhecimento.

De acordo com os dois trabalhos, a partir desse marco de uma cisão histórica entre corpo e espírito, o pensamento platônico será a tradição que, recolocada mais fortemente pelo Renascimento, terá alcances na ciência moderna. Esta, por sua vez, instituirá em definitivo que os sentidos, por sua opacidade, multiplicidade, variação, instabilidade e incerteza, devem desligar-se da produção de um saber Verdadeiro. Marilena Chauí ressalta que, nessa construção histórica do *olhar científico*, o Renascimento é inaugural na medida em que define um tipo específico de *olhar*: a perspectiva geométrica. Tal operação descarta do objeto suas qualidades sensoriais – mesmo a referente à visão, dada pela cor – para remontá-lo em linhas que, a rigor, não existem na experiência perceptiva. Dá-se origem a um outro objeto (produto da razão), cuja transparência e movimentação no espaço matemático excluem já qualquer sinal da matéria ou de uma relação corpórea com o mundo.

Nessa passagem histórica do Renascimento, também os instrumentos óticos, vale dizer, são elementos fundamentais nesse processo de reconstrução do olhar.

Mais do que intensificadores de uma característica já presente no movimento do olhar – focar um ponto mais próximo ou mais distante – o microscópio e o telescópio são entendidos como *corretores* da visão. Isto porque não intensificam propriamente a visão a olho nu, mas permitem uma *outra visão*, aquilo que o olho nu *não vê*. Daí que o essencial no telescópio, dirá Chauí, “não é que aproxime ou aumente os objetos, mas que transforme o próprio ato de ver, fazendo-o resultar do ato de conhecer, depositado no instrumento”³⁸.

De modo geral, a autora conseguirá demonstrar, através de uma variada gama de exemplos, que a linguagem do conhecimento intelectual surge amalgamada à linguagem do olhar (ex. *theória*: ação de ver e contemplar; *eidô* - de onde “idéia”: ver, observar,...saber), para, com a passagem da “experiência do ver” à “explicação racional dessa experiência”, apagar tudo aquilo que, pertencente à experiência olhar, resiste ao domínio do intelecto. Em outras palavras, é possível sintetizar que o pensamento ocidental nasce como experiência do olhar para depois usurpá-la e defini-la como ilusão. A partir desse ponto, o conhecimento nada mais deve ao olhar, nem chega mesmo a tocar no plano da experiência, pois já a substitui completamente, como bem exemplifica o uso dos instrumentos óticos, em que “ver resulta do ato de conhecer” e não o contrário. Daí justamente que Merleau-Ponty, em *O Olho e o espírito*, publicado em 1963, analisa a *Dióptrica* de Descartes como uma tentativa de eliminar da visão aquilo que pertence à experiência do ver:

*“Como tudo seria mais límpido em nossa filosofia se se pudessem exorcizar esses espectros, fazer deles ilusões ou percepções sem objeto, à margem de um mundo sem equívoco! A Dióptrica de Descartes é essa tentativa. É o brevídrio de um pensamento que não quer mais assediar o visível e decide reconstruí-lo segundo o modelo que dele se proporciona”*³⁹

³⁸ Marilena Chauí. “Janela da alma, espelho do mundo” In: Novaes, Adauto (org). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.55

³⁹ Merleau-Ponty. “O olho e o espírito”. *Os Pensadores – Merleau-Ponty*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p.284.

A importância da filosofia de Merleau-Ponty, salientada tanto por Alfredo Bosi como por Marilena Chauí, está justamente em resgatar o corpo que historicamente foi descartado do ato de ver, e fazer dele o “solo” do espírito, cuja visão nascerá, então, de sua carne entrelaçada à carne do mundo. Dessa reaproximação radical entre corpo e espírito, entre sujeito e objeto, é que se define basicamente o pensamento do filósofo:

*“O que Merleau-Ponty propõe é uma retomada, a partir de um momento “esquecido”, quando o pensamento de ver substituiu o ver e fez dele seu objeto. Falando em quiasma, ou entrelaçamento, procura desfazer corporalmente a distinção clássica entre sujeito e objeto, carne e espírito”*⁴⁰ [grifo meu]

Não por acaso, Merleau-Ponty abre o ensaio *O Olho e o espírito* com a conhecida assertiva “A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las”. A colocação reafirma um dos lugares de partida do filósofo: a crítica ao pensamento científico. Mais especificamente, a crítica recai sobre uma filosofia da ciência cuja “prática construtiva se toma e se dá por autônoma”, na medida em que produz não somente o conjunto de técnicas a que se reduz seu pensamento, como também, através de seus aparelhos, os próprios “fenômenos altamente ‘trabalhados’ ” que analisa. A ciência, no rumo desse “artificialismo absoluto”, enfatiza Merleau-Ponty, é “pensamento de sobrevôo, pensamento do objeto em geral”. Faz-se necessário, portanto, recolocar o pensamento num “há” prévio, “no solo do mundo sensível e do mundo lavrado tais como são em nossa vida, para nosso corpo, não esse corpo possível do qual é lícito sustentar que é uma máquina de informação, mas sim esse

⁴⁰ Adauto Novaes. “De olhos vendados” In: _____ (org.) *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.14

corpo atual que digo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos.”⁴¹

Aqui, é preciso então perguntar de que maneira o *corpo*, em Merleau-Ponty, é o lugar em que se desfaz a ruptura sujeito-objeto. A resposta apresentada pelo filósofo nasce justamente da experiência perceptiva e da investigação das chamadas “sensações duplas”, tal como descritas pela psicologia clássica e analisadas em capítulo de *Fenomenologia da Percepção*:

“Meu corpo, dizia-se, é reconhecível pelo fato de me dar “sensações duplas”: quando toco minha mão direita com a mão esquerda, o objeto mão direita tem esta singular propriedade de sentir, ele também. (...) Quando pressiono minhas mãos uma contra a outra, não se trata então de duas sensações que eu sentiria em conjunto, como se percebem dois objetos justapostos, mas de uma organização ambígua em que as duas mãos podem alternar-se na função de “tocante” e de “tocada”. Ao falar de “sensações duplas” queria-se dizer que, na passagem de um função à outra, posso reconhecer a mão tocada como a mesma que dentro em breve será tocante(...). O corpo surpreende-se a si mesmo do exterior prestes a exercer uma função de conhecimento, ele tenta tocar-se tocando, ele esboça “um tipo de reflexão”, e bastaria isso para distingui-lo dos objetos, dos quais posso dizer que “tocam” meu corpo, mas apenas quando ele está inerte, e portanto sem que eles o surpreendam em sua função exploradora”⁴²

No interior do pensamento de Merleau-Ponty, esta “reflexividade” ganha tal relevo que será mesmo a peculiaridade definidora do corpo. Assim o temos em *O olho e o espírito*:

⁴¹ cf. Merleau-Ponty. “O olho e o espírito”. Coleção *Os Pensadores – Merleau-Ponty*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 275-276.

⁴² Merleau-Ponty. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.137

“O enigma reside nisto: meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer no que está vendo então o “outro lado” do seu poder vidente. Ele se vê vidente, toca-se tateante, é visível e sensível por si mesmo.” (...)

“Um corpo humano aí está quando, entre vidente e visível, entre tateante e tocado, entre um olho e outro, entre a mão e a mão, faz-se uma espécie de recruzamento, quando se acende a centelha do senciente-sensível”⁴³

Mais que a busca de uma definição para “corpo”, as passagens acima nos indicam a relação deste com o mundo à sua volta. O que de importante se observa, nas colocações do filósofo, é justamente uma propagação da experiência do corpo consigo mesmo, ou seja, de sua reflexividade, para a experiência do corpo com o mundo sensível – por isso o corpo se vê vidente, porque também se vê especularmente por dentro do campo do visível. Nesse processo de “recruzamento”, sujeito e objeto, vidente e visível se coincidem porque ambos são, a um mesmo tempo, interioridade e exterioridade. Mas este verdadeiro circuito fechado deverá, também, apontar sempre para seu não-fechamento, e a “reversibilidade” merleau-pontiana para seu inacabamento, já que “a sua realização seria também a perda do mundo, a saber, ou o enclausuramento num dentro sem fora, ou a perda de mim, o exílio numa exterioridade inconsciente de si.”⁴⁴

De qualquer modo, entendemos que o “corpo”, em Merleau-Ponty, só pode ser entendido no fluxo da experiência perceptiva. Se, em *O olho e o Espírito*, o autor nos lembra com certa ironia que “não se vê como um Espírito pudesse pintar” e que “é emprestando seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura”, também a noção de corpo não existe para além da relação deste com o mundo. O corpo *está* no mundo, e tão plenamente ancorado no sensível que ambos, corpo e

⁴³ Merleau-Ponty. “O olho e o espírito”. p.279.

⁴⁴ Françoise Dastur. “Merleau-Ponty e o pensamento de dentro”. In: *O Nó Górdio – jornal de metafísica, literatura e artes*, Ano I, n.1, dezembro de 2001. p.72.

mundo, pelo referido processo de “reversibilidade”, enlaçam-se numa mesma e única “carne”:

*“Visível e móvel, meu corpo está no número das coisas, é uma delas; é captado na textura do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas já que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo à volta de si; elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do próprio estofado do corpo. Estes deslocamentos, estas antinomias são maneiras diversas de dizer que a visão é tomada ou se faz no meio das coisas, de lá onde um visível se põe a ver, torna-se visível por si e pela visão de todas as coisas, de lá onde, qual água mãe no cristal, a indivisão do senciante e do sentido persiste”.*⁴⁵

Esta passagem de Merleau-Ponty pode ser uma resposta para a pergunta já colocada: por que, afinal o resgate da experiência corpórea pode desfazer a ruptura sujeito-objeto? A resposta, dada acima, pode ainda ser colocada nos seguintes termos: a noção de “corpo” formulada por Merleau-Ponty abarca justamente as propriedades que, separadamente, foram atribuídas no decorrer da história ao sujeito e ao objeto. O “corpo” traz em sua “carne” aquilo que sempre foi o “apanágio da consciência: a reflexividade” e também aquilo que sempre foi “apanágio do objeto: a visibilidade.” Daí que a experiência analisada pelo filósofo é a de “uma interioridade que não se reduz à imanência da consciência”, mas que também “não se explica pela exterioridade de mecanismos físico-fisiológicos”.⁴⁶

Com isso, finalizamos uma breve síntese de alguns aspectos do pensamento de Merleau-Ponty. O objetivo é apenas organizar, em suas linhas gerais, determinados tópicos que contribuirão para o nosso estudo da percepção sensorial em Guimarães Rosa. Há obviamente outros pontos de igual ou maior valor no

⁴⁵ Merleau-Ponty. “O Olho e o espírito”. p.279.

⁴⁶ Caderno de apresentação e síntese da filosofia de Merleau-Ponty, p.820. coleção *Os Pensadores-Merleau-Ponty* (v. bibliografia).

conjunto da obra do filósofo. A análise da atividade criativa do pintor, o modo como para o nosso corpo se estrutura o mundo percebido, o próprio movimento do corpo no espaço, ou ainda investigações referentes à linguagem são momentos fortes da filosofia merleau-pontiana que poderíamos tentar aqui discutir. Contudo, seguindo nosso objetivo, deixaremos que elas apareçam na medida do necessário e no decorrer da dissertação.

Mesmo porque, recolocando o que afirmávamos mais acima, a leitura de trabalhos na área de filosofia (entre eles, também a obra *Matéria e Memória*, de Bergson) teve como propósito ajudar-nos desde a problematizar a noção de percepção que, dentro do senso-comum, é relativamente simples, até a melhor entender aquilo que de início era somente intuitivo no contato com o texto literário. Saliente-se, portanto, que o trajeto da pesquisa foi o estudo da produção de Guimarães Rosa, e buscou refletir problemas que surgiram da leitura de uma narrativa, “Campo Geral”. As principais questões levantadas nessa introdução nos foram colocadas pelo texto literário e não pela filosofia. De qualquer modo, a filosofia viabilizou um ‘modo de dizer’ e compreender alguns momentos de nossa leitura, mas sem querermos com isso buscar um determinado sistema filosófico que a organizasse. O perigo, sabíamos, estaria na *aplicação* de um dado sistema à obra de Guimarães Rosa que, subordinada ou mesmo reduzida ao sistema escolhido, serviria antes como ilustração deste. Risco já apontado por um ensaio de Benedito Nunes, “Filosofia e Literatura”. Nesse texto, o autor faz um certo traçado histórico-cultural das relações entre os dois modos de conhecimento que, no interior da filosofia platônica, surgiram em confronto – “Arthur Danto não exagera ao afirmar que a Filosofia começou definindo-se através da supressão da poesia”. Quanto à possibilidade do “enquadramento filosófico da pesquisa literária”, o autor conclui que o diálogo entre os dois domínios – o poético, que “faz ver, mostra, não especula”, e o filosófico, que “interroga, ordena conceptualmente, estabelece conclusões plausíveis” - é possível no campo da interpretação literária, mas envolve riscos. O primeiro a ser evitado é justamente o de buscar “conceitos instrumentais na

Filosofia para o exercício de uma pretensa Crítica Filosófica, que tentaria estudar a obra como ilustração de verdades gerais”. O segundo risco - ou a segunda “falácia” – estende-se na verdade a todos os campos metodológicos quando buscam num determinado sistema a “decifração” completa da obra⁴⁷.

As análises da produção rosiana deparam-se continuamente com tal problema. Por isso mesmo, uma saída freqüentemente encontrada está no cruzamento de diferentes sistemas filosóficos que buscam dar conta das questões suscitadas pela obra. É o caso do livro *Metafísica do Grande Sertão*, de Francis Utéza, que trabalha com vertentes filosóficas ocidentais e orientais – Alquimia, Taoísmo e Zen-budismo – para analisar o plano metafísico do livro. Pode-se ainda citar, como enfrentamento do mesmo problema, interpretações da obra rosiana que consideram, por exemplo, a filosofia platônica, como em capítulo de *Caos e Cosmos*, de Suzi Sperber. Neste caso, vê-se então que as idéias referentes ao sistema filosófico estendem-se por toda a obra de Guimarães Rosa, mas sempre *transformadas e apropriadas* pela ficção. Especificamente, a filosofia de cunho metafísico passa a ter, como diz Suzi Sperber, acentuado encaminhamento para o valor estético - em “Cara-de-Bronze”, “Recado do Morro”, “A estória de Lélío e Lina” - ou ético (*Grande Sertão:Veredas*), além do próprio metafísico (*Grande Sertão:Veredas* e *Primeiras Estórias*)⁴⁸. Também Benedito Nunes, na análise sobre o amor em Guimarães Rosa, segue a “idéia mestra do platonismo” (tal como aparece em *O Banquete*), mas ressaltando que em Rosa o amor carnal tem um valor fundamental – “quando êle falta, desaparece não só a beleza física: o coração esfria e cessa a fôrça do espírito”⁴⁹. O importante é então notarmos que, para dar conta de tal força do corpo sobre a experiência amorosa das personagens rosianas, Benedito Nunes precisa trazer o platonismo “numa perspectiva mística heterodoxa, que se harmoniza com a tradição hermética e alquímica”. A Alquimia vem justamente

⁴⁷ Cf. Benedito Nunes. “Filosofia e Literatura”. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

⁴⁸ Cf. Suzi Sperber. *Caos e Cosmos*. p. 65-79.

⁴⁹ Cf. Benedito Nunes. “O amor na obra de Guimarães Rosa”. *O dorso do tigre*. p.143-171.

como modo de valorizar mais incisivamente o sensório, a matéria, ou o amor carnal. Diferentemente da concepção platônica, temos que na perspectiva alquímica:

“(...) a liberação da alma, como volta a si mesma, não resulta jamais de um rompimento com o sensível, do desprezo votado ao corpo e às ligações da carne, mas de um trabalho lento e progressivo de transubstanciação do material, do físico, do carnal (...)”⁵⁰

Em nosso caso, tomamos como ponto de partida aquela noção ampla de percepção sensorial, ou seja, a do fenômeno que se dá no encontro entre o corpo de um sujeito e seu universo perceptivo, e perguntamo-nos em que universo, na obra de Rosa, dá-se privilegiadamente tal fenômeno. A resposta foi relativamente simples: a natureza. Com isso, delimitamos um campo abordado pela crítica desde *Sagarana*, no qual poderíamos investigar as questões dessa pesquisa, trabalhando conjuntamente com noções da filosofia de Merleau-Ponty. De modo geral, pudemos avaliar os diferentes tratamentos literários dados à natureza a depender do foco narrativo ou, em outros termos, a depender de *quem vê*. Isto é, pudemos depreender, a partir de mais de uma personagem, as várias significações que ganham os elementos não só visuais, mas auditivos, táteis, olfativos do mundo natural. Além disso, foram bastante úteis trabalhos a respeito das anotações de Guimarães Rosa em suas viagens pelo sertão – intituladas *Boiada 1 e 2* – em que se organizam pela escrita as percepções do próprio autor. A primeira parte da dissertação compõe-se de um estudo da percepção sensorial na obra de Rosa. As possíveis conclusões devem ajudar-nos, então, a estudar detidamente a novela “Campo Geral”. A análise da novela compõe a segunda parte do trabalho.

⁵⁰ *Id., Ibid.* p.153.

Capítulo I - Estudos sobre a Percepção sensorial

1. Boiada: documento e travessia

Franklin Leopoldo e Silva, em um ensaio que estabelece relações entre Bergson e Proust, indica uma propriedade que parece ser inerente à obra de arte e que pode nos ajudar a compreender a produção rosiana. Na verdade, tal propriedade desdobra-se das afirmações do autor sobre uma (im)possível aproximação entre Literatura e Filosofia: “O romance não precisa de filosofia pra expressar idéia, assim como a filosofia não precisa tornar-se poesia para estudar a alma. Literatura e filosofia habitam regiões muito diferentes e também muito distantes uma da outra. Mas quando se convive um pouco com ambas, percebe-se que a distância que separa é a mesma que aproxima”. Assim:

“Se a distância que separa nos impede de ceder aos paralelismos, por vezes tão aparentes, de reencontrar na construção romanesca as idéias filosóficas que às vezes ela parece ilustrar, (...) por outro lado o percurso da distância que aproxima a literatura da filosofia nos permite encontrar, na elaboração mais específica da narração, no núcleo mais íntimo da trama romanesca, o impulso de desvendamento da realidade, fruto da inquietude, do espanto e da perplexidade, sentimentos que definem, ao menos em parte, a situação daqueles que buscam a verdade, procurando compreender o real um pouco para além do conjunto de significações que a vida cotidiana nos tornou familiares.”⁵¹

A partir desse núcleo comum às duas áreas – “o impulso de desvendamento da realidade” – o autor segue analisando o caso da produção artística. Esta, diz ele, com seu poder de “nos levar a sentimentos e percepções dantes insuspeitados”, guarda sempre algo de inesperado que “se vincula ao

⁵¹ Franklin Leopoldo e Silva. “BERGSON, PROUST tensões do tempo”, In: Novaes, Adauto (org). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p.141.

prazer estético”, mas que também é o “inesperado do mundo e o insuspeitado do real que a obra apresenta e aos quais acedemos, com os quais concordamos na relação de contemplação.”. E se “concordamos com o que nos é mostrado, deixamo-nos levar pela descrição desse mundo que, entretanto, não era nosso, é porque certamente compreendemos que o insuspeitado e o inesperado trazem algo de verdadeiro que, uma vez mostrado, não podemos deixar de ver”. Deste modo, a obra de arte é sempre portadora de um “**excedente de percepção**” que extravasa os “quadros da percepção habitual”.

Se este é o caso de Proust, é sem dúvida também o de Guimarães Rosa. É o que nos diz Oswaldino Marques, em *A seta e o alvo*. Segundo o crítico, a tarefa do *inventor* de uma nova expressão literária (mais do que o criador literário⁵²) é redimensionar, alterar, “enriquecer a herança perceptual da pessoa a quem se dirige” - herança perceptual que estaria constituída a partir de um processo de diferenciação de uma matriz mais ampla, produto da atividade social, chamada pelo teórico inglês Christopher Caudwell de “Mundo Perceptual Comum”. Seguindo as idéias de Caudwell, Oswaldino Marques analisa a atuação da palavra de Guimarães Rosa sobre o receptor a partir dessa introdução de uma “entidade inédita” em seu universo perceptivo. Mais do que mera adição de um nova expressão, ocorre todo um processo de reorganização do mundo perceptual individual com alcances sobre o *comum*. O escritor, e sobretudo o poeta, faz da palavra “nosso órgão especializado de sentir o mundo”, cuja atividade expressiva traz a realidade em verdades antes não percebidas⁵³. A revelação do ‘novo’ - ou a sua construção como algo verdadeiro para o leitor - será também matéria de análise do crítico. Nesse momento, porém, vale-nos somente recolocar que a invenção, o ‘novo’ que atinge o leitor, surge, no interior da narrativa rosiana, a

⁵² Assim comenta Oswaldino Marques: “(...) a anterioridade, em João Guimarães Rosa, do *inventor* sobre o *criador* – tomado o primeiro como o que engendra novos símbolos para replicar à realidade, e o último como o que, para o mesmo fim, se serve dos veículos de ideação já existentes – deve ser levada à conta, não de um sestro retórico, ou de especiosa gratuidade verbal, mas de inalienável necessidade de reavaliação do mundo”. (*A seta e o alvo*, p.79, v. bibliografia)

⁵³ cf. Oswaldino Marques. *op. cit.* p.63-64.

partir da relação perceptiva entre uma personagem e a natureza sertaneja. Sabemos que o desvendamento que Rosa faz do mundo, o *excedente de percepção* que o autor nos entrega, vem da apreensão de um universo de grande relevo em sua obra: a natureza. É ela que nos interessa por ora investigar.

Neste caso, o conhecido ensaio “O Homem dos Aessos”, de Antonio Candido, já mostrou que conhecer o mundo rosiano é atravessar todas as camadas de uma paisagem que, sendo o Sertão, no limite incorpora e produz o homem - “o sertão faz o homem”, dirá o crítico. A força da terra, destacada no ensaio, faz-se perceber em seus desdobramentos, que atravessam o documental – o registro de nomes e topografias que visam arquitetar uma geografia física – e por fim alcançam o que se desprende da materialidade, ou seja, o que é de ordem simbólica e mágica. Este deslizamento dos elementos da natureza, que atravessam e comunicam os diferentes níveis de significação em uma obra como *Grande Sertão: Veredas*, é analisado por Antonio Candido:

“Dobrados sobre o mapa somos capazes de identificar a maioria dos topônimos e o risco aproximado das cavalgadas. O mundo de Guimarães Rosa parece esgotar-se na observação.

*Cautela, todavia. Premido pela curiosidade o mapa se desarticula e foge. Aqui, um vazio; ali uma impossível combinação de lugares; mais longe uma rota misteriosa, nomes irrealis. E certos pontos decisivos só parecem existir como invenções. Começamos então a sentir que a flora e a topografia obedecem freqüentemente a necessidades da composição; que o deserto é sobretudo projeção da alma, e as galas vegetais simbolizam traços afetivos”*⁵⁴

Ora, frente à existência de um livro como *Grande Sertão: Veredas*, é impossível estudar a natureza rosiana considerando um único nível de significação. No entanto,

⁵⁴ Antonio Candido. “O homem dos avessos”. *Tese e Antítese*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1964. p.296-297.

para melhor compreendê-la, pode-se tentar isolar cada plano alcançado por ela, a depender do material escolhido (da obra) ou, como já anotado na introdução, da personagem. Ganhamos, com isso, a possibilidade de estabelecer uma relação importante para o nosso trabalho: o tratamento dado à natureza pode ser entendido como resultado de um tipo de *olhar* que a apreende.

Assim, em princípio, poderíamos trabalhar entre dois pólos e dizer que um olhar tipicamente objetivo resultaria num tratamento documental, referencial, ou mesmo científico, enquanto o olhar colado à determinada personagem resultaria em um fluxo de *percepção* do qual nasce uma visão inédita do mundo, enlaçada ao plano poético da linguagem.

De início, portanto, é fácil constatar na obra de Guimarães Rosa o plano mais documental. Há toda uma geografia verificada, estudada e ‘redesenhada’ pelo autor em seus livros. Afinal, consegue-se localizar ou mesmo reorganizar num mapa uma série de lugares (cidades, rios, veredas, fazendas,...) constantemente indicados em sua obra⁵⁵. Além disso, a vegetação, com suas árvores, flores, capins; os bichos, dos grandes aos pequenos, dos bois aos pássaros, aos vaga-lumes; os tipos de relevos, como os ‘lisos’, os resfriados, as veredas, os covões; tudo isso em grande parte existe – dentro e fora dos livros de Rosa. Sabe-se, repetimos, que a significação que tais elementos ganham na construção literária está muito além da mera referência a uma realidade externa. No interior de uma obra como *Grande Sertão: Veredas*, há

⁵⁵Francis Utéza, no capítulo “Realismo de Transcendência” do seu *Metafísica do Grande Sertão*, publica um mapa de Minas Gerais e um “Quadro Geográfico de Grande Sertão: Veredas” (p. 80-81), para eventuais comparações. O autor também faz referência a dois estudos que tentam identificar e organizar um “quadro espacial” de *Grande Sertão: Veredas*. São eles: M. Toledo de Almeida, *Grande Sertão: Veredas, as trilhas de Amor e Guerra de Riobaldo Tatarana*, São Paulo, Massao Ohno, 1982; A. Viggiano, *Itinerário de Riobaldo Tatarana*, Belo Horizonte, Comunicação, MEC-Inl, 1971. Sobre esse tipo de trabalho, Francis Utéza comenta que o único método viável “consiste em fixar os lugares designados por um topônimo de referência, completando o quadro, em seguida, através de cotejos sucessivos, de modo a desenhar um percurso plausível.”; quanto a resultados obtidos, diz: “Tal encadeamento dá resultados de coerência não-desprezível – testemunha-o o álbum de fotos que ilustra um conjunto de sete mapas detalhados publicado por Marcelo de Almeida Toledo, ou ainda o trabalho mais modesto de Alan Viggiano – que não devem, entretanto, gerar ilusões”.(p.78)

uma tal abertura da significação⁵⁶, que elementos como o Sertão, o Buriti, o manuelzinho-da-croa, o rio Urucuia, ou o São Francisco, como que deixam de ter existência geográfica para se alçarem unicamente como entidades literárias plenas de valor simbólico. Por outro lado, como dissemos, é inegável que à raiz da obra rosiana também se liga uma experiência bastante concreta. Além de ter nascido em Minas Gerais e ter viajado como médico por diferentes localidades do estado, Guimarães Rosa embrenhou-se duas vezes pelo Sertão com intenção de documentar o universo a ser referido em seus livros. A principal viagem foi certamente a realizada na companhia de vaqueiros, entre eles Manuelzão, e que se estendeu pelo mês de maio de 1952. A grande quantidade de anotações que o escritor fez durante a viagem, na famosa caderneta que levava junto ao corpo (que infelizmente não aparece nas fotografias), foi posteriormente organizada em dois volumes, *Boiada 1* e *2*, cuja riqueza veio pedindo estudos. Um deles, a tese de doutoramento de Mônica Ângela de Azevedo Meyer, aponta os elementos documentados nas anotações:

*“A Boiada representa um inventário informal da fauna e da flora do sertão mineiro na década de 50 e uma descrição da vida sócio-cultural do vaqueiro. Há mais de uma centena de Notas sobre bois e pássaros. Entre os passarinhos, os mais citados (sem considerar as quadrinhas) são nhambu, pássaro-preto, gaviões, coruja, rolinha-fogo-apagou, periquitos, maria-branca, pica-pau, pombas-verdadeiras, seriemas, papagaio. Os insetos aparecem em menor proporção e os mais observados foram os marimbondos, as abelhas e as borboletas. A flora está representada com espécies típicas do cerrado e os capins ganham destaque na vegetação. Guimarães Rosa registra o trabalho do vaqueiro, as crenças e expressões populares, as músicas, brincadeiras, jogos e danças, os remédios caseiros; enfim, o corpo a corpo do vaqueiro com o sertão.”*⁵⁷

⁵⁶como mostra Suzi Frankl Sperber, em “Signo e Sentimento” (v. bibliografia), esta abertura resulta de um processo de abertura da própria estrutura sintagmática, conscientemente trabalhada por Guimarães Rosa.

⁵⁷Mônica Ângela de Azevedo Meyer. *Ser-tão natureza: a natureza de Guimarães Rosa*. Tese de

Assim, antes de entrarmos na obra ficcional, pareceu-nos interessante verificar o registro da natureza nessas cadernetas de viagem. O próprio autor, um tanto incomodado, é verdade, atesta a força da documentação obtida na viagem de 1952 na composição da obra *Corpo de Baile* (publicada em 1956). Em correspondência ao tradutor Edoardo Bizarri, Rosa diz: “o sertão é de suma autenticidade, total. Quando eu escrevi o livro, eu vinha de lá, dominado pela vida e paisagem sertanejas. Por isso mesmo, acho, hoje, que há nele certo exagero na massa da documentação.”⁵⁸.

Para nossa verificação, recorreremos a dois estudos que se detiveram especificamente no material das cadernetas: um deles, citado acima, identifica as concepções de natureza presentes em *Boiada*; o segundo é um artigo intitulado “Rosa, leitor de relatos de viagem”, de Ana Luiza Martins Costa, que pretende construir um diálogo entre o processo de escrita das cadernetas de Rosa e os relatos de viajantes naturalistas do séc. XIX.

Nesse último trabalho, a autora também anota a busca pela documentação do universo sertanejo ao trazer a informação de que entre 1947 e 1955, durante a elaboração das obras de 1956, Guimarães Rosa “além de coletar dados sobre o sertão em livros e em cartas-questionários, (...) também realizou algumas viagens de pesquisas pelo interior de Minas, para “reavivar lembranças” e “colher”, ao vivo, os elementos requeridos para suas estórias”. O estudo mostra que parte do interesse do escritor viajante é então registrar, como um naturalista, tudo que se lhe apresenta aos sentidos. A partir dessa constatação, levantam-se diferenças e aproximações entre as descrições da natureza feitas por Guimarães Rosa e as realizadas por viajantes como “o botânico Saint-Hilaire, o mineralogista Emanuel Pohl, o botânico Von Martius e o zoólogo Von Spix.”⁵⁹. Apoiada nas reflexões de Flora Süssekind⁶⁰, a

doutorado – Unicamp, IFCH. Campinas, 1998. p.115.

⁵⁸ Edoardo Bizarri, *op. cit.*, p. 58.

⁵⁹ Cf. Ana Luiza Martins Costa. “Rosa, leitor de relatos de viagem”. In Duarte [2000]

⁶⁰ “O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem”. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

pesquisadora estuda uma primeira e evidente aproximação: “o deslocamento pelo espaço geográfico é imediatamente transformado em texto”, como dois movimentos que vão se sobrepondo. Algo que gera um acúmulo de detalhes que, no caso dos relatos dos viajantes, tende a um registro científico, guiado por modelos classificatórios europeus que organizam a matéria bruta sertaneja a partir de um olhar prévio e “de fora”. No caso de Rosa, o empenho, na verdade, já é outro: é antes o de quem busca uma fusão com o olhar que nasce do próprio sertão, revelando-o por dentro de sua matéria. Podemos dizer que existe, portanto, entre os relatos, uma diferença essencial e mesmo radical. No entanto, diz a autora, o rigor e a minúcia estão presentes nos dois casos. E a aproximação entre eles surgirá na medida em que desejam tudo anotar: “Com seu rigor científico, os naturalistas não se limitam a registrar medidas, mas também descrevem formas, texturas, tonalidades, sabores, odores. Registram suas próprias sensações. Suas descrições, assim como as de Rosa, criam uma sensação de imersão nos lugares atravessados.”⁶¹

Nota-se, portanto, que o contato entre Rosa e os viajantes dá-se justamente no espaço em que uma linguagem científica, anterior e exterior à experiência da viagem, mostra sua insuficiência para apreender a realidade vivida. É quando se faz necessário exercitar-se numa linguagem aberta ao campo das sensações, e em particular à percepção de *quem* viaja e anota, para não se perderem na escrita outras camadas da própria natureza a ser registrada. Sandra Guardini Vasconcelos, ao comentar brevemente a leitura que fizera das cadernetas, diz: “Há miríades de pequenos *flashes* que revelam o observador atento e flagram o olhar do poeta que, no ato mesmo do registro, muitas vezes transcende a notação verista e oferece um modo todo particular de mapear o sertão. As notas já evidenciam a adesão do artista a tudo que o circunda, privilegiando a experiência sensível do real. O olhar e a escuta colocam-se, de fato, a serviço da percepção do mundo”⁶².

⁶¹ Ana Luiza Martins Costa. *op. cit.*, p.43.

⁶² Sandra Guardini T. Vasconcelos. *Puras Misturas*. p.161

Também a autora da referida dissertação mostra com facilidade que as anotações de Guimarães Rosa fogem ao cientificismo, porque não partem de um sistema prévio e se deixam levar pela força das impressões sensoriais de uma natureza pulsante:

“Na percepção de natureza revelada em Boiada, um dos sentidos mais em evidência é a visão. Guimarães Rosa vê o mundo animadamente e faz uso da audição, do olfato, do tato, e do paladar para captar a intensidade do momento vivido. A natureza se revela em múltiplas sensações experimentadas. As descrições detalhadas de belas auroras, do canto e da plumagem dos pássaros, da cor e do cheiro das flores, do morro da Garça, são registros sertanejos que se apresentam com graça ao leitor redimensionando o universo em constante processo de transformação. A cor, o som, e o cheiro dos Gerais exalam no texto. O tato aparece no corpo a corpo com a boiada e com os vaqueiros e também está presente nas cordas da viola dedilhadas pelos vaqueiros. O paladar se manifesta através da comida, especialmente no tempero (quando tem) e da bebida de um gole d’água diretamente na fonte. Desta forma, ao saborear a viagem Guimarães conjuga sabor com saber”⁶³

Por essa razão que a autora, ao levantar critérios de classificação dos principais elementos da natureza anotados por Rosa, como os bois, os pássaros e as plantas, conclui que a organização só pode ser feita remetendo-se continuamente aos sentidos do corpo. Na referência a cada um desses elementos, diz o texto, a cor é a sensação dominante, o cheiro é mais presente no contato com as flores e frutas, e os sons ganham maior relevo na identificação dos pássaros. Mas a cor, por sua vez, abre-se em imagens sinestésicas, dando espaço aos outros sentidos; os cheiros também podem ser de boi, de engenho,...; e, além de pássaros, ouvem-se o rio, o bater de chifres e o vento.

⁶³ Mônica Ângela de Azevedo Meyer. op. cit. p. 119

Nessa variada gama de registros, há aqueles que indicam precisamente uma qualidade sensorial identificadora de determinada espécie vegetal ou animal. As longas seqüências onomatopaicas que trazem os diferentes cantos de pássaros são o exemplo mais evidente desse tipo de registro, aproveitado posteriormente na obra ficcional. Em “Campo Geral”, por exemplo, os cantos da coruja (“Cuíc-cc’-kikikik!...”, p.100), da sariema (“Káu! Káu! KàuKàuKaufKáuf...”, p.119), do passarinho maria-branca (“Birr! Birr!”, p.128) são transposições exatas das páginas de *Boiada*.⁶⁴

Ora, apesar de nestes exemplos estarmos lidando com expressões que reproduzem uma sensação auditiva, é necessário perceber que o seu valor em *Boiada* é predominantemente documental. Cada som anotado tem por função estabelecer uma relação unívoca com um objeto determinado e dele emitir uma descrição precisa, como se Rosa procurasse gravar com fidelidade o som do pássaro. Há vários exemplos citados pela autora da tese que obedecem a esse desejo de catalogação enciclopédica tão presente no escritor – mas sempre como registro de uma cultura sertaneja e não como identificação de categorias científicas – “*AGUA-SÓ: o canto é tiriririri-chóo-chóo-chóo-água só, água só...! (reza-povo!, reza-povo!... outros dizem que é como ele canta)*”⁶⁵.

Mas talvez seja necessário aqui deixar mais clara essa distinção. Primeiramente, pensemos que no extremo de uma objetividade científica, a documentação dá-se através de uma linguagem que serve como instrumento de referência a determinados elementos da natureza, recortados por um observador a rigor impessoal e distanciado do fenômeno; além disso, podemos dizer que tal linguagem busca certa universalidade, própria da Ciência e de seu ideal de Verdade. No que diz respeito ao tratamento dado à natureza, elabora-se, em comum acordo, uma série de referências às espécies vegetais e animais em uma linguagem ‘neutra’

⁶⁴ v. textos de *Boiada*, apud Meyer, *op.cit.*, p.129-131

⁶⁵ *Boiada I*, p.19-20, apud Meyer, *op.cit.*, p.129. Vale dizer que essa anotação de Rosa será aproveitada em “Uma estória de amor (A festa de Manuelzão)” – v. *Manuelzão e Miguilim*, *op.cit.* p.197.

(o *nome científico*, por exemplo), que necessariamente foge a qualquer designação particular ou regional. As descrições da natureza, por sua vez, representariam ordenações fiéis do mundo natural segundo uma lógica pretensamente observada.

Ora, é fácil então ver que este caráter documental, mesmo que conhecido e pesquisado por Guimarães Rosa, não existe obviamente em *Boiada* ou nos textos ficcionais do autor. A documentação que existe na obra de Rosa, como já dito, é a que busca o elemento da natureza em sua inteireza regional, desde seu nome até seus valores culturais. Mesmo quando a palavra quer aderir à textura sonora do mundo - e através de cadeias onomatopaicas ser registro objetivo -, também o que se registra é uma ocorrência particular, um evento em si, em um tempo e um lugar. O registro não é Verdade ou modelo para a multiplicidade latejante de sons. Por isso, entre os bois, Guimarães Rosa deseja captar e colecionar as variações sonoras mais sutis⁶⁶. E, quando transpostas para a ficção, as frases onomatopaicas passam a atuar não só como referência, mas quase sempre com todo seu valor expressivo para o contexto da narração. Basta, por exemplo, explorar o universo sonoro da personagem Zequieli, de *Buriti*, onde os sons transfiguram-se em imagens que carregam o sentimento de medo e morte. É como Rosa esclarece a dúvida de Edoardo Bizarri:

“1) “*O úù, o ùú, ENCHEMENCHE, aventemas...*”

úù, úù = onomatopéias

enchemenche = (enche-m(e)-enche?)

Enche-m(exe)?) é algo que o Chefe quer mais não consegue *traduzir* dos hiper-rumores da Noite.

Aventesmas = (avantesmas) fantasmas.

Tentativa de tradução para a linguagem lógico-reflexiva: — Esses (sons de) húùh-úhhù, de imenso mexer-se-e-encher-se-me... são ossos-sons, de extintos fantasmas...”⁶⁷

⁶⁶ Comentado, exemplificado e analisado por Oswaldino Marques, *op.cit.*, p.95,96.

⁶⁷ Edoardo Bizarri. *op.cit.* p.67-68.

A palavra rosiana, portanto, é até certo ponto uma palavra agarrada ao mundo sertanejo. Em alguns momentos da correspondência entre Guimarães Rosa e o tradutor italiano de “Corpo de Baile”, Edoardo Bizarri, vemos que muitas das dificuldades do tradutor se devem justamente aos dois aspectos já presentes nas cadernetas: o registro do nome das coisas em sua designação propriamente sertaneja, e as passagens que tentam reproduzir de um modo bastante direto qualidades sensoriais do sertão. Diz o tradutor: “Agora vou entrar na tradução de “Cara-de-Bronze”. Ainda não enfrentei firme o problema, mas duvido que as relações de nomes de plantas e bichos, e de gritos dos vaqueiros, possa ter tradução cabível em outra língua.”⁶⁸

Não é sem razão que, a partir de cada lista de dúvidas enviada pelo tradutor, G. Rosa precisa citar, inúmeras vezes, a referência científica de alguns elementos sertanejos (como pistas para se traduzir o termo): “ **“cidrilho”** (*é o mesmo que cidrilha? cidrão?*) Cidrilha. (*Lippisia licioides*, Stend) Verbenácea. Arboreta, ramosa e ornamental. Folhas lanceoladas, flores em espigas erectas; flexíveis, abundantes, alvas e muito aromáticas. Melífera.”⁶⁹. Outra solução, que pode vir acompanhada da referência científica, é tentar descrever a espécie comparando-a com outras já conhecidas pelo italiano. A *mariola*, por exemplo, é “menor que uma uva, maior que uma passa. Quase do formato de uma amêndoa, mas de tamanho equivalente ao de uma avelã”⁷⁰. Um outro recurso utilizado pelo escritor mineiro é o acréscimo de outras informações de cunho regional, como os diversos usos de uma

⁶⁸ *Id.,Ibid.* p.41.

⁶⁹ *Id.,Ibid.* p.48.

⁷⁰ *Id.,Ibid.* p.31 O recurso da comparação usado nessa descrição lembra inevitavelmente o utilizado por Gândavo, em sua famosa descrição da banana: “*Uma planta se dá também nesta Província, que foi da ilha de São Tomé, com a fruíta da qual se ajudam muitas pessoas a sustentar na terra. Esta planta é mui tenra e não muito alta, não tem ramos senão umas folhas que serão seis ou sete palmos de comprido. A fruíta dela se chama banana. Parecem-se na feição com pepinos e criam-se em cachos. (...) Essa fruíta é mui saborosa, e das boas, que há na terra: tem uma pele como de figo (ainda que mais dura) a qual lhe lançam fora quando a querem comer: mas faz dano à saúde e causa freve a quem se desmanda nela*”.

planta (mesmo porque nem todas se encontram catalogadas nas enciclopédias botânicas que Rosa tem em mãos). No caso da mariola temos:

“É uma leguminosa, das Papilionatas, trepadeira, cujas sementes vermelhas e pretas servem para a confecção de trabalhos de arte. (...) Servem também para marcar pontos em jogos de baralho, daí se chamarem também “tentos”. (...) [a mariola] também se chama carolina, ou tento carolina. É mais ou menos assim:



(Curiosa: o “tento” ou “tenteiro” aludido no “CAMPO GERAL” (...), se bem que também árvore leguminosa, é muito diferente. São chatas e pardo-azeitonadas):



» 71

O esclarecimento, nesse caso, ocorre como desdobramento da matéria regional, como se Rosa tentasse dar sinais mais legítimos ao tradutor reencaminhando-o para o Sertão. Há, no entanto, alguns termos tão próprios da terra que dela não se desgarram - ficam sem esclarecimentos ou, por sugestão do escritor, omitidos na tradução.

Feita a discussão desse caráter documental, investiguemos um pouco mais aquilo que os dois trabalhos sobre *Boiada* indicaram como marca forte das anotações de Guimarães Rosa: a descrição de uma natureza movente, que não se deixa reduzir a uma categorização fixa. É quando a palavra se volta para as impressões do escritor, e a escrita adere ao movimento fluido de uma paisagem sentida:

“Ao fundo, a Serra dos Gerais – mal levantada, chata, mas se estirando num movimento sensível, suave movimento, via norte. Com sua espinha e base verde-

⁷¹ *Id., Ibid.* p.31

*escuras, entre êsses o flanco verde-claro, onde se hospedam as úmidas veredas.
O céu é uma poeira azul! Papagaios no vôo-loiros verdadeiramente”*⁷²

*“9hs e 20’ avistamos o morro da Garça, é uma pirâmide azul” (...) “Pirâmide
rasa, Corcova de Camelo, às vezes. Às vezes uma tartaruga. Escuro... Morro da
garça, daqui parece um bisão (bisonte) a emergir”*⁷³

Nesse caso, o recurso da analogia será freqüentemente usado por Guimarães Rosa, como mostra todo levantamento feito pela autora da dissertação. Para nomear as cores de pelagem dos bois, por exemplo, Rosa cria analogias múltiplas: com animais, vegetais, tecidos, metais, etc... Os próprios bois e vacas, a depender de uma característica que chame a atenção do escritor, são designados como outros animais (*Maritaca, Cordeira, Piaba, Jibóia,...*), como elementos que derivam da cor (*Violeta, Porcelana, Cerveja, Clareza,...*), além de receberem nomes de cidades e estados (*Ponte Nova, Searença, Diamantina,...*), de lugares estrangeiros (*Alemanha, Oropa,...*), e títulos aristocráticos (*Rainha, Barona,...*)⁷⁴. De modo geral, o processo é de aproximação entre os mais variados elementos da natureza, dando origem a um inusitado leque de construções metafóricas e metonímicas. A exatidão documental então se perde no aberto jogo entre os signos.

Ainda quanto ao processo da analogia, são também recorrentes imagens sinestésicas que tentam captar algo como uma imersão sensorial em um ambiente que convoca tão fortemente os sentidos. Talvez mais que daquela “tenebrosa e profunda unidade” que as correspondências de Baudelaire tentaram expressar em meio a uma “floresta de símbolos”⁷⁵, as sinestesias criadas em *Boiada* derivem de um olhar sempre ancorado num corpo que atravessa uma natureza física, concreta. A

⁷² *Boiada 1*, p. 61 apud Meyer, *op.cit.*, p. 120.

⁷³ Passagens respectivamente de *Boiada 1*, p. 8, e *Boiada 2*, p. 38, apud Meyer, *op.cit.* p.121.

⁷⁴ Cf. Meyer, *op.cit.* p.162 -170.

⁷⁵ Referimo-nos ao conhecido soneto “Correspondências”.

convergência entre os sentidos faz-se então no âmago dessa experiência corpórea. É o que de certo modo nos indica Merleau-Ponty:

“(…) a conexão entre os segmentos de nosso corpo e aquela nossa experiência visual e nossa experiência tátil não se realizam pouco a pouco por acumulação. Não traduzo os “dados do tocar” para “a linguagem da visão” ou inversamente; não reúno as partes do meu corpo uma a uma; essa tradução e essa reunião estão feitas de uma vez por todas em mim: elas são meu próprio corpo”⁷⁶

Ora, pudemos então notar, através da leitura de um conjunto significativo de passagens de *Boiada*, que, talvez como resultado do empenho documental, mas como extrapolação deste, elaboram-se na linguagem recursos que buscam dar conta da experiência singular do *corpo* de um sujeito atravessando o mundo natural:

“Morros azuis me percorrem: desenharam-se do céu”⁷⁷.

A linguagem, nesse caso, desloca-se de sua função referencial para ser, ela também, fluxo da travessia de um escritor que decidiu pôr-se corpo a corpo com o sertão. Há na passagem acima mais que uma referência ao morro ou ao céu. Ela traz um andamento fluido que dilui a fronteira entre quem vê e o que é visto, entre quem se movimenta e quem permanece, entre sujeito e mundo. Primeiramente, se num plano objetivo sabe-se que o escritor é quem se movimenta e os morros são a parte fixa da paisagem, a anotação revela uma impressão inversa. São os morros que *percorrem* o escritor. O aparecimento e o movimento da paisagem ficam, até esse ponto da anotação, interiorizados. O efeito, portanto, é de que a paisagem emana do interior para o exterior, do escritor para o mundo. Mas os morros, qualificados de *azuis*, surgem também como extensão do “céu”, isto é, desenharam-se a partir de uma paisagem exterior ao sujeito, como indica a segunda parte da anotação. Esta, porém,

⁷⁶ Merleau-Ponty. Fenomenologia da Percepção. p. 207

⁷⁷ *Boiada I*, p.5, apud Meyer, *op.cit.* p. 120.

devido ao uso dos dois pontos, corresponde à primeira parte, e vice-versa. O jogo, reversível, aprofunda o encontro. E não mais como decidir entre a exterioridade movente da paisagem vista e a interioridade movente do escritor. Céu, morro, cor, escritor e palavra já são um fluxo único de existência. Corpo do mundo. Corpo do escritor. Corpo da palavra. Indissociáveis e simultâneos.

Nesse caso, pode-se dizer que o processo de escrita aproxima-se ao da pintura, tal como analisada por Merleau-Ponty em *O olho e o Espírito*. A atividade do pintor, segundo o filósofo, faz-se num movimento de reversibilidade e troca – “o olho é aquilo que foi comovido por um certo impacto do mundo, e que o restitui ao visível pelos traços da mão”. Mais especificamente, tal processo dá-se naquele entremeio em que o corpo do artista e o corpo do mundo formam um mesmo estofado, participam de uma mesma “carne”. O visível, carne do mundo, faz-se também carne do pintor para que este produza um novo visível, “um visível em segunda potência”, “essência carnal” do primeiro. Daí que a pintura é simultaneamente “o interior do exterior e o exterior do interior”, resultado de um processo denominado por Merleau-Ponty de “respiração no Ser” – “ação e paixão tão pouco discerníveis, que já não se sabe mais quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado”.⁷⁸

Com isso, a linguagem tão marcadamente sensorial de *Boiada* pode ser entendida como um ‘novo corpo’ produzido no entrelaçamento do corpo do mundo com o corpo do escritor. Como todo corpo, a palavra tem uma consistência, sendo esta predominantemente sonora e visual e podendo reverberar para os outros sentidos. Assim, atingiria o corpo do escritor e do leitor como o faz a realidade comum. Se falamos de um escritor como Guimarães Rosa, para quem a palavra tem extraordinária força constitutiva, pode-se então dizer que o percurso da viagem é, mais que tudo, um percurso através do corpo da linguagem. O sertão ganharia existência na medida em que essa linguagem ganha existência. Assim, a palavra, em *Boiada*, não operaria somente em sua face mais utilitária - a de referência a um determinado objeto. Também iria além da representação de um estado sensorial que

⁷⁸ Cf. Merleau-Ponty. “O olho e o espírito”. p. 279-282

lhe fosse anterior. Se entendemos que o mundo natural, o corpo do escritor e a palavra caminham juntos em *Boiada*, então a linguagem rosiana, se colocada em primeiro plano, seria, no limite, o próprio ‘*corpo sensório*’ que *constitui* o mundo atravessado. O que não significa que a palavra independerá do mundo concreto a que se enlaça o corpo do escritor. Como vimos, ela é indissociável desta relação. O episódio aparentemente anedótico que Oswaldino Marques conta em “A seta e o Alvo” alude à consciência e ao valor de tal experiência para Guimarães Rosa:

*“Ouvi dêle, certa vez, textualmente, que, para escrever, precisava de “recostar-se ao fato”. E acrescentou, a título de ilustração, que, antes de narrar a cheia do córrego da Fome, em “O Burrinho Pedrês” (um dos instantes mais altos da poesia brasileira) deixou-se ficar longamente com a cabeça debaixo do esguicho da torneira a fim de reconstituir a experiência em sua autenticidade, embora se tratasse de um acontecimento vivido na infância.”*⁷⁹

Certamente Guimarães Rosa foi ‘recostar-se’ ao Sertão na viagem de 1952. Recostar-se ao corpo do mundo e ao de sua palavra. E fica-me de repente, como fechamento deste texto, a imagem forte de uma experiência que algum dia li, já não lembro onde: a de Guimarães Rosa escrevendo, na falta de espaço em suas cadernetas, sobre a própria pele. Ali, onde o Sertão nascia.

⁷⁹ Oswaldino Marques. *op.cit.* p.39.

2. A experiência sensório-lírica

A nossa incursão por *Boiada* deveu-se ao objetivo de estudar o plano documental da natureza rosiana e de relacioná-lo com um *tipo* de *olhar* que a captaria. No mais, tivemos como parâmetro limite o ‘*olhar científico*’, no qual nem o plano mais estritamente documental de *Boiada* pôde ser encaixado. Além disso, fizemos algumas especulações sobre a própria natureza da linguagem desse escritor viajante, que abrem espaço para uma reflexão que pode ser retomada. O trabalho, agora, será verificar também na produção ficcional esse plano documental e ainda analisarmos mais detidamente o plano poético. É importante, aqui, retomar e salientar o nosso traçado mais amplo. Lembre-se que consideramos viável um estudo da percepção em Guimarães Rosa através de um recorte preciso: partindo daquela noção mais ampla de *percepção* – a relação entre sujeito percipiente e objeto percebido –, buscamos investigar especificamente a relação entre os diferentes *olhares* narrativos e um elemento central do universo rosiano: a natureza. O processo de investigação teria como base a análise do tratamento literário dado à natureza, bem como algumas noções acerca da percepção, tal como encontradas em Merleau-Ponty. Seguindo, então, o conhecido desdobramento da “terra” rosiana indicado por Antonio Candido, pareceu-nos interessante verificar o plano da “observação” e da “rigorosa precisão” primeiramente em um texto não ficcional, em *Boiada*, pela suposição imediata de seu valor documental.

Ora, na produção ficcional, devemos considerar duas perspectivas básicas: as de narradores em terceira pessoa e em primeira pessoa que, de modo geral, levariam a diferentes composições da paisagem sertaneja. A produção de Guimarães Rosa, em particular, mostra claramente uma aproximação cada vez maior entre a perspectiva do narrador, mesmo em 3ª pessoa, e a visão da personagem. Há, portanto, uma intensa valorização da experiência perceptiva no tratamento literário da natureza. Nesse trajeto, chegaremos enfim ao ponto mais preciso de nossa dissertação – analisar como a percepção sensorial é experiência fundadora do plano

poético da linguagem. Algo fundamental para o principal resultado deste trabalho: a análise de “Campo Geral” – novela em que tanto a linguagem quanto os aspectos temáticos ligam-se à experiência sensorial como fulcro de poesia.

De início, portanto, considere-se o livro *Sagarana*. Trata-se de um conjunto de contos em sua maioria narrados em 3ª pessoa, cuja representação da natureza, segundo a crítica, aproxima-se de um realismo onde cada signo corresponde objetivamente a um elemento do universo trabalhado. Não há, portanto, aberturas tão fortes de outras camadas de significação na “terra” rosiana, tal como encontradas nos livros posteriores. Tais narrativas, portanto, em relação ao conjunto da obra, encontram-se mais fechadas num plano documental, por sua vez decorrente de uma perspectiva em certa medida neutra, ou, se quisermos, de um narrador distanciado da experiência sensorial da personagem. Nesse caso, o livro também se aproxima das narrativas estritamente regionalistas, cujo modelo no momento da publicação de *Sagarana* estava nos romances de 30.

Mas o livro inaugural de Rosa, como sabemos, escapa à amarra documental ou à regionalista. Essa discussão, uma das primeiras a serem colocadas no surgimento de *Sagarana*, é abordada por Antonio Candido já no mesmo ano de publicação da obra:

“Mas Sagarana não vale apenas na medida em que traz um certo sabor regional, mas na medida em que constrói um certo sabor regional, isto é, em que transcende a região. A província do sr. Guimarães Rosa, – no caso, Minas – é menos uma região do Brasil do que uma região da arte, com detalhes e locução e geografia cosidos de maneira por vezes irreal, tamanha é a concentração com que trabalha o autor. Assim, veremos, numa conversa, os interlocutores gastarem meia dúzia de provérbios e outras tantas parábolas como se alguém falasse no mundo deste jeito. Ou, de outra vez, paisagens tão cheias de plantas, flores e passarinhos cujo nome o autor colecionou, que somos mesmo capazes de pensar que, na região do Sr. Guimarães Rosa, o sistema fito-zoológico obedece ao critério da Arca de Noé. Por isso, sustento, e sustentarei mesmo que provem o

meu erro, que Sagarana não é um livro regional como os outros, porque não existe região alguma igual à sua, criada livremente pelo autor com elementos caçados analiticamente e, depois, sintetizados na ecologia belíssima das suas histórias”⁸⁰.

A crítica não provou estar errada essa primeira impressão de Candido. As obras seguintes de Rosa, por sua vez, também reafirmaram o que de início já despontava. Essa peculiar “região da arte” que amalgama o mais amplo material regional já traz, em *Sagarana*, a potencialidade poética que se verá inteiramente realizada nos livros de 1956. Aliás, também em *Sagarana* a descrição predominantemente objetiva abre-se em momentos poéticos - Suzi Sperber, sobre o conto “O Burrinho Pedrês”, dirá: “As descrições dos animais e da paisagem não têm finalidade de dar cor local e pitoresco. Nem são propriamente descrições, mas momentos de narrativa de clara função poética.”⁸¹. Por essa razão, Benedito Nunes⁸² mostrará que, numa leitura crítica de *Sagarana* (1946) feita a partir da recepção de *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas* (1956), a primeira obra, em relação às duas seguintes, “passou a ser vista menos como uma antecessora do que, em muitos pontos, como uma precursora delas”. Também para este crítico, o trabalho fundador realizado por Guimarães Rosa é a “conversão poética”:

*“Imprimindo novas camadas de significação aos referenciais do universo sertanista, a conversão poética, completada em Corpo de Baile, fundava o mundo-texto do sertão, que mais largamente se abria, em Grande Sertão: Veredas, às regiões da alma e do cosmo, e assim legitimava o regional sem regionalismo”*⁸³

⁸⁰ Antonio Candido “Sagarana”, In: Coutinho (org.) [1983]. p.244.

⁸¹ Suzi Sperber, *Signo e sentimento*, p. 20.

⁸² Benedito Nunes. “De *Sagarana* a *Grande Sertão: Veredas*”, *Crivo de Papel*, p.247-262.

⁸³ *Id., Ibid.* p.252.

Assim, na medida em que os livros de Rosa foram publicados, consolidou-se seu particular regionalismo, dito de caráter universalista, em que a matéria sertaneja faz-se plano “acessório” para a transcendência. O escritor, vale lembrar, diz ao tradutor de *Corpo de Baile* que o aspecto documental é “apenas subsidiaríssimo, acessório, mais um “mal necessário”, mas jamais devendo predominar sobre o poético, o mágico, o *humour* e a transcendência metafísica”⁸⁴.

As colocações acima, de modo geral, foram bastante assentadas pela crítica e por isso mesmo levou à produção de uma série de estudos em torno dos significados metafísicos envolvidos no Sertão de Guimarães Rosa. Há investigações de toda ordem: é tal a abertura interpretativa que se vê autorizada pela obra do autor, que os trabalhos abrangem diferentes vertentes da filosofia e da religião, tanto no pensamento ocidental como no oriental, e buscam com isso decifrar os infindáveis sinais que proliferam na obra e nas declarações de Rosa⁸⁵. Como base para estas análises, podemos citar o trabalho *Caos e Cosmos*, de Suzi Sperber, que, ao pesquisar a biblioteca de Guimarães Rosa, confirma a importância das mais variadas “leituras espirituais” não só para o autor (algo presumível pela quantidade de anotações e de passagens marcadas nos textos), como para a interpretação da obra ficcional. Também vale destacar o livro *Metafísica do Grande Sertão*, de Francis Utéza, que veio mais recentemente explorar a matriz alquímica e zen-budista contida nas principais passagens do grande romance rosiano.

Aqui interessa-nos investigar, como dissemos, a gênese poética da linguagem de Guimarães Rosa como resultado da percepção sensorial. Nesse caso, seguindo a indicação já apontada pela crítica e recolocada por Benedito Nunes no referido

⁸⁴ Edoardo Bizarri, *op.cit.* p. 81. Declaração rosiana que corresponde à bastante conhecida pontuação que o escritor atribui a cada plano de suas obras: cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; enredo: 2 pontos; poesia: 3 pontos; valor metafísico-religioso: 4 pontos. (v. p.58).

⁸⁵ uma declaração bastante referida é certamente a que Rosa faz ao tradutor italiano: “Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff- com Cristo, principalmente”(v.Bizarri, *op. cit.* p. 58).

ensaio, buscamos no conhecido episódio do “rol de reis”, do conto “São Marcos”, a fundamentação do que Nunes chamou de “conversão poética”.

O conto “São Marcos” é narrado por José, personagem central da estória, morador da região de Calango-Frito. Diferentemente de toda a população do lugar, José não acredita nas tão faladas práticas de feitiçaria, apesar de também obedecer cerca de setenta e dois códigos da superstição local. Mas feiticeiros, diz ele, não. A aberta e debochada recusa do costume da região (até as crianças faziam feitiço) aparece no total desrespeito com que José trata o negro João Mangolô (“liturgista ilegal e orixá-pai de todos os metapsíquicos por-perto, da serra e da grotta, e mestre em artes de despacho, atraso, telequinese, vidro moído, vuduísmo, amarramento e desamarração”). Sem medo, José “zombava já por prática”. Aos domingos, ia “domingar no mato das Três Águas” e o melhor atalho passava em frente à cafua do negro. Ali, certa vez, José consegue verdadeiramente ofendê-lo. O enredo básico do conto “São Marcos” trata da vingança de João Mangolô - que por um ato de feitiçaria consegue cegar José - e da saída repentina, impensada, que este encontra: José põe-se a bramar a reza proibida de “São Marcos”, evocadora do demo. Ao proferir as palavras da reza, o personagem é tomado por uma fúria e, correndo sem rumo, chega à casa de João Mangolô. Ali recupera a visão, descobre o feitiço e bate no negro. Todo o conto, praticamente, dá-se em meio ao passeio domingueiro de José, durante o qual ocorre a súbita cegueira. Num primeiro momento, porém, o personagem contempla um verdadeiro manancial de imagens que irrompem da natureza. A linguagem de Rosa alcança um ponto de vertigem. Com a escuridão, é o universo sonoro que vem à tona e ganha a linguagem do narrador. O episódio do “rol de reis”, que traz a conhecida passagem referente ao “canto e plumagem” das palavras, antecede esses dois momentos que, segundo Wilton Cardoso (retomando Oswaldino Marques), realizam a *poética* destacada no episódio:

“A plumagem dos pássaros cede vez ao seu canto, e a penugem da lagoa esfarinhenta apenas se denuncia através da queda musical da pedra no dorso

escamado das pétalas d'água. Desse modo, a arquitetura da paisagem, antes construída de elementos visuais, passa a ser armada através de componentes auditivos. Tal como se o leitor passasse da plumagem das palavras para o canto das palavras”⁸⁶

O episódio do “rol de reis” é o seguinte:

“Foi quase logo que eu cheguei no Calango-Frito, foi logo que eu me cheguei aos bambus. Os grandes colmos jaldes, envernizados, lisíssimos, pediam autógrafo; e alguém já gravara a canivete ou ponta de faca, letras enormes, enchendo um entrenó:

*“Teus olhos tão singular
Dessas trancinhas tão preta
Qero morer eim teus braço
Ai fermosa marieta”.*

E eu, que vinha vivendo o visto mas vivando estrelas, e tinha um lápis na algibeira, escrevi também, logo abaixo:

*Sargon
Assarhaddon
Assurbanipal
Teglattphalasar, Salmanassar
Nabonid, Nabopalassar, Nabucodonossor
Belsazar
Sanekerib.*

É para mim um poema esse rol de reis leoninos, agora despojados da vontade sanhuda e só representados na poesia. Não pelos cilindros de ouro e pedras, postos sobre as reais comas riçadas, nem pelas alargadas barbas, entremeadas de fios de ouro. Só, só por causa dos nomes.

Sim, que, à parte o sentido prisco, valia o ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado. Porque diante de um gravatá, selva moldada em jarro jônico, dizer-se apenas drimirim ou amormeuzinho é justo; e, ao descobrir no meio da mata, um anel que atrai

⁸⁶ Wilton Cardoso. “A estrutura da composição em Guimarães Rosa”. In: LISBOA [1966], p.37.

*para cima cinquenta metros de tronco e fronde, quem não terá ímpeto de criar um vocábulo absurdo e bradá-lo — Ó colossalidade! — na direção da altura? E não é assim que as palavras têm canto e plumagem?”*⁸⁷

Sobre esta passagem, as anotações da crítica tocam basicamente num mesmo ponto-chave da linguagem de Guimarães Rosa: a busca da palavra de “invenção” e, através dela, a busca da beleza poética. É já clássica a oposição, inclusive comentada pelo autor, entre uma palavra desgastada pelo uso, automatizada, que pouco diz e nada revela, e a palavra *jamais usada* que traz seu “ilesos gume” e com ele cava e alcança a força reveladora, em si poética, da linguagem. Desde *Sagarana*, é este certamente o empenho da escrita de Rosa: reinventar o significante e a sintaxe visando imprecisões, aberturas, estranhamentos que, acompanhados do contexto simbólico da narrativa, remetem a conteúdos de forte transcendência⁸⁸.

Mas detendo-se no episódio em questão, temos que o rol de reis constitui-se como poema unicamente “por causa dos nomes”, portanto de um rol de significantes cuja imagem e força sonora rebatem para além o sentido prisco, o antigo, o rol inteiro de reis. Fica a matéria pulsante da palavra, despojada do tempo, sem outro referente a não ser ela mesma. Fica seu corpo de palavra, como um gume para o nosso corpo. Fica assustadoramente a palavra selvagem, como aquela descoberta pelo menino Francisquinho:

*“E que o menino Francisquinho levou susto e chorou, um dia, com medo da toada “patranha” – que ele repetira, alto, quinze ou doze vezes, por brincadeira boba, e, pois, se desusara por esse uso e voltara a ser selvagem.”*⁸⁹

A repetição da palavra leva a um esvaziamento de seu significado e faz, aqui também, o significante saltar como um corpo sonoro. Também nos nomes do bambu

⁸⁷ Guimarães Rosa, *Ficção Completa*. vol.1, p.367.

⁸⁸ É o que mostra o trabalho “Signo e Sentimento”, de Suzi Sperber.

⁸⁹ Guimarães Rosa, *Ficção Completa*. vol.1, p.367-368.

há a repetição insistente do fonema sibilante. Como resultado do processo, a palavra passa a apontar algo que poderíamos dizer ser o próprio *vazio* na iminência de se deixar preencher por um novo significado. Este *vazio*, porém, como entendemos, não é propriamente *vazio* porque é som e imagem redescobertos, que ganham o relevo da palavra e atingem os sentidos do corpo. A palavra é então selvagem porque é apenas corpo a corpo. Seu significado é esse contato. Também é assustadora, como experimenta o menino, porque enlaça o corpo e o faz participar de algo que podemos dizer ser o próprio ato de criação da palavra.

Neste caso, ocorre algo importante na ordem do tempo. A brincadeira do menino Francisquinho, ao gerar um movimento de circularidade, como que suspende o movimento linear do tempo e, na repetição, instaura sempre um recomeço. Dizendo de outro modo: a repetição da palavra é um meio de se descolar do tempo linear (histórico) e de ingressar no tempo mítico (circular)⁹⁰. Assim, a palavra é dita selvagem também porque reatualiza um *tempo* de criação, mítico e primordial. Essa experiência no interior do próprio curso do tempo equivale justamente à produzida na experiência poética, quando, segundo Octavio Paz⁹¹, “o tempo cronológico – a palavra comum, a circunstância social ou individual – sofre uma transformação decisiva: cessa de fluir, deixa de ser sucessão, instante que vem depois e antes de outros idênticos e se converte em começo de outra coisa”. O instante poético seria, portanto, esse “instante privilegiado” que refaz um “começo absoluto” onde, no limite, “as palavras abandonassem seus significados particulares a isto ou aquilo, para significar somente o ato de poetizar”. Não ocorre, porém, um desgarramento do corpo da palavra, nem mesmo do tempo histórico. Octavio Paz salienta esta natureza contraditória da poesia: ela transmuta o tempo sem abstraí-lo, porque se realiza “de uma maneira concreta em um aqui e um agora determinados”, e só existe encarnada “nas palavras concretas e determinadas deste ou daquele poema”. A poesia é indissociável do corpo que a realiza. Por isso a palavra, em

⁹⁰ cf. Mircea Eliade. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

⁹¹ para as citações a seguir, v. Octavio Paz. “A consagração do instante”, *O arco e a lira*, p. 225-240.

Guimarães Rosa, é revitalizada, renovada, reinventada no corpo do significante. E revitaliza, renova, reinventa atravessando o corpo de quem a lê. É esta a conversão poética: momento inaugural em que o sentido da palavra é reaberto, com imprecisão e intensidade, porque composto de um conjunto de aspectos irracionais. Entre eles, o fluxo de nosso corpo, que só pouco a pouco talvez acomode e acolha o novo significado da palavra vibrada, também para além do tempo.

Lembremos que o recurso da repetição, indicado na experiência de Francisquinho, é freqüentemente utilizado por Guimarães Rosa. Dá-se tanto no estrato sonoro da linguagem, com as infundáveis e tão próprias assonâncias e aliterações criadas pelo autor (nesse caso, o conto “O Burrinho Pedrês” é exemplar no trabalho com o ritmo e com o fonema para o andamento da ação⁹²), quanto no nível das palavras e expressões que durante a narrativa são retomadas e intensificadas (vide “O diabo na rua, no meio do redemunho”). O recurso, é bem verdade, traz certo risco. A palavra pode também chegar ao seu esgotamento, e restar sem qualquer valor expressivo, como o são para Guimarães Rosa as formas automatizadas pelo repetido uso diário. O trabalho do autor, porém, vai em sentido contrário. O exemplo mais evidente é a palavra SERTÃO, inúmeras vezes repetida no romance rosiano. A cada retomada do termo, com sabemos, ocorre o inverso da perda de significação: o SERTÃO abarca uma nuance a mais (partindo aos poucos do âmbito regional para o humano) ou uma definição contrária a si mesmo (o sertão é benigno e maligno ao mesmo tempo), até constituir uma espécie de eixo forte, poético, inapreensível em sua totalidade, que imanta e amalgama toda a narrativa.

Ainda retomando o “rol de reis” e prosseguindo nossa investigação, é fundamental nos perguntarmos sobre o modo como a palavra rosiana ganha canto e plumagem. É o que deseja responder, na verdade, o próprio Guimarães Rosa: “Porque diante de um gravatá, selva moldada em jarro jônico, dizer-se apenas *drimirim* ou *amormeuzinho* é justo; e, ao descobrir no meio da mata, um anjelim

⁹²cf. Ângela Vaz Leão, “O ritmo em “O burrinho pedrês””. In: Guimarães Rosa [1995].v.1,p.141-148.

que atira para cima cinqüenta metros de tronco e fronde, quem não terá ímpeto de criar um vocábulo absurdo e bradá-lo — Ó colossalidade! — na direção da altura? E não é assim que as palavras têm canto e plumagem?”.

Ora, ao narrar o modo como surge o “vocábulo absurdo”, Guimarães Rosa relata-nos uma experiência sensorial. A relação é clara: a palavra inaugural, poética, surge no âmago de uma experiência sensória também inaugural. A palavra nunca vista ou ouvida brota da visão de um anjelim, ou melhor, do espanto diante do também nunca visto. É impossível distinguir, nesse caso, o impulso sensorial do impulso lírico, a ordem do corpo da ordem da linguagem. Podemos dizer que ambos integram um único e mesmo impulso de criação: o *corpo* faz-se palavra, e esta faz-se em canto e plumagem, em *corpo* que alça vôo para o poético. Um único transbordamento *sensório-lírico* como aquele experimentado pelo menino de “As margens da alegria”, ao ver o inédito peru:

*“Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento”*⁹³

Daí que se há realismo na obra de Guimarães Rosa, ele se funda como “realismo poético”, em que a língua, como afirma Benedito Nunes⁹⁴, ao contrário da “língua objeto, de um realismo puro”, é a “língua do sujeito” - “espécie de linguagem em estado nascente”, que não representa um “mundo de antemão dimensionado”, mas se formula, a cada instante, na sempre aberta relação entre sujeito e mundo. Ou, dizendo de outro modo, a linguagem de Guimarães Rosa é “a própria experiência de aproximação entre sujeito e objeto”⁹⁵, constituindo-os, no fluxo do tempo, como matéria poética.

⁹³Guimarães Rosa. *Primeiras Estórias*. 44ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.p.8-9.

⁹⁴ Benedito Nunes. “A Rosa o que é de Rosa”. *O Estado de São Paulo*, 22 de março de 1969, apud Eduardo F. Coutinho, “Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem”. In: Coutinho(org.) [1983], p. 225.

⁹⁵ Haqira Osakabe. “O Corpo da Poesia – notas para uma fenomenologia da poesia, segundo Orides Fontela”. In: *Remate de Males n. 22*. Campinas: IEL/UNICAMP, 2002.p.99.

É esta a busca rosiana que se faz presente desde o estranho regionalismo de *Sagarana*, como já havia notado Antonio Candido:

*“O Sr. Guimarães Rosa construiu um regionalismo muito mais autêntico e duradouro, porque criou uma experiência total em que o pitoresco e o exótico são animados pela graça de um movimento interior em que se desfazem as relações de sujeito e objeto para ficar a obra de arte como integração total da experiência.”*⁹⁶ [grifo nosso]

Assim, para fecharmos nossa discussão mais ampla, salientemos que quando Antonio Candido fala em “região da arte” e Benedito Nunes em “mundo-texto”, ao se referirem ao particular regionalismo rosiano, os dois estudiosos necessariamente apontam um *salto poético inaugural* que funda uma *outra* região – o sertão de Guimarães Rosa. Nesse caso, o episódio do rol de reis indica-nos algo importante: se o *mundo* concreto de que Rosa parte funda-se como *texto* através da chamada “conversão poética”, esta, por sua vez, funda-se como ‘momento de percepção’, portanto a partir de uma relação concreta com o *mundo*. Talvez seja este o sentido maior de um texto como *Boiada*. É preciso atravessar com seu corpo o corpo do mundo para buscar o corpo poético da linguagem. É preciso viajar. Não é esta, afinal, a missão do Grivo, de “Cara-de-Bronze”? Para trazer a palavra poética de sua viagem, é indispensável que o personagem aprenda a *ver* e a *ouvir* as coisas. Só a partir dessa aprendizagem é que Grivo saberá apreender “**o quem das coisas**”, algo que está nelas - seja Deus, de acordo com Benedito Nunes, seja a própria Poesia -, mas que só se revela através de **quem** as vê⁹⁷. A poesia é indissociável da percepção. Por isso mesmo todos os nomes das árvores que surgem em notas de pé-de-página, trazidos da viagem de Grivo - nomes que Rosa atesta ao tradutor Edoardo Bizarri

⁹⁶Antonio Candido. “Sagarana”, In: Coutinho (org.) [1983] p.245

⁹⁷Ao fim do “resumo” que Guimarães Rosa faz a Edoardo Bizarri sobre enredo de “Cara-de-Bronze”, o autor diz: “Então, sem explicar, [Cara-de-Bronze] examinou seus vaqueiros - para ver *qual* teria mais viva e “aprensora” sensibilidade para captar a poesia das paisagens e lugares”. (v. Bizarri, *op. cit.* p. 60)

existirem no sertão - devem, segundo o autor, conter poesia⁹⁸. Reproduzimos aqui, a título de ilustração, o primeiro trecho desses nomes que Grivo traz da viagem:

“— *E que árvores, afora muitas, o Grivo pôde ver? Com que pessoas de árvores ele topou?*

A ana-sorta. O joão-curto. O joão-correia. A três-marias. O sebastião-de-arruda. O são-fidélis. O angelim-macho. O angelim-amargo. O joão-leite. O guzabu-preto. O capitão-do-campo. A bela-corísia. O barabu. A gorazema. A árvore-da-vaca. A ciriilba. A nhaíva. O oiti-bêbado. O carvão-branco. O pau-de-pente. O sete-casacas. A carrancuda. O triste-flor. O cabelo-de-negro. O catinga-de-porco. A carne-de-anta. O bate-caixa. A bolsa-de-pastor. A chupa-ferro. O gonçalo-alves. A casca-do-brasil. O calcanhar-de-cutia. O jacarandá-mimosim. A canela-à-toa. A carne-de-vaca. A rama-de-bezerro. A capa-rosa-de-judeu. A maria-pobre. A colher-de-vaqueiro. O jacarandá-muxiba. O grosso-aí. A combuca-de-macaco. O pente-de-macaco. O macaqueiro. A árvore-de-folha-parida. O castiçal. O mal-mal. O frei-jorge. A cachaporra-de-gentio. O açoita-cavalos. O amansa-bestas. O rosa-do-norte. O bordão-velho. O cega-machado. A uva-pura-do-campo. O tira-teima. O bálsamo-de-cheiro-eterno. O araticum-do-sertão. O cajá-do-sertão. A embira-barriguda-do-sertão. A timborna-sertã. O muito-sertão. A perova-baiã. A fava-do-sertão-da-bahia. O bucho-de-boi. A costela-de-vaca. A arara-uva. O testa-de-boi. O grão-de-cavalo. A rajadeira. O moreira-amarel. A árvore-que-muito-fede. O angico-surucucu. O araçá-pomba. A amendoeirana. O cedro-fêmea. A murta-de-parida. O tinguí-capeta. O araçá-das-almas. O banda-de-sargento. O baba-de-boi. A birbissona. O palmeirim. O zé-que-canta. O piri-joão. (...)”⁹⁹

Esses nomes não são apenas uma lista de nomes regionais, mas corpos poéticos que surgem na relação ‘*sensório-lírica*’ entre *quem vê* e *a coisa vista*.

⁹⁸ Cf. Edoardo Bizarri, *op.cit.* p.60.

⁹⁹ Guimarães Rosa. *Ficção Completa*. v.1, p.697.

Poderemos já então dizer que a palavra poética, como integrante dessa relação, já é o próprio “*quem das coisas*”, terceiro elemento que é a fusão dos dois primeiros e que vai além deles.

Assim que a linguagem de Rosa, puro magma de corpos, chega até o nosso. E este, certamente, é a metamorfose última de sua matéria vertente.

3. Dois modos de olhar

O episódio do rol de reis permitiu-nos afirmar a estreita relação entre percepção sensorial e poesia, ou, mais especificamente, entre uma percepção de caráter inaugural e a criação da palavra ‘nova’, de forte cunho poético. Pretendemos, agora, desdobrar um pouco mais este processo a partir da análise de outras passagens da ficção de Guimarães Rosa. Tentaremos, com isso, detalhar um certo ‘modo de olhar’ que algumas personagens apresentam e que se ligam à irrupção do poético.

De modo geral, a noção comum que liga percepção e poesia, em Guimarães Rosa, é a descoberta do ‘novo’, traduzido em beleza. Em *Sagarana*, a visão que se tem do anjelim é inédita, a palavra que a expressa também, e assim ambos propiciam o sentimento do belo. Na outra ponta da obra, já em *Tutaméia*, o “ineditismo” referido logo no primeiro prefácio do livro é também o que garante a anedota – “*Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia*” – e o que a estende aos “*tratos da poesia e da transcendência*”. De uma ponta a outra, atravessando a ficção de Guimarães Rosa, são inúmeras as personagens cuja força poética nasce de uma percepção deslocada do mundo, portanto inédita, formulada em uma linguagem também inovadora, às vezes quase inapreensível. Basta lembrarmos de personagens como Nhinhinha, ou a menina de lá, cujas emanações poéticas são tão misteriosas que nos deixam somente vislumbrar algo como uma fonte escondida, de onde a menina traz o ‘novo’ continuamente se fazendo: “Repetia: — “*Tudo nascendo*” – essa sua exclamação diletta, em muitas ocasiões, com o deferir de um sorriso.”¹⁰⁰.

Nesse caso, justamente por este ser um princípio poético geral da obra do autor (“o ineditismo”), seriam obviamente várias as personagens e as passagens de livros que poderíamos estudar. Não é este o nosso objetivo. Escolhemos então dois trechos, um de *Sagarana* e outro de *Grande Sertão:Veredas*, que trabalham

¹⁰⁰ Guimarães Rosa, *Primeiras Estórias*. p.23

diretamente com percepção sensorial e sua relação com o poético, e podem acrescentar algumas reflexões que nos ajudarão na análise de “Campo Geral”.

O primeiro deles, de *Sagarana*, está em “A hora e a vez de Augusto Matraga”. Lembremos que o violento personagem, depois de quase morrer, decide salvar sua alma (quer ir para o céu nem que seja a porrete!). Entrega-se ao trabalho árduo em terras do norte de Minas e, com a força da reza, domina o impulso da violência. Pela região, passa um dia o bando de Joãozinho Bem-Bem e este chefe jagunço convida Nhô Augusto a ir embora com eles. O convite não é aceito e assim a personagem reafirma seu plano de salvação. Em seqüência, porém, Augusto Matraga inesperadamente escolhe deixar a companhia da mãe preta Quitéria e do pai preto Serapião, e ir atrás de sua hora e sua vez, “em outras partes”. Esta decisão, na verdade, coincide com o renascimento de uma força vital da personagem, no período das águas, quando Nhô Augusto parece subitamente despertar para a beleza do mundo à sua volta:

“Mas, afinal, as chuvas cessaram, e deu uma manhã em que Nhô Augusto saiu para o terreiro e desconheceu o mundo: um sol, talqualzinho a bola de enxofre do fundo do pote, marinhava céu acima, num azul de água sem praias, com luz jogada de um para outro lado, e um desperdício de verdes cá embaixo – a manhã mais bonita que ele já pudera ver.

Estava capinando, na beira do rego.

De repente, na altura, a manhã gargalhou: um bando de maitacas passava, tinindo guizos, partindo vidros, estralejando de rir. (...)

E mais maitacas. E outra vez as maracanãs fanhosas. E não se acabavam mais. Quase sem folga: era uma revoada estrilando bem por cima da gente, e outra brotando ao norte, como pontozinho preto, e outra – grão de verdura – se sumindo no sul.

— Levou o diabo, que eu nunca pensei que tinha tantos!

E agora os periquitos, os periquitinhos de guinchos timpânicos, um esquadrilha sobrevoando outra... E mesmo, de vez em quando, discutindo, brigando, um

casal de papagaios ciumentos. Todos tinham muita pressa: os únicos que interromperam, por momentos, a viagem, foram os alegres tuins, os minúsculos tuins de cabecinhas amarelas, que não levam nada a sério, e que chovem nos pés de mamão e fizeram recreio, aos pares, sem sustar o alarido – rrrl-rrril! rrrl-rrril!... ”¹⁰¹

Os papagaios passam. Voam para longe. Nhô Augusto se pergunta – “*Longe onde?*” – e assim decide partir como quem segue o próprio ‘destino’. Montado num jéque emprestado, dá início à viagem. O momento é ainda de descoberta:

– “*E ele achava muitas coisas bonitas, e tudo era mesmo bonito, como são todas as coisas, nos caminhos do sertão*”.

Em meio à visão de flores, rios, boiadas, há então uma em particular que nos pareceu trazer algo importante. É esta a passagem por nós escolhida:

“Pela primeira vez na sua vida, se extasiou com as pinturas do poente, com os três coqueiros subindo da linha da montanha para se recortarem num fundo alaranjado, onde, na descida do sol, muitas nuvens pegavam fogo. E viu voar, do mulungu, vermelho, um tié-piranga, ainda mais vermelho – e o tié-piranga pousou num ramo do barbatimão sem flores, e Nhô Augusto sentiu que o barbatimão todo se alegrava, porque tinha agora um ramo que era de mulungu ”¹⁰²

A passagem, de modo geral, reafirma o que já dizíamos: a percepção, em Guimarães Rosa, é antes de tudo um ver com espanto, cujo significado é de renovação. Nesse caso, integrará quase sempre um momento inaugural na trajetória das personagens. Riobaldo, por exemplo, na iniciática travessia do de-Janeiro, passa

¹⁰¹ Guimarães Rosa. *Ficção Completa*, v.1, p.453-454

¹⁰² *Id.,Ibid.* p.455-456.

a reconhecer, na natureza, a beleza mediada pelo olhar do menino: “*E chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito à régua regulado. — “As flores...” — ele prezou.*”¹⁰³. Nhô Augusto, na passagem acima destacada, está a caminho de sua verdadeira redenção: irá reencontrar Joãozinho Bem-Bem e, como afirmação última do Bem tão procurado, acabará matando o chefe jagunço e sendo morto por ele¹⁰⁴.

O espanto sensorial e o seu decorrente valor inaugural são, no trecho acima, justamente o que sintetiza toda a seqüência: “*Pela primeira vez na sua vida, se extasiou com as pinturas do poente (...)*”. A paisagem, sugerida como *pinturas*, faz-se num jogo de tintas fluidas onde os elementos da natureza são antes cores desdobradas de si mesmas. Do fundo alaranjado, que mais ao poente pega fogo, desprende-se um mulungu vermelho, e dele um tié-piranga, ainda mais vermelho. Tudo se atravessa e se condensa no leve pássaro, elemento movente da paisagem. O tié-piranga voa e leva o mulungu, o poente, e os olhos de Nhô Augusto. Pousa num barbatimão, “sem flores”, e é já a flor do barbatimão. O inaudito acontece. O barbatimão todo se alegra. Sua estranha flor condensa em vermelho toda a paisagem. Esta, por sua vez, move-se inteira, aos olhos de Nhô Augusto, na criação da flor passageira.

O jogo de associações é extraordinário e forte porque culmina, na sobreposição das imagens, em um gesto de criação. Surge a inédita flor de ‘mulungu-barbatimão’, no corpo de um tié-piranga. (E não seria este o processo de criação poética do nome inédito? Não seria esta a inventividade rosiana, ao dissolver e coagular, como dizem as interpretações de fundo alquímico, as estruturas da linguagem?). A fusão dos elementos da paisagem tem um fim último: dar origem a algo ‘novo’, que equivale, em Guimarães Rosa, à revelação do belo. O que há de humor e ingênuo encantamento em um barbatimão com flor de mulungu também contribui para a descoberta. O sentimento é de alegria. Esta, é de se notar, irrompe

¹⁰³ Guimarães Rosa. *Grande Sertão: Veredas*. p.87.

¹⁰⁴ Sobre o sentido da redenção de Nhô Augusto e suas relações com o jaguncismo, ver Antonio Candido, “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”, *Vários Escritos*.

tanto na paisagem vista como em quem a vê. Nhô Augusto sente a alegria que é a alegria do barbatimão:

“(...) e Nhô Augusto sentiu que o barbatimão todo se alegrava”

Ora, o que é este ‘momento de percepção’ senão a criação de um entremeio, de um encontro entre elementos a princípio contrários (como seriam sujeito e mundo), constituídos também no corpo da palavra? Assim entendida, ou seja, como lugar em que estes elementos se comunicam e se condensam, a percepção sensorial é fundamental como processo que está na base do universo criado por Guimarães Rosa. Como sabemos, nenhum elemento do sertão rosiano se sustenta numa categoria fixa, podendo muitas vezes deslizar para o seu próprio contrário, segundo o conhecido princípio de reversibilidade de que já falou Antonio Candido. Ora, este processo geral que aproxima e condensa uma diversidade de elementos é o que já se anuncia na experiência sensória de Nhô Augusto. O valor poético desse trabalho de condensação será cada vez mais evidente, como o que se encontra, por exemplo, em *Primeiras Estórias* – quando vem aliado, muitas vezes, a momentos de percepção notadamente de crianças. É interessante, nesse caso, o fim do conto “Os cimos”. Também ali, curiosamente, será a figura de um pássaro o elemento unificador de tudo o mais que povoa o mundo da personagem, no caso o Menino. A poesia resultante deste processo foi belamente comentada por Benedito Nunes:

“A unidade de tudo, a bondade natural das coisas, no sentido que lhes deu Plotino, revela-se-lhe no trabalho matinal de um pássaro – o tucano – que visita a árvore fronteira à casa, em horário certo, conseguindo afugentar a mágoa que ele sentia pela mãe enferma, distante. O sol, o dia, a luz, se unificam no pássaro. É impossível separar, tão grande é o poder poético da linguagem ajustada à visão mística do mundo, o vôo do tucano do despontar do dia, e a aurora se funde com a emoção do menino, com as saudades do lar

materno e com a renovação que nele se opera ao saber que a mãe estava curada. O final dessa narrativa-poema é uma glorificação das coisas e dos seres, um acesso repentino, um êxtase, um rapto de alma.”¹⁰⁵

Assim, retomando e reorganizando os dois pontos importantes a respeito da passagem retirada de “A hora e a vez de Augusto Matraga”, temos que:

a) Note-se, primeiramente, que a passagem salienta algo fundamental em nossa investigação. No episódio do “rol de reis”, o impulso que chamamos *sensório-lírico* surge de uma visão que, antes de tudo, é *impacto*: o anelím, atirando-se cinquenta metros para cima, tem uma inédita grandiosidade que, ao ser apreendida pelo sujeito, pede a criação da palavra nova. Já no caso de Nhô Augusto, o ineditismo da experiência não se apóia em um elemento ‘grandioso’ ou sequer ‘preexistente’ na natureza. O ramo ou a flor de ‘mulungu-barbatimão’ é quase irreal, uma quase miragem que atravessa o corpo de um pássaro. Daí que a visão do ‘novo’ causa mais estranhamento e uma alegre surpresa do que propriamente impacto. O elemento inédito, nesse caso, é *criação momentânea*, portanto produto de um *fluxo* - é o que evidencia o episódio. Algo que ainda *não existia* cria-se inesperadamente no interior de um *fluxo perceptivo* para, em seguida, e inevitavelmente, perder-se nesse mesmo fluxo.

b) O valor poético do fluxo perceptivo de Nhô Augusto resulta de um processo recorrente em Guimarães Rosa: a *fusão* de dois elementos na criação de um terceiro, dependente dos dois primeiros, mas que, não sendo nem um nem outro, aponta para uma existência própria e autônoma. A flor de ‘mulungu-barbatimão’ não é nem a flor do mulungu, nem a do barbatimão, e é quase irreal, como dissemos, porque, concretamente, ela só existe na figura de um pássaro. No entanto, ela é antes de tudo *realidade* momentânea, revelação que vai além da fusão dos elementos da

¹⁰⁵ Benedito Nunes. *O dorso do tigre*. p.60

paisagem. Daí a força de seu encantamento: a flor existe e não existe, precária e intensa, nascida de um encontro entre sujeito e objeto, *entre fluxo sensorial e construção poética da linguagem*. Já citamos acima o valor desse processo em *Primeiras Estórias*. Mas também em *Grande Sertão: Veredas*, guardada toda a diferença da questão, esse princípio geral de fusão, que reduzido a uma fórmula indica-nos que $1+1=2=1$, está na base da própria especulação da existência do demo:

“O diabo existe e não existe? Dou o dito. Abrenúncio. O senhor vê: existe cachoeira; e pois? Mas cachoeira é barranco de chão, e água se caindo por ele, retombando; o senhor consome essa água, ou desfaz o barranco, sobra cachoeira alguma? Viver é negócio muito perigoso...”¹⁰⁶

A partir desses pontos, chegamos ainda à seguinte discussão: se o elemento inédito deixa de estar num objeto de impacto para ser produto de um fluxo, é então necessário que haja algo como uma disponibilidade do sujeito para a apreensão de um objeto cuja natureza é a imprevisibilidade e a precariedade. Esta disponibilidade também se faz necessária na medida em que uma grande parte dos momentos sensório-líricos de várias personagens rosianas se dá pelo contato com elementos a princípio banais, corriqueiros. É o caso de Miguilim e de outras tantas crianças. Estas personagens descobrem o ‘nunca visto’ naquilo que há de ‘menor’ e, digamos, à margem de uma natureza vistosa e inegavelmente grandiosa como a criada pelo autor. São perus, vaga-lumes, ciscos, formigas, pétalas, pedras, ou mesmo “aquele – a coisa vacuum, atamanhada, embatumada, semi-ressequida, obra pastoril (...) – chato, deitado”, sobre o qual crescera um cogumelo: o audaz navegante de Ciganinha e Zito¹⁰⁷.

Como se nota, não é a beleza mais evidente do mundo que se abre ao fluxo poético dessas personagens. Elas, na verdade, revelam o belo, esteja onde estiver.

¹⁰⁶ Guimarães Rosa. *Grande Sertão: Veredas*. p.3

¹⁰⁷v. Guimarães Rosa. “Partida do audaz navegante”. *Primeiras Estórias*. p.109.

Se assim pensarmos, essa espécie de abertura da percepção ‘a tudo que povoa o mundo’ pode inclusive ser atrelada a uma certa noção de infância. José Paulo Paes, por exemplo, em artigo intitulado “Infância e Poesia”, ao citar um texto de Baudelaire¹⁰⁸, trabalha justamente com a idéia de que a criança tem uma percepção de tal modo aguçada, que “*está sempre "inebriada" com o espetáculo do mundo, percorrida por um "estremecimento nervoso" que é típico de uma idade em que "a sensibilidade ocupa quase todo o ser"*”. No texto de Baudelaire, é através dessa caracterização do infante que se busca definir o próprio gênio – este seria a “infância redescoberta sem limites”, porque reúne o aparato expressivo de uma linguagem que não há na criança, com a recuperação de uma sensibilidade perdida. Ora, a promessa que a noção de criança parece então concentrar é justamente a de inserção plena do sujeito no fluxo das coisas, aliada à recuperação de uma ingenuidade sempre aberta para a ‘eterna novidade do mundo’.

Ao lermos Guimarães Rosa, sentimos algo próximo. O autor, quando nos leva a participar diretamente da aguçada percepção de suas crianças (como também de alguns adultos), acaba promovendo, pouco a pouco, se assim quisermos dizer, uma ‘educação dos sentidos’ em direção a uma apreensão lírica do aparentemente banal. O próximo trecho que escolhemos para análise, apesar de não focar uma personagem infantil, leva a essa discussão. Como veremos, ele anuncia justamente esse caráter de ensinamento, aqui especialmente ligado ao olhar, que podemos extrair de alguns livros de Rosa.

A passagem selecionada está em *Grande Sertão: Veredas*, num dado momento em que Diadorim, ainda como Reinaldo, mostra a Riobaldo o passarinho manuelzinho-da-croa – o qual, aliás, irá concentrar, no discurso de Riobaldo, toda uma carga afetiva que existe entre os dois jagunços. O trecho é o seguinte:

¹⁰⁸Baudelaire, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

“O Reinaldo mesmo chamou minha atenção. O comum: essas garças, enfileirantes, de toda brancura; o jaburu; o pato-verde; o pato-preto, topetudo; marrequinhos dançantes; martim-pescador; mergulhão; e até uns urubus, com aquele triste preto que mancha. Mas, melhor de todos – conforme o Reinaldo disse – o que é o passarim mais bonito e engraçadinho de rio-abaixo e rio-acima: o que se chama o manuelzinho-da-croa.

Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pousoação. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: -“É formoso próprio...” – ele me ensinou. (...)”¹⁰⁹

Primeiramente, notemos que este pequeno episódio complementa os anteriores na medida em que o elemento inédito não está em um elemento por si só ‘novo’, momentaneamente criado (como ocorre na experiência de Nhô Augusto), nem tampouco no impacto de um anjelim. O manuelzinho-da-croa, mesmo que *descoberto* por Riobaldo, já é parte integrante do universo dos jagunços. Por isso tal passagem, como dissemos, desenvolve-se numa seqüência que constitui um ensinamento - o da apreensão do belo naquilo que é aparentemente o trivial:

“O Reinaldo mesmo chamou minha atenção. O comum: (...)”.

De modo geral, é possível então dizer que a apreensão sensório-lírica que Reinaldo ensina a Riobaldo dá-se quando um elemento da paisagem (o manuelzinho-da-croa) sofre um deslocamento de sua relação imediata com o universo de ação. Perceba-se que o estranhamento que acomete Riobaldo ao ver a beleza do pássaro resulta também de um contraste com o automatismo de uma ação corriqueira do mundo sertanejo: *“Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar”*. Ao ser desfeita a amarra utilitária e lógica entre sujeito e objeto, é que o

¹⁰⁹ Guimarães Rosa, *Grande Sertão Veredas*. p.122.

manuelzinho-da-croa desponta em sua beleza própria. O processo torna-se aprendizagem na medida em que há claramente um mediador. É através de Reinaldo, afinal, que a relação entre Riobaldo e o mundo natural fica inserida numa ordem poética. Talvez numa comparação indevida, é como se Diadorim também desse “uma mão” a Riobaldo e “a outra a tudo que existe”, tal qual aquela criança que ensina o heterônimo pessoano Alberto Caeiro a “olhar para as coisas”¹¹⁰. Colocada entre parênteses a diferença das questões levantadas por Rosa e por Caeiro, a imagem ajuda-nos a entender a fundamental posição ocupada por Diadorim. Sem a intermediação dessa personagem, a clara poesia do Sertão não se revelaria a Riobaldo. Por isso, o mundo natural ficará de tal modo marcado pela figura de Diadorim que, com a morte dessa personagem, Riobaldo sentirá que a própria natureza se apaga:

“Compreende-se que com Diadorim se vai a poesia do sertão, que é a mesma do coração de Riobaldo, a quem toca doravante só o prosaísmo do mundo, destituído de toda a intensidade anterior, como se deixa ver nas imagens de apagamento que se seguem à morte do ser amado: um pano de nuvens (p.560); da dor que me nublou (p.562); o céu vem abaixando (p.564); a luz sem sol (p. 566)”¹¹¹

Voltando ao trecho escolhido, há ainda o que discutirmos. Afinal, se tentarmos localizar com mais precisão o momento, ou a passagem que sintetiza o ensinamento que Riobaldo recebe de Diadorim, destaca-se certamente a expressão “parar apreciando”, que, no trecho lido, agrega sonora e significativamente a expressão “separar apreciando”:

¹¹⁰ As citações foram extraídas do conhecido poema VII, de *Poemas completos de Alberto Caeiro*, In: Fernando Pessoa, *Obra poética*, p.209.

¹¹¹ Davi Arrigucci Jr., “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”, in Pizarro, Ana (org). *América Latina Literatura e Cultura*. vol. 3. p.473

“Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pousoação.”

A expressão chamou-nos a atenção porque, se a olharmos um pouco que seja, ela acaba trazendo algo interessante: o verbo “parar” sugere um refreamento ou mesmo uma interrupção de um dado movimento, enquanto o verbo “apreciando”, no gerúndio, sugere justamente o contrário, ou seja, movimento. Assim, entendemos que “parar apreciando” indica, primeiramente, uma quebra no imediatismo da ação de quem, em suma, segue uma máxima do jaguncismo: “quem mói no asp’ro, não fantaseia”¹¹². Como resultado dessa interrupção, dá-se a abertura para uma nova apreensão do objeto, abertura de um novo fluxo (sugerido em “parar apreciando”), em que se contempla o mundo “por prazer de enfeite”, desvelando o “formoso próprio” que há no objeto. A percepção sensório-lírica, neste caso, é simultaneamente *fixação* de um objeto deslocado e *fluxo* no interior desse próprio objeto. Assim que o trivial deixa de ser trivialidade, para surgir de modo inaugural no corpo do mundo.

Tal processo, façamos um breve e importante parênteses, é acompanhado plenamente pelo trabalho que Guimarães Rosa empreende conscientemente sobre a estrutura da linguagem. Como já anotara Roberto Schwarz, em *Grande Sertão: a fala*, o lirismo do texto rosiano surge exatamente porque uma palavra ou segmento mantém uma “*relativa inarticulação*” com a estrutura gramatical, ou seja, com a cadeia lógica do texto. Por isso, segundo o crítico, a palavra em Rosa tenderia ao absoluto¹¹³. Ela também, ao despregar-se da amarra lógica, ganha força lírica e

¹¹² a expressão foi extraída de uma passagem conhecida, que aparece logo no início de *Grande Sertão: Veredas*, onde Riobaldo enfatiza que o Sertão é, num primeiro momento, um universo de ação: “De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém: quem mói no asp’ro, não fantaseia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos desassossegos, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular idéia.”, p.3.

¹¹³ cf. Roberto Schwarz. “Grande Sertão: A Fala”. *A sereia e o desconfiado*. 2ª ed.; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p.40 e ss

desponta em sua *beleza própria*. Recolocando nossa discussão mais ampla, esse trabalho sobre a linguagem – que ao contrário de determinar o sentido de uma palavra, abre-a para uma nova apreensão – dá maior relevo também à camada sensória da palavra, e portanto o elemento lírico do texto rosiano vem intrinsecamente ligado a um fluxo de ordem irracional, que corre nesse entremeio do corpo do leitor com o corpo do texto.

Dissemos, mais acima, que as personagens infantis, em Guimarães Rosa, parecem trazer uma certa disponibilidade para a apreensão sensório-lírica de elementos muitas vezes corriqueiros. No episódio em questão, essa disponibilidade dá-se a partir de uma aprendizagem que, desde já, pode-se afirmar ser a aprendizagem da *atenção*. Afinal, é certamente esta a idéia geral expressa em “parar apreciando”. Diadorim convida Riobaldo a “prestar atenção” no manuelzinho-da-croa e perceber sua beleza. O interessante, nesse caso, para o nosso trabalho, é que filósofos como Bergson e Merleau-Ponty investigaram a “atenção” (isto que mais ou menos intensamente integra toda percepção sensorial) e podem nos ajudar a melhor compreender algumas questões levantadas na leitura do texto literário. As reflexões de Bergson, por exemplo, estiveram no fundo da análise desse último trecho. Por isso valerá a pena sintetizarmos em um ou dois parágrafos as idéias do filósofo a respeito do processo da “atenção”, estudado em “Matéria e Memória”.

Assim, comecemos por dizer que, segundo Bergson, a “atenção” desdobra o objeto porque desdobra a própria memória. Em seu referido ensaio, é importante dizer, o autor defende que a memória e a percepção têm como primeira tarefa a preparação e a execução de ações *úteis* ao organismo. Assim, numa ação ligada ao hábito, só haveria a percepção daquelas imagens exteriores que interessam ao trabalho motor ; e, da memória, só seriam selecionadas as imagens que permitem o reconhecimento necessário para esse trabalho. Portanto, no limite do puro automatismo, a memória estaria reduzida à memória de um corpo que sente e reage. Entre a percepção e a ação, porém, diz Bergson, há geralmente um tempo de *indeterminação*, que é o tempo da *escolha*. É quando várias imagens – que indicam

as ações possíveis - são solicitadas à memória, e todas elas, por sua vez, refletem-se na imagem percebida, enriquecendo seus detalhes. Neste circuito fechado, a maior abertura da memória é, por consequência, a abertura da própria realidade. Assim, de acordo com o raciocínio de Bergson, a *atenção* pode ter algo de negativo. É o que notará claramente Franklin Leopoldo e Silva, no texto *Bergson, Proust – tensões do tempo* : “a atenção é o mecanismo seletor da percepção e é ela que faz com que vejamos no real apenas aquilo que preenche nossas expectativas de ação”, por isso a “consciência, que de direito deveria perceber tudo, percebe o mundo apenas parcialmente”¹¹⁴.

No entanto, afirmará Bergson, há também aquele trabalho *positivo* da atenção, quando ocorre “a misteriosa operação pela qual o mesmo órgão, percebendo no mesmo ambiente o mesmo objeto, descobre aí um número crescente de coisas.”. Nesse caso, “a atenção implica uma volta para trás do espírito que renuncia a perseguir o resultado útil da percepção presente: haverá inicialmente uma inibição de movimento, uma ação de detenção(...)”. A partir daí, uma série de outras imagens são evocadas da memória, “fortalecendo e enriquecendo a percepção, a qual, por sua vez, atrai para si um número crescente de lembranças complementares.”¹¹⁵.

Sem querer justapor a descrição feita por Bergson à nossa leitura do referido trecho de *Grande Sertão: Veredas*, pareceu-nos, de qualquer modo, e logo de início, que Diadorim ensina algo como uma *positividade* da atenção a Riobaldo. Processo que, no interior do texto rosiano, termina por conferir ao objeto não exatamente um maior número de detalhes, mas sobretudo um valor poético.

Com isso, terminamos não apenas um capítulo, mas toda uma parte fundamental de nossa dissertação, cujo objetivo foi tentar apresentar a questão da percepção sensorial como uma linha de força (entre tantas outras) que move a obra de Guimarães Rosa. Trata-se de um tema amplo e certamente complexo,

¹¹⁴ Franklin Leopoldo e Silva. *op.cit.* p.145

¹¹⁵ cf. Bergson. *Matéria e Memória*, p.114-115.

desdobrando-se de uma maneira diferente a cada texto do autor, ou mesmo a cada passagem que se queira investigar. Basta notarmos a especial particularidade que cada breve episódio acima analisado trouxe para a nossa discussão. Esta complexidade também se apresenta na medida em que, ao escolhermos trabalhar com o que é de ordem sensorial, não quisemos reduzir a questão, mas discuti-la, mesmo que minimamente, em toda a sua riqueza, o que significou abordá-la simultaneamente em diferentes níveis: como experiência da personagem, como organização da própria linguagem, e como experiência do leitor. Isto porque quisemos investigar um processo que, na verdade, é enlace numa *mesma* “carne”, como diria Merleau-Ponty, entre o corpo do Sertão, o de suas personagens, o corpo da palavra de Rosa, e o nosso próprio corpo, quando nos pomos a ler.

Mas conforme apresentamos essa perspectiva mais geral, que parece ser inesgotável, buscamos focalizar algo em particular: a relação entre a percepção sensorial de algumas personagens rosianas e toda a carga poética que ela manifesta. Nesse caso, chegamos a localizá-las em um único impulso, que denominamos *sensorio-lírico*, e que verificamos aliar-se a uma percepção inédita do mundo. A partir daí, analisamos mais detidamente pequenos trechos narrativos, elucidando diferentes processos de apreensão desse elemento inédito. Em uma última síntese das análises feitas, podemos talvez dizer que: a) o ineditismo parte principalmente do *objeto* (o anel no “rol de reis”); b) o ineditismo resulta principalmente de uma atividade do *sujeito* (o manuelzinho-da-croa desvelado a Riobaldo por Diadorim); c) nem *sujeito* nem *objeto* predominam na construção do elemento inédito (a flor de mulungu-barbatimão, para Augusto Matraga). O trajeto permitiu-nos, a cada episódio, dar maior relevo a um determinado aspecto que compõe a percepção sensorio-lírica: o *impacto* sensorial, o *fluxo* perceptivo, o encontro ou *fusão* de elementos, a *atenção*. Assim, a análise da novela “Campo Geral”, próxima etapa da dissertação, obviamente pressupõe o que até agora discutimos e se beneficiará de noções aqui já trabalhadas.

Capítulo II - Análise da novela “Campo Geral”

1. Os Antecedentes de Miguilim

Em 1967, onze anos após a primeira publicação de “Campo Geral”, Paulo Rónai escreveu as chamadas “Notas para facilitar a leitura de *Campo Geral* de J. Guimarães Rosa”, voltadas para jovens alunos estrangeiros que encontravam dificuldades no vocabulário da novela. Publicadas somente em 2002, pela revista *Matraga*, n.14, da UFRJ, as “notas” de Paulo Rónai, como mostra Charles A. Perrone em introdução ao texto, vinham, na época, suprir uma necessidade da grande maioria dos leitores de Guimarães Rosa, mesmo os brasileiros: a de lidar com um “repertório verbal” tão diversificado como é o do escritor¹¹⁶. Necessidade aberta com o surgimento de *Sagarana*, em 1946, e que se faz presente ainda hoje, haja vista a recente publicação de *O léxico de Guimarães Rosa* (2001), de Nilce Sant’Anna Martins.

Interessa-nos, porém, no que diz respeito às “notas” sobre “Campo Geral”, mencionar que Paulo Rónai, ao comentar e organizar a novela, estabelece uma divisão precisa de toda a narrativa em nove “capítulos”, indicando as passagens exatas que marcam o “início” e o “fim” de cada um deles. Quanto às páginas iniciais do texto, o autor localiza o que ele chama de “Antecedentes de Miguilim”. É justamente com essas páginas que agora trabalharemos.¹¹⁷

Há uma razão para esta escolha. Como se verá, os episódios que compõem os “antecedentes de Miguilim” anunciam a maioria, senão todas as questões que a

¹¹⁶ Rubem Braga, por exemplo, após “enfrentar “Campo Geral”, afirmou que “ajudaria muito se o livro tivesse, no fim, um vocabulário dessa linguagem de vaqueiros de Minas, para uso dos leitores de outros lados do Brasil”- apud Charles A. Perrone, “Para apreciar Paulo Rónai e “Notas para facilitar a leitura de *Campo Geral* de Guimarães Rosa”, In: *Revista Matraga*, n.14, p.16.

¹¹⁷ Os outros capítulos são: II- Vítima dos ciúmes do pai , III-Conclui um pacto com Deus, IV- Vence a doença, V- É tentado em sua lealdade pelo tio, VI- Goza de breve período de paz, VII – Perde o irmão e confidente, VIII- É perseguido pela raiva do pai, IX – Sua doença e sua redenção.

novela irá desenvolver. Eles correspondem a pequenos blocos narrativos que retomam, de modo não-linear, desde as experiências de uma primeira infância de Miguilim, ainda no Pau-Roxo, onde o menino nascera, até o momento em que ele volta de sua viagensinha feita para o Sucuriçu, num passado já próximo ao tempo presente da narrativa, quando Miguilim está com oito anos de idade. Essa retomada do passado dá-se logo no primeiro parágrafo do texto, dando início a uma seqüência narrativa que irá apresentar-se de maneira fragmentada, porque obedece a um certo acaso, próprio do jogo da memória, muitas vezes convocada pelas sensações do corpo de Miguilim. Por isso essas primeiras páginas da novela acabam por diferir em alguns aspectos da maior parte do texto. Esta, mesmo apresentando outras lembranças e experiências tão ou mais intensas que as das páginas iniciais, segue basicamente o tempo presente e organiza-se a partir da linearidade dos principais acontecimentos que, um a um, vão compondo o eixo de cada episódio. Daí mesmo a possibilidade de se organizar, com exata precisão, “capítulos” para a novela, como já fez Paulo Rónai.

Por outro lado, essa espécie de divisão que indicamos entre os chamados “antecedentes” e a parte maior do texto não significa uma separação estanque. Ao contrário, as experiências de um tempo passado, enquanto núcleos existenciais, são constantemente referidas no tempo que se narra. É justamente quando podemos notar a dimensão daqueles pequenos episódios. Dizendo de outro modo: constrói-se, no texto, algo como uma leitura em mão-dupla, em que o valor dos episódios iniciais aprofunda-se no interior da experiência que se vai propriamente narrando, e esta, por sua vez, ganha um sentido maior na medida em que recupera aqueles. Como resultado do processo, pode-se dizer que as passagens que vamos aqui apresentar, além de serem fortemente inaugurais para Miguilim, constituem, no decorrer da leitura, eixos temáticos importantes a serem discutidos.

Alertamos, porém, que neste primeiro texto da análise de “Campo Geral”, vamos quase que somente apresentar três episódios que julgamos fundamentais e indicar, a partir deles, algumas questões relevantes. O objetivo é termos uma base

para as discussões a serem feitas nos textos seguintes. Vamos aos episódios selecionados.

1.1 “No começo de tudo, tinha um erro”

Assim começa “Campo Geral”:

“Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do Frango-D’Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutum. No meio dos Campos Gerais, mas num covão em trecho de matas, terra preta, pé de serra. Miguilim tinha oito anos. Quando completara sete, havia saído dali, pela primeira vez: o Tio Terêz levou-o a cavalo, à frente da sela, para ser crismado no Sucuriju, por onde o bispo passava. Da viagem, que durou dias, ele guardara aturdidadas lembranças, embaraçadas em sua cabecinha. De uma, nunca pôde se esquecer: alguém, que já estivera no Mutum, tinha dito: — “É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre...”

Mas sua mãe, que era linda e com cabelos pretos e compridos, se doía de tristeza de ter de viver ali. Queixava-se, principalmente nos demorados meses chuvosos, quando carregava o tempo, tudo tão sozinho, tão escuro, o ar ali era mais escuro; ou mesmo na estiagem, qualquer dia, de tardinha, na hora do sol entrar. — “Oê, ah, o triste recanto” — ela exclamava.”¹¹⁸

Em quase todas as narrativas de Rosa, como sabemos, o espaço é bastante relevante, adquirindo às vezes um sentido simbólico extraordinário que excede em muito o caráter documental. Em “Campo Geral”, o espaço em que Miguilim vive com sua família, o Mutum, também se faz importante. A novela desenha um ciclo

¹¹⁸ Guimarães Rosa. “Campo Geral”. *Manuelzão e Miguilim*. 9ª ed., 19ª reimpressão, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p.13.

que principia com a ‘chegada’ de Miguilim ao Mutum, depois de uma viagem, e finaliza com a partida da personagem das terras de sua infância. Entre essas duas pontas da obra, a trajetória do menino dá-se no interior desse ambiente fechado, espécie de microcosmo que concentrará o bem e o mal, perdido no meio dos campos gerais.

Nas duas pontas da narrativa há, na verdade, duas referências fortes à *beleza* do lugar. No trecho acima, a ida-e-volta da viagem de Miguilim simboliza uma pequena busca, de um fulgor intenso, em que o menino descobre que “O Mutum é lugar bonito”. Desse modo, já aparece na novela que abre *Corpo de Baile* o tema da viagem em busca do belo, a ser desenvolvido em “Cara-de-Bronze” como busca da palavra poética. A *viagem*, que constitui, aliás, um dos motivos centrais da obra de Guimarães Rosa, como já ressaltou Benedito Nunes, será também, como dissemos, o modo de finalizar a história de “Campo Geral”. A partida de Miguilim, que é simultaneamente fechamento de um ciclo e abertura de outro, fim de sua infância e abertura de um novo destino, dá-se também em meio a uma visão repentina da beleza das coisas que o menino deixará para trás.

Mas, fixando-nos no trecho escolhido, é importante notar que a novidade que Miguilim traz de sua viagem faz-se valiosa na medida em que contrasta tanto com a descrição que se faz do Mutum, quanto com as impressões que a Mãe tem do lugar. Ora, o Mutum é um lugar escuro, de “demorados meses chuvosos”, que fica “num covoão em trecho de matas, terra preta, pé de serra”. A Mãe se dói de tristeza de viver ali, onde, com sol ou com chuva, tudo é tão sozinho. Daí mesmo o espanto e a alegria de Miguilim, quando capta, na fala imprevista de alguém que estivera no Mutum, a impressão inversa: a de que o lugar era belo. De resto, percebe-se que na descrição que o moço faz do lugar, nada em verdade se altera: “É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre...”. O Mutum, portanto, cavado no meio do Sertão rosiano, parece guardar algo como uma ambigüidade latente que o faz, a depender do olhar que se lança sobre ele, revelar-se feio ou bonito, triste ou alegre, e mesmo claro ou

escuro - basta lembrar a nitidez e a clareza que existem em vários elementos da natureza, quando percebidos por Miguilim. Poderíamos inclusive dizer que o termo Mutum, sendo um palíndromo, sugere essa ambigüidade de sentido, que contrasta e reúne elementos contrários.

O problema central, nesse caso, está em discutir de que modo ocorrem essas diferentes percepções do lugar. Para isso, é necessário focarmos justamente a personagem que recebe as duas impressões contrárias acerca do Mutum. É a Miguilim, afinal, que se revela a ambigüidade do mundo.

Portanto, se acompanharmos o menino em sua viagem para o Sucuriju, descobre-se, primeiramente, que a compreensão que o menino vai tendo do mundo dá-se, na verdade, quase que somente como experiência do corpo. Quando é inteiro saudade, de todos e de tudo, Miguilim é tomado por um sentimento aturdido que é antes choro e sufocação - “às vezes nem conseguia chorar, e ficava sufocado”. O alívio vem com uma delicada descoberta - “E foi descobrir, por si, que umedecendo as ventas com um tico de cuspe, aquela aflição um pouco aliviava”. Por isso Miguilim, durante a viagem, da água que dava para quatro sedes, “preferia não beber a sua parte, deixava-a para empapar o lenço e refrescar o nariz, na hora do arrocho”.¹¹⁹ Assim, tanto a saudade quanto o seu alívio são, antes de tudo, estados de um corpo que leva o menino a um primeiro conhecimento do mundo¹²⁰.

¹¹⁹*Id., Ibid.* p.14.

¹²⁰ Como estamos falando nos antecedentes de Miguilim, é no mínimo curioso ver se repetindo, por toda a narrativa, também essa respiração sufocada, ou o seu alívio, a depender das experiências vividas pelo menino. Cito as passagens - depois de Miguilim levar uma surra do Pai: “Quando pôde respirar, estava posto sentado no tamborete, de castigo. E tremia, inteirinho o corpo.”(p.22); quando quase morre engasgado: “Esse dia – foi em hora de almoço – : ele Miguilim ia morrer! – de repente estava engasgado com ossinho de galinha na goela, foi tudo tão: ...malamém... morte...” (p.32); quando faz seu acordo com Deus: “De dentro daqueles três dias, ele podia morrer, se fosse para ser, se Deus quisesse. Se não passados os três dias, aí então ele não morria mais, nem ficava doente com perigo, mas sarava! Enfim que Miguilim respirava forte, no mil de um minuto, se coçando das ferroadas dos mosquitos, alegre quase.” (p.52); quando tem em mãos o bilhete de Tio Terêz: “O bilhete estava dobrado, na algibeira. O coração de Miguilim solava que rebatia. De cada vez que ele pensava, recomeçava aquela dúvida na respiração, e era como se estivesse sem tempo”(p.71); quando morre o Dito: “Mas, no mais das horas, ele estava cansado. Cansado e como que assustado. Sufocado. Ele não era ele mesmo.”(p.111); quando tem esperanças numa promessa: “Só de se lembrar, Miguilim ia levantando a cabeça e respirando mais, já começava a ficar

É também por essa via de ordem irracional que Miguilim compreenderá a valiosa frase ouvida do moço da viagem. Em Miguilim, note-se, não existe propriamente a idéia do que seja a beleza – “nem ele sabia distinguir o que era um lugar bonito de um lugar feio”. O que o menino ouviu do moço, mais que a frase em si, e que lhe revelou uma verdade - a “certeza” de que o Mutum é bonito - foi antes a “maneira como o moço tinha falado: de longe, de leve, sem interesse nenhum”¹²¹. Miguilim ouviu o ‘tom’.

Para melhor explicar o que transparece nessa passagem de *Campo Geral*, vamos recorrer a um trecho do ensaio “Ler com os ouvidos”, de Laymert Garcia dos Santos, em que o autor diz:

*“Ouvir não é sinônimo de passividade - restringir-se a entender o que entra pelos buracos dos ouvidos, procurar identificar o significado do som. Na audição, importa tanto ou mais o como que o que se ouve. No como se dá ou não o contato com o quê. Com o que soa. Se soa bem, se ouve, se aprecia. Apreciação que é encontro, comunhão do que vibra soando com o que vibra ouvindo. E, do encontro, resulta como sobra, como algo mais, desnecessário do ponto de vista da economia da audição mas fruto dela, o sentido.”*¹²²

Ouvir o sentido. A compreensão que Miguilim tem da beleza dá-se no campo do irracional, na camada propriamente sonora que atravessa os seus ouvidos, e que se deposita num corpo que “vibra ouvindo com o que vibra soando”. No corpo que vive a saudade, a frase dilata-se, espalha-se e faz estremecer as pernas. A certeza que Miguilim tem é a certeza que seu corpo lhe dá. A frase então ilumina-se como o

animoso.”(p.122); e quando passeia pelos gerais com o vaqueiro Salúz, depois de mais uma vez apanhar do pai: “Do brejo voavam os ariris, em bandos, gritavam: — ariri, ariri! Depois começava o mato. — E estes, Salúz?” “—Estes são os grilos que piam de dia”. *Miguilim respirava forte.*”(p.126).

¹²¹ G.Rosa. “Campo Geral”,p.15

¹²² O texto “Ler com os ouvidos” está publicado em *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*. Volume 44, números1/4, jan-dez 83, e compõe a maior parte de outro texto do autor, “A experiência da agonia”, publicado em *Tempo de Ensaio*. O trecho citado encontra-se nas páginas 26 e 27 deste livro. (ver bibliografia).

melhor presente para a Mãe:

“Era um presente; e a idéia de poder trazê-lo desse jeito de cor, como uma salvação, deixava-o febril até as pernas. Tão grave, grande, que nem o quis dizer à mãe na presença dos outros, mas insofria por ter de esperar; e, assim que pôde estar com ela só, abraçou-se a seu pescoço e contou-lhe, estremecido, aquela revelação.”¹²³

Ora, nessa tocante passagem, o que de mais forte se revela não é propriamente a tentativa de recompor o fato acontecido. O que Miguilim deseja transmitir é antes a totalidade da experiência de seu ouvir. A beleza, inscrita em seu corpo, vibra ao ouvido da Mãe, para que este ressoe e compreenda a descoberta. Mas a percepção de Miguilim não encontra o corpo do outro; este não ressoa: “A mãe não lhe deu valor nenhum (...)”. A frase chega, a experiência do ouvir, não. A salvação pretendida pelo menino, ou seja, a transformação das impressões negativas que a mãe guarda acerca do Mutum, não ocorre, e, assim, configura-se um primeiro sinal de incomunicabilidade entre a experiência da criança e a do mundo adulto. De tudo, resta um duro contraste: em Miguilim, “o modo contrário de sua mãe – agravada de calundu e espalhando suspiros, lastimosas” contradiz a maneira que o moço tinha falado. O desencontro dessas vozes, como experiência dada pelo corpo, leva Miguilim a intuir e revelar para si mesmo o que funda mundo e a sua própria estória:

“No começo de tudo, tinha um erro – Miguilim conhecia, pouco entendendo”¹²⁴.

¹²³ Guimarães Rosa, “Campo Geral”, p.14

¹²⁴ Apesar de trabalhar com uma chave interpretativa diferente, Clara de Andrade Alvim, em trabalho publicado em *Os pobres na literatura brasileira*, analisa a trajetória da personagem Miguilim como que movida pelo desejo de consertar o “erro” ou a contradição que se apresenta nesse início da novela.

1.2 A Afirmação da Vida

Até certo ponto, a história da infância de Miguilim poderia ser contada como sendo um permanente encontro com a morte: Miguilim quase ‘vinga’ quando pequeno, depois quase morre ao engasgar com um ossinho de galinha, e ainda inventa a estória de que vai morrer; o menino também assiste à morte de tatus, cachorros, coelhos, micos, e vê sua predileta cadela Pingo-de-Ouro sumir para sempre nas mãos de uns tropeiros; morrem ainda o irmão Dito, o menino Patori, um outro rapaz sem nome; e, por fim, o Pai mata Luisaltino e se mata, enforcando-se. Para Miguilim, a ameaça da morte é constante, traduzida em medo:

“ — Miguilim, você tem medo de morrer?

— Demais... Dito, eu tenho um medo, mas só se fosse sozinho. Queria que a gente todos morresse juntos...

— Eu tenho. Não queria ir para o céu menino pequeno.” (p.30)

O episódio a ser agora trabalhado remonta justamente a uma passagem iniciática de Miguilim, quando o menino doente finalmente ‘vinga’, atravessando a possibilidade de morte e afirmando a vida. São as lembranças mais remotas de sua infância, e por isso mesmo aparecem fortemente marcadas por várias sensações. Vamos à passagem:

“[Miguilim]Tinha nascido ainda mais longe, também em buraco de mato, lugar chamado Pau-Roxo, na beira do Saririnhém. De lá, separadamente, se recordava de sumidas coisas, lembranças que ainda hoje o assustavam. Estava numa beira de cerca, dum quintal, de onde um menino-grande lhe fazia caretas. Naquele quintal estava um peru, que gruziava brabo e abria roda, se passeando, pufo-pufo – o peru era a coisa mais vistosa do mundo, importante de repente, como uma estória – e o menino grande dizia: — “É meu!...” E: — “É meu...” – Miguilim repetia, só para agradar ao menino-grande. E aí o

menino-grande levantava com as duas mão uma pedra, fazia uma careta pior: “Aãã!...” Depois, era só uma confusão, ele carregado, a mãe chorando: “— Acabaram com o meu filho!...” – e Miguilim não podia enxergar, uma coisa quente e peguenta escorria-lhe pela testa, tapando os olhos. Mas a lembrança se misturava com outra, de uma vez em que ele estava nu, dentro da bacia, e seu pai, sua mãe, Vovó Izidra e Vó Benvinda em volta; o pai mandava: — “Traz o trem...” Traziam o tatu, que guinchava, e com a faca matavam o tatu, para o sangue escorrer por cima do corpo dele para dentro da bacia. — “Foi de verdade, Mamãe?” – ele indagara, muito tempo depois; e a mãe confirmava: dizia que ele tinha estado muito fraco, saído de doença, e que o banho do sangue vivo do tatu fora para ele poder vingar. Do Pau-Roxo conservava outras recordações, tão fugidas, tão afastadas, que até formavam sonho. Umás moças, cheirosas, limpas, os claros sorrisos bonitos, pegavam nele, o levavam para a beira duma mesa, ajudavam-no a provar, de uma xícara grande, goles de um de-beber quente, que cheirava à claridade. Depois, na alegria num jardim, deixavam-no engatinhar no chão, meio àquele fresco das folhas, ele apreciava o cheiro da terra, das folhas, mas o mais lindo era o das frutinhas vermelhas escondidas por entre as folhas – cheiro pingado, respingado, risonho, cheiro de alegriazinha.”¹²⁵

Esse trecho, como um todo, tem um valor essencial na trajetória de Miguilim. Aponta para um conjunto de experiências, sobretudo sensórias, que têm um certo impacto sobre o menino e, talvez por isso mesmo, anuncia elementos temáticos importantes que serão desenvolvidos no decorrer da novela: a **doença** que pode levar à morte (Miguilim achará que está ‘doente de morte’, Dito morre de tétano, o próprio Miguilim fica verdadeiramente doente); a **morte de bichos** (há repetidas cenas de caça, em especial do tatu); a importância da **estória** (criação que vem aliada à descoberta do mundo); a **alegria** guardada nos elementos da natureza (a alegria será ensinamento central da narrativa, transmitida pelo irmão Dito). É

¹²⁵ G.Rosa. “Campo Geral”. p.16,17.

interessante notarmos que o anúncio dessa série de temas vem marcado justamente nas lembranças mais antigas de Miguilim. Essas lembranças remetem a experiências cuja localização no tempo é bastante imprecisa, e, por isso mesmo, parece inseri-las numa outra ordem, despregando-as de um contexto determinado e as construindo como núcleos existenciais, cuja força intervém continuamente na vida do menino.

A própria **cor vermelha**, é importante já salientar, vai se repetindo, em diferentes formas, constituindo-se, pouco a pouco, como índice sensorial de forte valor simbólico. A depender do contexto, poderá inclusive deslizar para um sentido contrário à alegria que, na passagem acima, as frutinhas vermelhas exalam. Temos, por exemplo, numa intencional e expressiva criação de Guimarães Rosa, a cruel “*alegria avermelhada*” dos vaqueiros que matam os tatus, de onde Miguilim intui a existência do Mal¹²⁶. Com isso, é necessário tratarmos detidamente cada aspecto relevante do trecho acima destacado e levantarmos as questões que serão, na sua hora e sua vez, retomadas.

De início, podemos dizer que a passagem é exemplar na proximidade em que o narrador se coloca em relação à personagem Miguilim: o fluxo narrativo de um narrador em 3ª pessoa adere às lembranças da personagem, cujo fluxo, por sua vez, nasce de uma memória inscrita no corpo. Daí que predominam, no texto, as sensações de cada um dos sentidos – da visão (o peru, a claridade dos sorrisos, a careta do menino,...), do olfato (cheiro das frutinhas, o cheiro da bebida,...), do paladar (a bebida oferecida pelas moças), da audição (os gritos do menino grande, da mãe, do pai,...) e do tato (o sangue peguento, o fresco das folhas do jardim). Também a ligação entre dois pequenos ‘grupos’ de recordações ocorre pela via sensorial: a sensação do sangue que escorre e pega no rosto, por conta da pedrada, ata-se à sensação do banho de sangue de tatu. O trabalho com a linguagem, além

¹²⁶ Leia-se a passagem: “Então, mas por que é que pai e os outros se praziam tão risonhos, doidavam, tão animados alegres, na hora de caçar atoa, de matar tatu e os outros bichinhos desvalidos? Assim, com o gole disso, com aquela alegria avermelhada, era que o demônio precisava de gostar de produzir os sofrimentos da gente, nos infernos? Mais nem queriam que ele Miguilim tivesse pena do tatu – pobrezinho de Deus sozinho em seu ofício, carecido de nenhuma amizade. Miguilim inventava outra espécie de nojo das pessoas grandes.”p.59 [grifo meu]

disso, tende a concentrar em uma única imagem mais de um sentido do corpo, estendendo-se, ainda, ao que é ordem afetiva. Entremos linha a linha, portanto, no referido trecho.

Nesse caso, a primeira sensação que as tais lembranças despertam em Miguilim é de susto: são as “sumidas coisas” que reaparecem e que “ainda hoje o assustavam”. Aí está incluído o sentimento de medo, explicado pela violência repentina do menino-grande. No entanto, prosseguindo a leitura do texto, descobrimos que o susto que primeiramente aparece é, na verdade, o que nasce de um olhar: num quintal, Miguilim se espanta com um peru que abre roda e se passeia, “pufo-pufo”. A expressão, que parece ser onomatopaica, trazendo um som abafado de penas e concentrando o andar do peru, carrega e transmite, através de seu relevo sensorio, a impressão mais forte do menino. A seqüência do texto desdobra numa comparação inusitada o que foi essa impressão de Miguilim: “o peru era a coisa mais vistosa do mundo, importante de repente como uma estória”.

Ora, mais uma vez, em Guimarães Rosa, lidamos com um momento privilegiado da percepção que parece trazer o ‘novo’. Aqui, a linguagem se adensa numa expressão delicadamente infantil, reverberando em seu corpo sonoro, visual e de um lúdico movimento, uma experiência sensorio-lírica em que o inédito se apresenta a uma criança. O fluxo dessa experiência - que é percepção e linguagem - prossegue, deixando inscrito no corpo de Miguilim, da palavra e do leitor um vislumbre da beleza – é assim, afinal, que o peru é a coisa mais *vistosa do mundo*.

Quanto à referência à “estória”, iremos somente indicar, neste momento, que a primeira noção que Miguilim guarda de uma *estória* é também de ordem sensorial. A estória é como aquela visão que se teve do peru - ambos são *‘importantes de repente’*. Assim, espera-se que a estória de algum modo traga o *novo*, o *não visto ou ouvido*, assumindo um valor inaugural. Ora, isso tudo se reúne no poder transformador que se confere à invenção da estória, algo já aludido na introdução deste trabalho. Assim, além de ela trazer a novidade da própria palavra (como, em “Campo Geral”, a expressa na “poetagem” de Seo Aristeo), ou o inusitado que o

enredo sempre apresenta, a invenção da estória traz fundamentalmente a possibilidade de se reverter o mal do mundo e se ter, como fim último, a afirmação do bem. Ainda discutiremos e aprofundaremos este ponto. Por ora, é dizer que a alegria que brota da percepção ou da novidade guardada em uma estória será sempre um modo de fazer predominar a *vida* num lugar em que a morte se faz tão presente, como no Mutum.

É justamente esse confronto latente e contínuo entre vida e morte que aparece sintetizado na seqüência do trecho que seguimos lendo. Ali, temos que junto à lembrança de um ‘poético peru’, vem primeiramente a imagem de um menino-grande com uma pedra e uma careta, depois surgem os sons de “Aãã!...” e do choro da mãe pelo filho machucado, e, enfim, uma cegueira: “uma coisa quente e peguenta escorria-lhe da testa, tapando-lhe os olhos”. O sangue sobre o rosto ainda traz à memória outra lembrança, a do banho com sangue de tatu. É quando a imagem do sangue, nesta passagem, passa então a unir morte e vida: do sangue de um *ferimento* e do sangue de um tatu *morto* à faca, chega-se ao “sangue vivo” usado para superar a doença (uma ameaça de morte) e afirmar definitivamente a vida de Miguilim.

É também para este sentido forte de *superação* da morte que as lembranças mais remotas de Miguilim vão contribuir. Prosseguindo a leitura, vemos que as primeiras impressões que Miguilim guarda do mundo formam um “sonho”, palavra que resume o conjunto de recordações e sugere, na origem primeira do personagem Miguilim, a predominância da vida. As sensações recuperadas vão compondo, por fragmentos, uma pequena narrativa que aproxima gradativamente sensações olfativas e visuais: como que vindas de um sonho, aparecem as “*moças cheirosas, limpas, os claros sorrisos bonitos*”, cujas qualidades sensórias se reúnem num “*de-beber quente, que cheirava à claridade*”, expressão que, por sua vez, prepara a entrada num jardim onde um *cheiro* é estranhamente qualificado como “*o mais lindo*”, porque se enlaça à *visão* que se tem das frutinhas vermelhas. Toda a seqüência então converge para o momento mais forte da experiência, quando Miguilim descobre o “*cheiro pingado, respingado, cheiro risonho, cheiro de alegriazinha*”.

Ora, vale primeiramente notar que a construção “cheiro de alegriazinha” já traz, em si, algo de extraordinário. Nela, a sensação (o cheiro) emana, não mais da frutinha, mas de uma emoção (a alegria). Note-se: é a alegria que tem cheiro. Assim, se a pequena narrativa leva-nos a entender que o sentimento de alegria nasce da sensação do cheiro das frutinhas, a especial construção, por sua vez, revela o extraordinário da experiência: a alegria deixa de ser reconhecida como sentimento para ser, ela também, uma sensação, no caso olfativa. Desta maneira, portanto, o movimento que se estabelece é de reversibilidade: as frutinhas têm o *cheiro da alegria*; a alegria tem o *cheiro das frutinhas*. Desmancham-se na linguagem noções excludentes como interno e externo, sujeito e objeto, corpo e mundo, ou categorias entendidas separadamente, como sensação e sentimento.

Para terminarmos nossa leitura deste episódio narrativo, devemos certamente lembrar que a busca do permanente estado de alegria é o ensinamento central que Miguilim receberá do pequeno Dito, justamente quando este contempla a própria morte. Portanto, num momento em que a negatividade da morte se instala com tanta força nas terras do Mutum, o irmãozinho Dito, cuja sabedoria esbarra no mistério, revela a Miguilim algo como uma força a ser cultivada pelo espírito, a força da alegria, que permite a superação da morte ou, pelo menos, a resistência da vida. Aqui, na delicada experiência de um menino, entre as folhas de um jardim, vê-se como que a raiz da alegria, da aprendizagem da alegria, num cheiro distante, ou, se quisermos, num instante *sensório-lírico* para sempre inscrito na memória de um corpo. Experiência, aliás, bastante próxima à do menino de *Nenhum, nenhuma*, conto de *Primeiras Estórias*, em que a *superação* do esquecimento (algo como uma morte), dá-se através da valiosa “restauração de um antigo estado lírico”¹²⁷, guardado também na raiz do vivido - num cheiro:

¹²⁷ Henriqueta Lisboa, *op.cit.* p.139

“O menino não sabia ler, mas é como se a estivesse relendo [a data], numa revista, no colorido das figuras; no cheiro delas, igualmente. Porque o mais vivaz, persistente, e que fixa na evocação da gente o restante, é o da mesa, da escrivaninha, vermelha, da gaveta, sua madeira, matéria de qualidade: o cheiro, do qual nunca mais houve.”¹²⁸

1.3 A Terceira Estória

O terceiro episódio que compõe os antecedentes fundamentais da vida de Miguilim apresenta uma questão que também se fará presente em toda a novela: a relação entre este personagem e as narrativas, as estórias, que ele ouve ou são por ele inventadas. Trata-se, aqui, do episódio da irreparável perda da cachorra Pingo-de-Ouro, que tanto marca a infância do menino.

O episódio é narrado em meio à apresentação das personagens e bichos que vivem no Mutum. A Pingo-de-Ouro era apenas mais uma cadela entre os vários cachorros ali do Mutum - Gigão, Seu-Nome, Zerró, Julim, Caráter, Catita, Soprado, Floresto –, e talvez um tanto perdida entre os inúmeros bichos que chamam a atenção das crianças: macacos, bois, pássaros, insetos, etc. Além disso, ela era magra, doente e ia ficando cega. No entanto, “para o sentir de Miguilim, mais primeiro havia a Pingo-de-Ouro; uma cachorra bondosa e pertencida de ninguém, mas que gostava mais era dele mesmo.” Apesar de doente, a cachorra também parece dar sinais de resistência e, para a alegria de Miguilim, dá à luz alguns cachorrinhos. Todos, porém, morrem, “menos um, que era tão lindo”. A estória que estão se desenrola, note-se no trecho a seguir, compõe-se, mais uma vez, a partir de uma aproximação radical entre o olhar do narrador e a perspectiva da personagem.

¹²⁸ G. Rosa, *Primeiras Estórias*. p.47. É interessante anotarmos que é o olfato o sentido que recupera as experiências mais remotas das personagens, tanto em “Campo Geral” como em “Nenhum, Nenhuma”. Vale citar que em uma passagem de *Boiada*, a lembrança que Guimarães Rosa tem de sua mãe vem também associada a um cheiro, um “cheiro suave”: “*Mamãe: travesseiro com macela; cheiro suave, travesseiro e colchão para meninos pequenos, recheio de perpétuas (flor), seca: a roxa e a branca (macio).*” Apud Meyer [1998] p.127.

Isto significa que a organização da experiência sensorial da personagem Miguilim por meio da linguagem, que a princípio ficaria a cargo de um narrador em 3ª pessoa, desloca-se para o interior da personagem. Com isso, pode-se inferir, quanto à narrativa apresentada, que se trata de uma primeira organização que o menino faz do mundo, isto é, da composição de pequenas histórias que nascem totalmente coladas à fruição sensória do mundo. Daí mesmo a impressão, para nós leitores, de que a matéria narrada é ao mesmo tempo organização e manifestação da experiência vivida. A passagem é a seguinte:

*“[o cachorrinho] Brincava com a mãe, nunca se tinha visto a Pingo-de-Ouro tão alegre. O cachorrinho era com-cor com a Pingo: os dois em amarelo e nhalvo, chovidinhos. Ele se esticava, rapava, com as patinhas para diante, arrancando terra mole preta e jogando longe, para trás, no pé da roseira, que nem quisesse tirar de dentro do chão aquele cheiro bom de chuva, de fundo. Depois, virava cambalhotas, rolava de costas, sentava-se para se sacudir, seus dentinhos brilhavam para muitas distâncias. Mordia a cara da mãe, e Pingo-de-Ouro se empinava – o filho ficava pendurado no ar. Daí, corria, boquinha aberta, revinha, pulava na mãe, vinte vezes. Pingo-de-Ouro abocava um galho, ele corria, para tomar, latia bravinho, se ela mordida forte. Alegrinho, e sem vexames, não tinha vergonha de nada, quase nunca fechava a boca, até ria.”*¹²⁹

Pode-se ainda indicar que a marcada relação entre mãe e “filho” (e não filhote) que a narrativa elabora parece mesmo ser produto de uma “estória” ao mesmo tempo observada e inventada por Miguilim. Nesse caso, a estória interage com a experiência sensorial, entrecruzando-se com ela e constituindo um fluxo único de criação. Daí que essa projeção de um vínculo sentimental mais forte entre os bichos, geralmente de ordem familiar, repete-se no mais das vezes:

¹²⁹ G.Rosa. “Campo Geral”. p.20

*“O coelhinho tinha toca na borda-da-mata, saía só no escurecer, queria comer, queria brincar, sessepe, serelé, coelhinho da silva, remexendo com a boquinha de muitos jeitos, esticava pinotes e sentava a bundinha no chão, cismando, as orelhas dele estremeciam, constantemente. Devia de ter o companheiro, marido ou mulher, ou irmão, que agora esperava lá na beira do mato, onde eles moravam, sozim.”*¹³⁰

Mas, apesar dessa aproximação de ordem afetiva que Miguilim tem com os animais, e em especial com a Pingo-de-Ouro, a ação do mundo adulto depressa se faz notar:

*Logo, então, passaram pelo Mutum uns tropeiros, dias que demoraram, porque os burros quase todos deles estavam mancados. Quando tornaram a seguir, o pai de Miguilim deu para eles a cachorra, que puxaram amarrada numa corda, o cachorrinho foi choramingando dentro de um balaio. Iam para onde iam. Miguilim chorou de braços, cumpriu tristeza, soluçou muitas vezes. Alguém disse que aconteciam casos, de cachorros dados, que levados para longes léguas, e que voltavam sempre em casa. Então ele tomou esperança; a Pingo-de-Ouro ia voltar. Esperou, esperou, sensato. Até de noite, pensava fosse ela, quando um cão repuxava latidos. Quem ia abrir a porta para ela entrar? Devia de estar cansada, com sede, com fome. — “Essa não sabe retornar, ela já estava quase cega...” Então, se ela já estava quase cega, por que o pai a tinha dado para estranhos? Não iam judiar da Pingo-de-Ouro?*¹³¹

Note-se, primeiramente, que a pergunta lançada por Miguilim expressa um conflito básico em “Campo Geral”, entre a criança e o adulto, ao contrastar dois raciocínios distintos. A lógica do Pai, como veremos num dos textos seguintes, é basicamente a lógica utilitária: a cachorra cega é inútil para o bom andamento da roça

¹³⁰ *Id.,Ibid.p.27*

¹³¹ *Id.,Ibid. p.20-21*

e nada mais coerente que descartá-la. Quanto a Miguilim, é preciso entender que seu raciocínio se monta como uma exigência narrativa. O menino não compreende o mundo adulto, mas sente vivamente sua interferência - a invasiva lógica adulta elimina qualquer relação causal que dê coerência à estória que se vinha contando e assim suspende a lógica narrativa. A possível continuidade - “Não iam judiar da Pingo-de-Ouro?” - é inaceitável, incoerente para o menino. A estória, nesse caso, fica bloqueada num determinado momento da ação, ecoando toda negatividade que provém dos adultos.

Mas a organização em que Miguilim se faz existir é tão essencialmente narrativa, que a estória da Pingo, tempos depois, reconta-se:

“Miguilim era tão pequeno, com poucas semanas se consolava. Mas um dia contaram a ele a estória do menino que achou no mato uma cuca, cuca cuja depois os outros tomaram dele e mataram . O menino triste cantava, chorando:

“Minha Cuca, cadê minha Cuca?

Minha Cuca, cadê minha Cuca?

Ai, Minha Cuca

Que o mato me deu!...”

*Ele nem sabia, ninguém sabia o que era uma cuca. Mas, então, foi que ele se lembrou mais de Pingo-de-Ouro: e chorou tanto, que de repente pôs na Pingo-de-Ouro esse nome também, de Cuca. E desde então dela nunca mais se esqueceu.”*¹³²

A continuidade da narrativa de Miguilim conjuga, nesse momento, duas experiências distintas: a de uma narrativa que se produziu a partir da experiência sensorial (a da Pingo) e a do contato com uma estória que ao menino chega previamente articulada (a da Cuca). A suspensão lógica da narrativa da Pingo encontra na narrativa da Cuca algo como uma solução: a da Cuca, por apresentar um

¹³² *Id.,Ibid. p.20-21*

fechamento, recompõe e fecha a narrativa da Pingo. E dessa conjugação nasce a triste estória da “**Cuca Pingo-de-Ouro**”– aquela que para Miguilim será a mais importante, a mais difícil de ser contada, de toda a vida.

Mas investiguemos melhor este processo. Há uma passagem do texto em que se diz que Miguilim, tão pequeno, em poucas semanas se consolava com a perda da cachorra. Assim, até certo ponto essa experiência negativa da infância se resolveria pelo esmaecimento da dor. Nesse caso, a estória da Cuca, que foi *morta* por aqueles que a tomaram de um *menino*, chega justamente para reabrir a dor de Miguilim e confirmar, na conjugação das duas estórias, a morte como fim definitivo da Pingo. Perceba-se que é somente depois de *chorar tanto* que Miguilim põe na Pingo também o nome de Cuca. Mas daí a ‘mágica’ se faz. A Pingo-de-Ouro pereniza-se nessa estória ficcional da Cuca, que, aliás, como já disse Guimarães Rosa ao tradutor italiano, de fato existe e é cantada no Sertão. O próprio fato de ninguém saber o que era uma cuca contribui para a conjugação das estórias: porque tal como a Pingo, a “cuca” é quase que relegada ao esquecimento, mantendo-se no fio tênue de uma estória que precisa ser contada; e por isso, justamente, “cuca” é também um *nome* cujo sentido foi perdido, portanto reaberto, permanecendo assim até se reatualizar na Pingo. Com isso, surge uma terceira estória, inédita, já que não é mais a da Pingo, nem mesmo a da Cuca, que aponta enfim para a superação da dor, pois sempre poderá ser reinventada por Miguilim. O processo, portanto, não é apenas o de organização (ou de possível ‘fechamento’) da experiência através da estória ouvida. O processo vai além. Aglutinadas, experiência e ficção *reabrem-se mutuamente* para a contínua *recriação*. O que não significa eliminar a dor. Como vimos acima, o processo incluiu a passagem pela morte, algo que poderíamos dizer estar sugerido no interior da própria cantiga da Cuca:

“*Minha Cuca, cadê minha Cuca?*

Minha Cuca, cadê minha Cuca?

Ai, Minha Cuca

*Que o **mato** me deu!...”*

‘Se eu (aceito a morte) mato a Pingo, eu ganho a Cuca-Pingo-de-Ouro’,
poderia pensar Miguilim, ‘ganho uma *terceira estória*, para além da margem da vida
ou da morte’.

É nessa particular travessia que Miguilim se faz um contador.

2. A infância do olhar

2.1 Translúcida Miopia

“A vantagem dos míopes é enxergar onde
as grandes vistas não pegam”

Machado de Assis – *A Semana*

“O pior cego é o que quer ver”

Guimarães Rosa - *Tutaméia*

Se um leitor já conhece algumas das narrativas de Guimarães Rosa e põe-se a acompanhar a personagem Miguilim, de “Campo Geral”, rapidamente desconfia que novamente uma personagem criada pelo autor será veículo para alguma particularíssima descoberta. O narrador mais uma vez parece diluir-se na perspectiva da personagem, em especial de uma criança, quando se é obrigado, dada essa recorrente técnica do escritor, a aproximar-se de modo radical de um mundo geralmente tão estranho ao nosso. Em “Campo Geral”, logo percebemos, essa abertura ao novo está ligada à *visibilidade do mundo*. Sofremos de imediato algo como um deslocamento de nosso olhar comum sobre as coisas, para compartilhar, com Miguilim, todo um universo de pequenas formas. Mais que isso, um mundo feito de cores, movimentos, cheiros e, quase sempre, de uma ponta de brilho. São as penas de um pássaro macio azulado, a pocinha d’água onde o pequeno gaturamo se mira, os caramujos e formigas, o leve tremor das orelhas de um coelho, os dentes de uma moça, engraçados de tanta brancura, o dedo de um bispo, com o anel vermelho, as abelhas de muitas qualidades e cores, mais ciscos, joaninhas, ramos que são borboletas, desdobramentos, enfim, do corpo de um mundo cuja existência alguns leitores poderiam nem sequer ter antes vislumbrado. Como já afirmara Franklin Leopoldo e Silva, a obra de arte é portadora desse “excedente de percepção”. Assim, de um modo talvez demasiadamente concreto, podemos dizer que, quando

começamos a ler “Campo Geral”, é como se Guimarães Rosa nos entregasse, através dos olhos de Miguilim, uma *lupa*, dizendo-nos: veja! E, quase que contraditoriamente, esta lupa é, sem que ainda saibamos, a miopia do menino.

No decorrer da novela, como se verá, há um conjunto de pistas indicativas da miopia que só ao fim da narrativa será de fato revelada. Ao término da leitura, podemos então voltar e recompor o enredo, os momentos de percepção, e talvez entender que ele, Miguilim, era na verdade “*piticego*”, como diz a Chica, depois que o doutor passa pelo Mutum. Ora, essa retomada do texto, que é importante, deve no entanto ser cuidadosa para não incorrer em erros. O principal deles é justamente querer embaçar aquele claro mundo que desde o começo, e inegavelmente, foi visto pelos olhos da personagem, e, na procura rápida de uma resposta, totalizar: “o menino não enxergava”. Digo isso, porque ouvi mais de uma vez essa afirmação que traz a miopia em seu aspecto puramente negativo, sobrepondo-o à experiência do texto. Mesmo alguns comentários escritos sobre “Campo Geral” são levados pelo caráter impeditivo da miopia; afinal, seguindo a definição estrita, a miopia é uma característica que deve ser corrigida por um instrumento ótico para que o sujeito possa ver normalmente. Ser míope sempre é ver a menos, seja ‘com os olhos’, seja ‘com o espírito’ – fala-se em “espírito míope”, em “concepção míope”, em “visão curta” das coisas. É talvez na esteira dessa espécie de automatismo que alguns, ao retomarem a trajetória da personagem Miguilim, reduzem a experiência do menino à de um ser aprisionado em seu embaçado ‘mundico’. Braga Montenegro, por exemplo, chega a afirmar que somente ao fim da narrativa, quando Miguilim ganha os óculos do doutor, é que o menino passa a ter “a visão perfeita das coisas, a noção exata das microformas, até então despercebidas”¹³³.

Na suposição de que o percurso de leitura descrito acima possa ocorrer, o primeiro ponto que devemos então sublinhar é que, mesmo ao sabermos da miopia de Miguilim, se voltarmos às experiências mais fortes de sua percepção sensorial,

¹³³ Montenegro, Braga. “Guimarães Rosa, novelista”, In: “Fortuna Crítica”, *Obras completas de Guimarães Rosa*, v.1, p.156.[grifo meu]

elas continuam em seus lugares, cristalinas, em nada sendo afetadas pela informação de que são produto de um ‘defeito de visão’:

*“(...) se ele [Miguilim] pudesse estava voltando para a horta, (...) via as formiguinhas entrando e saindo e trançando, os caramujinhos rodeando as folhas, no sol e na sombra, por onde rojavam sobrava aquele rastrio branco, que brilhava”*¹³⁴

Suas percepções ainda continuam, intactas, captando a beleza dos movimentos sutis de cada pássaro:

*“ Entre chuva e outra, o arco-da-velha aparecia bonito, bebedor; quem atravessasse debaixo dele – fu! – menino virava menina, menina virava menino: será que depois desvirava? Estiadas, as agüinhas brincavam nas árvores e no chão, cada um de um jeito os passarinhos desciam para beber nos lagoeiros. O sanhaço, que oleava suas penas com o biquinho, antes de se debruçar. O sabiá-peito-vermelho, que pinoteava com tantos requebros, para trás e para frente, ali ele mesmo não sabia o que temia. E o casal de tico-ticos, o viajadinho repulado que ele vai, nas léguas em três palmos de chão. E o gaturamo, que era de todos o mais menorzim, e que escolhia o espaço de água mais clara: a figurinha dele, reproduzida no argume, como que ele muito namorava. Tudo tão caprichado lindo!”*¹³⁵

Nesse caso, podemos dizer, Guimarães Rosa ironicamente parece ‘pregar-nos uma peça’. Procuramos na narrativa evidências do efeito da miopia, que fica então sugerido nas passagens em que Miguilim sente a visão embaçar, mas encontramos em tudo mais, como já anotara Henriqueta Lisboa, uma “clara perceptibilidade”. De qualquer modo, consegue-se enfim localizar a miopia e pontuar os momentos em

¹³⁴ G.Rosa, “Campo Geral”, p.24.

¹³⁵ *Id.,Ibid.* p.47.

que ela age. É justamente dessa maneira, porém, que também se deixa de entendê-la, esquecendo-se de que ela não está especialmente nas passagens que em retrospectiva se localiza, mas em absolutamente toda a narrativa. A miopia que Guimarães Rosa põe em evidência através de Miguilim é a de uma visão cristalina do que, em suma, é ‘menor’ e à margem da visão ampla e utilitária do mundo adulto. Daí que a informação dada ao fim da narrativa é verdadeiramente reveladora: com Miguilim, víamos claramente e sobretudo poeticamente como míopes, sem saber que o éramos. Assim, a miopia revela-se como uma ‘focalização do olhar’ cujo valor é extremamente positivo, pois vem aliado a toda a poesia derramada pelo Mutum. Nesse sentido, Guimarães Rosa inverte a experiência comum. Ser míope é, enfim, ver a mais.

Mas discutamos também o embaçamento que a miopia comporta. Primeiramente, notemos que, no ato propriamente perceptivo, aquela faixa da miopia em que os objetos perdem a nitidez quase não é colocada pela perspectiva narrativa de “Campo Geral”. De qualquer modo, se esta faixa necessariamente está lá, como característica intrínseca da miopia, só podemos entendê-la como suporte da percepção cristalina que se tem do objeto focado; afinal, dizendo com Merleau-Ponty, “é necessário adormecer a vizinhança para ver melhor o objeto (...), porque olhar o objeto é entranhar-se nele, e porque os objetos formam um sistema em que um não pode se mostrar sem esconder outros. Mais precisamente, o horizonte interior de um objeto não pode se tornar objeto sem que os objetos circundantes se tornem horizonte, e a visão é um ato de duas faces”. Assim, “apoio meu olhar em um fragmento da paisagem, ele se anima e se desdobra, os outros objetos recuam para a margem e adormecem, mas não deixam de estar ali”¹³⁶. Em “Campo Geral”, portanto, o que é turvo ou pouco conhecido não se localiza no ato perceptivo em si. A miopia de Miguilim, quando “adormece” seus horizontes, é para abrir espaço à espantosa nitidez de seu próprio universo.

¹³⁶ Merleau-Ponty. *Fenomenologia da Percepção*, p.104.

Isso não significa que para Miguilim não haja todo um campo difícil de ver e entender. A própria mata escura do Mutum, que lhe mete medo, é território que simboliza o desconhecido. Todo esse campo, porém, não resulta estritamente da percepção míope, mas de algo que também integra o horizonte que rodeia a personagem: o mundo dos adultos, lugar da violência, da ação incoerente e do proibido. É nesse sentido que poderemos melhor compreender dois momentos em que os olhos de Miguilim ‘falham’. Quando a miopia faz-se turva, ela coincide com uma experiência de embate com esse mundo que tem pouca ou nenhuma clareza para o menino. É o que se pode inferir do seguinte comentário de Paulo Rónai a respeito da perspectiva narrativa de “Campo Geral”:

“Contada na 3ª pessoa, a história é entretanto apresentada do ponto-de-vista desse menino, Miguilim: o leitor percebe a realidade que é vista pelos olhos dele. (...) A maior vitória do novelista consiste em ter conseguido reconstituir o mundo íntimo de Miguilim sem inquiná-lo de noções e representações alheias à sua idade e ao seu meio, fazendo-nos sentir o ingênuo frescor de suas descobertas e os espantos que acompanhavam a sua penetração progressiva no universo turvo dos adultos”¹³⁷

Assim, o primeiro indício dessa ‘miopia turva’ ocorre quando Miguilim precisa, em segredo, entregar à sua mãe o bilhete mandado por Tio Terêz. O encontro com o tio acontece às escondidas, em um dos caminhos da mata do Mutum, e o bilhete recebido pelo menino é sinal de uma relação adúltera, cujo resultado imediato foi a ‘expulsão’ de Tio Terêz da casa da família. O momento é de total impasse, porque Miguilim é amigo fiel do tio, e portanto sente-se obrigado a cumprir a tarefa, mas, por outro lado, entende, mesmo sem formular claramente o adultério, que a relação entre o tio e mãe desrespeita o pai. Sem saber como

¹³⁷ Paulo Rónai, “Notas para facilitar a leitura de *Campo Geral* de Guimarães Rosa”, In: *Revista Matraca*, n.14, p.23.

distinguir o bem e o mal, Miguilim fica imerso numa dúvida que não se resolve, cuja intensidade resvala no medo e torna-se quase insuportável:

*“A coisa mais difícil que tinha era a gente poder saber fazer tudo certo, para os outros não ralharem, não quererem castigar”*¹³⁸

*“O bilhete estava ali na algibeira, até medo de botar a mão, até não queria saber, amanhã cedo ele via se estava. Rezava, rezava com força; pegava um tremor, até queria que brilhos doessem, até queria que a cama pulasse. Conseguia era outro medo, diferente. O Dito já tinha adormecido. O que dormia primeiro, adormecia. O outro herdava os medos, e as coragens. Do mato do Mutum.”*¹³⁹

É em meio a esse estado de espírito que Miguilim, numa tentativa de esquecer o bilhete, vai jogar malha e apresenta um sinal evidente do embaçamento causado pela miopia. Mas este sinal, como o próprio trecho irá colocar, também pode ser lido como produto do dilema moral, agente perturbador da visão que Miguilim comumente tem das coisas. O importante, nesse caso, é entender que toda a passagem conflui não para negar a presença da miopia (precisamente, de seu embaçamento), mas para atribuir-lhe um valor simbólico, ou seja, o do difícil confronto que Miguilim deverá experimentar, por toda a narrativa, com o mundo turvo dos adultos. Note-se na passagem abaixo que o esforço de Miguilim será justamente o de retomar o fluxo perceptivo que deflagra a beleza das coisas, fluxo temporariamente perdido porque entre o mundo e os olhos míopes do menino interpõe-se a força obscura de um tabu:

“Desde estavam brincando de jogar malha, no pátio, meio de tardinha. Era com dois tocos, botados em pé, cada um de cada lado. A gente tinha de derrubar, acertando com uma ferradura velha, de distância. Mas Miguilim não

¹³⁸ G.Rosa, “Campo Geral”, p.76

¹³⁹ *Id.,Ibid.* p.80

dava para jogar direito, nunca que acertava de derrubar (...) Mas Miguilim não enxergava bem o toco, de certo porque estava com o bilhete no bolso, constante que em Tio Terêz não queria pensar. Essa hora, Pai tinha voltado da roça, estava lá dentro, cansado, deitado na rede macia de buriti, perto de Mãe, como cochilava. Miguilim forcejava, não queria, mas a idéia da gente não tinha fecho. Aquilo, aquilo. Pensamentos todos desciam por ali a baixo. Então, ele não queria, não ia pensar – mas então carecia de torar volta: prestar muita atenção só nas outras coisas todas acontecendo, no que mais fosse bonito, e tudo tinha de ser bonito, para ele não pensar – então as horas daquele dia ficavam sendo o dia mais comprido de todos...”¹⁴⁰

Colocada a questão, é mais fácil entender por que a outra pista evidente da miopia de Miguilim (ao andar pelo mato o menino não enxerga onde pisa e vive tropeçando) aparece justamente quando o menino tem seu corpo submetido ao trabalho incessante na roça do pai. Na verdade, durante esse episódio que narra a passagem violenta de Miguilim para fora de sua infância, há mais que uma breve falha do olhar, pois ocorre que tanto as percepções líricas da personagem quanto a sua capacidade de inventar histórias desaparecem. Pensando nisso, o trecho destacado logo a seguir é particularmente interessante, porque junto à marca forte do processo de perda do olhar poético, aparece um sinal forte de resistência. Miguilim ainda guarda, como ‘talismã’ que preserva sua translúcida miopia, um “besourinho bonito, pingadinho de vermelho”. A idéia de resistência é bastante válida porque os tais pingos vermelhos, se bem lembrarmos, remontam à experiência sensório-lírica mais intensa e remota de Miguilim: a visão das frutinhas vermelhas, pingadas no meio de um jardim, onde o menino descobrira o “cheiro de alegriazinha”. É como se, apesar de tudo, Miguilim ainda segurasse, em suas mãos, a raiz última de sua força poética:

¹⁴⁰ *Id.,Ibid.* p.75-76.

“Sol a sol – de tardinha voltavam, o corpo de Miguilim doía, todo moído, torrado. Vinha com uma coisa fechada na mão. —“Que é isso, menino, que você está escondendo?” — “É a joaninha, Pai.” — “Que joaninha?” Era o besourinho bonito, pingadinho de vermelho. —“Já se viu?! Tu há de ficar toda a vida bobo, ô panasco?!” – o pai arreliou. E no mais ralhava sempre, porque Miguilim não enxergava onde pisasse, vivia escorregando e tropeçando, esbarrando, quase caindo nos buracos: —“Pitosga...” ” ¹⁴¹

A resistência do corpo físico e poético de Miguilim não suporta a dura travessia para o mundo adulto. O corpo do menino, cada vez mais, deixa de ser lugar de apreensão sensório-lírica para atuar como instrumento voltado à produção da roça. Afinal, as visões fugazes, precárias, perdidas no fluxo do tempo, que Miguilim ainda traz inscritas em seu corpo são, numa palavra, inúteis: os gestos de um coelho, o sumiço rápido e profundo do vaga-lume, os pelinhos brancos no casco do tatu. Vale mais a precariedade concreta de uma família pobre, definindo com sua inegável permanência o que deve ser feito de um corpo. Com esse andamento crescente do episódio, poderemos então dizer, com Laymert Garcia Santos, que encontramos “não mais o corpo que age e, agindo, diz a linguagem dos sentidos; mas sim linguagem que age o corpo e, agindo, enuncia o primado da ordem, da voz imensa”¹⁴²:

“Mas se carecia era de dobrar o corpo, levar os braços, gastar mais força, só prestar cautela no serviço, se não a ferramenta resvalava, torava a plantação. O relar da folha da enxada, nas pedrinhas, aqueles bichos miúdos, a gente avançando sempre, os pés pisando no matinho cortado. Dava o cheiro gostoso, de terra sombreada. As moças de lindos risos, na fazenda grande dos Barboz, as folhagens no chão, as frutinhas vermelhas de cheiro respingado – aquilo! – ah, então nunca ia poder ter um lugar assim, permanecia só aquele fulgorzinho

¹⁴¹ *Id.,Ibid.* p.117.

¹⁴² Laymert Garcia dos Santos, *op. cit.* p.25

na memória, e a enxada capinando, se suava, e o Pai ali tomando conta? Nunca mais. O corpo pesava, a cabeça ardendo, Miguilim nem ia poder cumprir promessa, agora ele desanimava de tudo. Doía.”¹⁴³

Esta passagem prossegue com o aniquilamento físico de Miguilim, que tonteia e cai, ainda protegendo os olhos:

*“De repente, no outro dia, Miguilim estava capinando, só sentia aquele mal-estar, tonteou: veio um tremor forte de frio e ele começou a vomitar. Deitou-se ali mesmo, no chão, escondendo os olhos, como um bichinho.”*¹⁴⁴

Miguilim é acometido de novo por uma doença – “... nem ia conhecendo quando era dia e quando era noite.” – e um dos sintomas expressos em seu corpo é, não por acaso, uma “barriguinha toda sarapintada de vermelhos”. Mais um vez aparece esta inscrição sensória - a cor vermelha, pingada (que aliás, como se vê, atravessa todo o texto) – referindo-se a um momento remoto e fortemente vital da infância de Miguilim. No contexto que vamos analisando, porém, o pontilhado vermelho é índice de morte. Assim, a trajetória da infância de Miguilim fica sintetizada nesse deslizamento, no interior desse veio sensório do texto, do significado de uma cor (vermelho)/forma (pingado), associando-se tanto à vida quanto à morte. Nesse momento, o que morre afinal? Morre a infância de Miguilim, simbolizada numa doença que, não por acaso, atravessa-lhe o corpo todo¹⁴⁵.

¹⁴³ G.Rosa, “Campo Geral”, p.132

¹⁴⁴ *Id.Ibid.*

¹⁴⁵ Apenas para dar mais uma evidência da retomada da *cor vermelha* nessa passagem brusca para fora da infância, leia-se aquele trecho em que Miguilim, com tanta raiva, destrói os seus brinquedos, em resposta ao Pai, que soltara, um a um, todos os passarinhos do menino, e espedacara, uma a uma, as gaiolas. Enquanto Miguilim quebra todo o resto, vai sentindo a tristeza de ter perdido, em especial, o casal de passarinhos com topetes vermelhos: “Querida ter mais raiva. Mas o que não lhe deixava a idéia era o casal de tico-ticos-reis, o macho tão altaneirozinho bonito – upupava aquele topete vermelho, todo, quando ia cantar. Miguilim tinha inventado de pôr a peneira meia em pé, encostada num toquinho de pau, amostrara o arroz por debaixo, e pôde ficar de longe, segurando a pontinha de embira que estava lá amarrada no toquinho de pau, tico-tico-rei veio comer arroz, coração de Miguilim também, também, ele tinha puxado a embira... Agora, chorava”, p.130.

Ora, é na seqüência dessa *morte* que ficamos sabendo que Miguilim é míope. Portanto, note-se bem, o ‘defeito de visão’, quando abertamente apresentado, coincide com o ingresso de Miguilim na vida adulta. Ao afastar-se de sua infância, como um olhar míope que se afasta de um objeto, mas ainda tentando focalizá-lo, Miguilim sente que o mundo se turva. Dizendo de outro modo, ao deixar de ser criança, Miguilim fica “doente dos olhos”.

Mas o recurso da descoberta da miopia é tão ricamente trabalhado por Guimarães Rosa, que ao indiciar a perda da poesia inerente à infância, ao mesmo tempo abre caminho para a possibilidade da restauração do olhar perdido. Afinal, se o caso é de miopia, então ela pode ser corrigida com um par de óculos. Este, trazido por um *doutor*, simbolizará antes de tudo um ganho de ordem poética. Já o “claro da roupa” do doutor viajante, que chama a atenção de Miguilim, aparece como primeiro sinal de uma luminosidade que volta ao olhar do menino. Ao experimentar os óculos uma primeira vez, por um brevíssimo momento, Miguilim então sente algo como uma repentina nitidez das formas à sua volta, em uma visão de onde irrompe, mais uma vez, o *novo* e o *belo*. Em uma palavra, a poesia:

*“Miguilim olhou. Nem não podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas. Via os grãos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância”*¹⁴⁶

Assim, quando vai decidir se parte do Mutum, para ganhar “uns óculos pequenos”, Miguilim recebe um singular conselho da Mãe:

*“— Vai, meu filho. É a luz dos teus olhos, que só Deus teve poder para te dar.”*¹⁴⁷

¹⁴⁶ *Id.,Ibid.* p.139-140.

¹⁴⁷ *Id.,Ibid.* p.140.

A ida para fora do Mutum é também a possibilidade da volta dessa luz perdida.

Na passagem mais longa, note-se, a visão das pequenas coisas, das chamadas microformas, é totalmente recuperada com os óculos. O foco ainda recai sobre elas (são *os grãosinhos, as pedrinhas menores, as formiguinhas...*). No entanto, é muito significativo perceber que, agora, elas podem ser, e são, vistas *de longe*. Abre-se, com isso, uma relação entre proximidade (do foco) e distanciamento (do olhar) cujo valor é extremamente significativo. Entende-se que Miguilim recupera o olhar que toma o ‘menor’, mas não propriamente o olhar de sua infância – este, colado ao mundo, não precisava de óculos. Os óculos, portanto, valem simultaneamente como recuperação e perda. O olhar infantil que vê sem ‘saber’ que vê, este perde-se definitivamente. O olhar que habitava a beleza do Mutum sem mesmo saber dizer se o lugar era bonito, agora distingue, à distância, a beleza fazendo-se no fluxo do mundo. Daí que o menino, no momento mesmo da partida, olha com os óculos, decide, sabe, e já poderá concordar com aquele moço que um dia encontrara numa viagem:

*“E Miguilim olhou para todos com tanta força. Saiu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou, mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde do buriti, numa primeira vereda. O Mutum era bonito! Agora ele sabia.”*¹⁴⁸

¹⁴⁸ *Id.,Ibid.* p.142.

2.2 Inútil Poesia

Definido um certo ‘trajeto’ geral dado pelo acompanhamento do olhar míope de Miguilim, queremos, a partir de agora, desenvolver uma questão fundamental já apontada logo acima: a do embate entre Miguilim e o mundo adulto, que também poder ser entendido como um contraste entre olhar poético e olhar utilitário.

De início, tentemos então explicar por que a miopia de Miguilim constitui uma percepção de ordem poética. Para isso, será útil referirmo-nos ao já analisado episódio em que Diadorim ensina Riobaldo a ver o manuelzinho-da-croa. Acreditamos ter conseguido, lá, definir um processo de ordem poética que decorre do olhar e que certamente guarda semelhanças com a miopia de Miguilim. O gesto que Diadorim pede ao olhar do amigo, lembremos, é o da *atenção* que *separa* apreciando um determinado objeto, antes preso na rede de ações do jagunço. O objeto, solto, ganha força lírica. De modo geral, pode-se então dizer que a miopia de Miguilim, porque “adormece” tudo o mais que rodeia o foco de seu olhar, também pode ser definido como um processo de *atenção* que capta um determinado objeto, desligando-o de suas relações mais imediatas com o mundo – “*Miguilim seguia o existir do cavalo, um cavalo rangendo seu milho.*”¹⁴⁹. Através de sua miopia, Miguilim desloca, captura e desdobra o objeto. Como resultado desse desdobramento, ocorre a abertura para a descoberta do *inédito*, e, conseqüentemente, como já vimos, para uma apreensão *sensório-lírica* do objeto. A miopia, sendo este processo de *atenção*, é, como dissemos, ‘ver a mais’.

Para ilustrar a questão, veja-se, numa passagem simples, como o pássaro tesoureiro, para Miguilim, existe simplesmente porque é belo, contrastando com a rede lógica na qual um vaqueiro, por sua vez, insere o mesmo pássaro:

“—*Vai chover. O vaqueiro Jé está dizendo que já vai dechover chuva brava, porque o tesoureiro, no curral, está dando cada avanço, em cima das mariposas. (...) Miguilim não respondia. De castigo, não tinha ordem de dar*

¹⁴⁹ *Id.,Ibid.* p.78

*resposta, só aos mais velhos. Sim sorria para o Dito, quando ele olhava – só o rabo-do-olho. O tesoureiro era um pássaro imponente de bonito, pedrês cor-de-cinza, bem as duas penas compridas da cauda, pássaro com mais rompante do que os outros. Gostava de estar vendo aquilo no curral.”*¹⁵⁰

Se tal processo é de *atenção* ao mundo, é valioso então saber que “Percepção vem de *percipio*, que se origina em *cipio* – agarrar, prender, tomar com ou nas mãos, empreender, receber, suportar”¹⁵¹. A *atenção*, ou a miopia em “Campo Geral”, possibilita justamente esse maior *acomodamento* do objeto tomado pelo olhar do sujeito. Para salientar esse aspecto da percepção na obra de Guimarães Rosa, é interessante mencionar uma experiência totalmente inversa à que assistimos com Miguilim ou Diadorim. Trata-se da experiência insuportável vivida pelo Chefe Zequiel, personagem da novela “Buriti”. Ele é capaz de ouvir absolutamente todos os sons noturnos, desde os seus mínimos ruídos, os quais uma audição comum jamais captaria: “O senhor ouve o orvalho serenar. E umas plantas dão estalos.”¹⁵². Mas o que, a princípio, indicaria ser uma captura sensorial plena dos sons, acaba revelando ser o contrário. Afinal, como resultado dessa espécie de hipertrofia sensorial, o Chefe Zequiel não consegue *prender, agarrar, capturar* o seu universo sonoro. Na verdade, o personagem é quem ficará aprisionado pela agitação dos rumores noturnos e capturado pelo medo despertado:

*“Essas vantagens Maria da Glória interpretava e esclarecia, ela presentava o Chefe Zequiel como se ele fosse um talento da fazenda, com que o Buriti Bom pudesse contar – nos portais da noite sentinela posta. Mas, não, Maria da Glória, por demasiado perto o ter, mal o compreendesse, nem desse tino do constante agoniado padecer que o aprisionava.”*¹⁵³

¹⁵⁰ G. Rosa, “Campo Geral”, p.25

¹⁵¹ Marilena Chauí, *op.cit.* p.40.

¹⁵² G. Rosa. “Buriti”, *Obras completas e Guimarães Rosa*, p. 906

¹⁵³ *Id.,Ibid.* p. 936

*“Chefe Zequiel, homem que chamava os segredos todos da noite para dentro de seus ouvidos[...] escuta o que para ouvido da gente não é, por via disso cresceu nele um estupor de medo, não dorme, fica o tempo aberto, à vãs... Daí deu em dizer que está esperando...”*¹⁵⁴

Mas, retomando precisamente nossa discussão, destaquemos um outro aspecto fundamental do olhar poético de Miguilim: sua abertura a tudo aquilo que é pequeno, ‘menor’, que ‘não tem vez’, e se apaga na visão mais ampla que os adultos têm do mundo. Dizendo de outro modo, atentemos à natureza dos objetos que Miguilim, com seu olhar ‘defeituoso’, traz das margens de um olhar correto e comum. Aqueles objetos que Miguilim recolhe do mundo, por exemplo, seriam certamente classificados por alguns adultos como absolutamente sem valor. Estes objetos podem ser vistos quando, em uma briga com o pai, o menino desata sua raiva e acaba destruindo os próprios brinquedos. Miguilim de repente joga fora, no terreiro, todas as suas “coisas guardadas”:

*“(...)o tentos de olho-de-boi e maria preta, a pedra de cristal preto, uma carretilha de cisterna, um besouro verde com chifres, outro grande, dourado, uma folha de mica tigrada, a garrafinha vazia, o couro de cobra-pinina, a caixinha de madeira de cedro, a tesourinha quebrada, os carretéis, a caixa de papelão, os barbantes, o pedaço de chumbo, e outras coisas, que [Miguilim] nem quis espiar”*¹⁵⁵

Ora, é certo que esses objetos denotam a pobreza em que vive a família. No entanto, é mais significativo entender esse conjunto de brinquedos justamente como os objetos valorados por uma *atenção* que existe não somente em Miguilim, mas em uma gama de personagens infantis criadas por Guimarães Rosa. Essas crianças

¹⁵⁴ G. Rosa. “Buriti”, *apud* Araújo [1992] p. 160

¹⁵⁵ G. Rosa. “Campo Geral”, p.130

trazem aos olhos de todos, como vimos no trecho acima, coisas inúteis, restos nos quais a percepção adulta mal se detém.

Sobre essa espécie de disponibilidade infantil para o que é “residual”, Walter Benjamin escreveu um pequeno e belo texto em *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, que contribui para a afirmação de nosso ponto-de-vista e que valerá a pena ler:

Canteiro de obras

*“Meditar com pedantismo sobre a produção de objetos – material ilustrado, brinquedos ou livros – que devem servir às crianças é insensato. Desde o Iluminismo isto é uma das rançosas especulações dos pedagogos. A sua fixação pela psicologia impede-os de perceber que a Terra está repleta dos mais incomparáveis objetos da atenção e da ação das crianças. Objetos dos mais específicos. É que crianças são especialmente inclinadas a buscarem todo o local de trabalho onde a atuação sobre as coisas se processa de maneira visível. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam da construção, do trabalho no jardim ou em casa, da atividade do alfaiate ou do marceneiro. Nesses produtos residuais elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta para elas, e somente para elas. Neles, estão menos empenhados em reproduzir as obras dos adultos do que em estabelecer entre os mais diferentes materiais, através daquilo que criam em suas brincadeiras, uma relação nova e incoerente. Com isso as crianças formam o seu próprio mundo das coisas, um pequeno mundo inserido no grande. Dever-se-ia ter sempre em vista as normas desse pequeno mundo quando se deseja criar para crianças e não se prefere deixar que a própria atividade – como tudo aquilo que é nela requisito e instrumento – encontre por si mesma o caminho até elas.”*¹⁵⁶

¹⁵⁶ Walter Benjamin. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades, Ed.34, 2002. p.103.

Em “Campo Geral”, dada também essa diferença de natureza que existe entre as relações que a criança e o adulto mantêm com os objetos, localizamos um contraste evidente entre dois tipos de olhar - um *olhar poético* e um *olhar utilitário*. O contraste é particularmente forte justamente quando o olhar de Miguilim incide sobre um objeto que também pertence ao universo de ação dos adultos. Nesse caso, são especialmente marcantes para o menino as caças empreendidas pelo pai e pelos vaqueiros. Enquanto a percepção de Miguilim desdobra cores, gestos, sons, e também histórias, de tatus e coelhos, os adultos prosseguem na matança desses animais. Daí um inevitável choque: as percepções da criança vêm dolorosamente incrustadas numa experiência de morte. Destacamos duas passagens, entre várias que o livro apresenta:

“Mais que matavam eram os tatus, tanto tatu lá, por tudo. Tatu-de-morada era o que assistia num buraco exato, a gente podia abrir com ferramenta, então-se via: o caminho comprido debaixo do chão, todo formando voltas de ziguezague. Aí tinha outros buracos, deixados, não eram mais moradas de tatu, ou eram só de acaso, ou prontos de lado, para eles temperarem de escapular. Tão gordotes, tão espertos – e estavam assim só para morrer, o povo ia acabar com todos? O tatu correndo sopressado dos cachorros, fazia aquele barulhinho com o casculho dele, as chapas arrepiadas, pobrezinho – quase um assovio. Ecô – os cachorros mascaravam de um demônio. Tatu corria com um rabozinho levantado – abre que abria, cavouca o buraco e empruma suas escamas de uma só vez, entrando lá, tão depressa, tão depressa – e Miguilim ansiava para ver quando o tatu conseguia fugir a salvo.”¹⁵⁷ [grifo meu]

Ali mesmo, para cima do curral, vez pegaram um tatu-peba – como roncou! – o tatu-pevinha é que é o que ronca mais, quando os cachorros o encantoam. Os cachorros estreitam com ele, rodeavam – era tatúa-fêmea – ela encapota,

¹⁵⁷ G. Rosa, “Campo Geral”, p.27.

*fala choraminguda; peleja para furar buraco, os cachorros não deixam. Os cachorros viravam com ela no chão, ela tornava a se desvirar, ligeiro. A gente via que ela podia correr muito, se os cachorros deixassem. E tinha pelinhos brancos entremeados no casco, feito as pontas mais finas, mais últimas, de raizinhas. E levantava as mãozinhas, cruzadas, mostrava aqueles dedos de unhas, como ossinhos encardidos. Pedia pena... Depois, outra ocasião, não era peva, era um tatu-galinha, o que corre mais, corredor. Funga, quando cachorro pega. Pai tirava a faca, punha a faca nele, chuchava. Ele chiava: Izúis!, Izúis!... Estava morrendo, ainda estava fazendo barulho de unhas no chão, como quando entram em buraco. — “Tem dó não, Miguilim, esses são danados para comer milho nas roças, derrubam pé-de-milho, roem a espiga, desenterram os bagos de milho semeados, só para comer...” – o vaqueiro Salúz dizia aquilo, por consolar, tantas maldades.”*¹⁵⁸ [grifo meu]

Ora, a justificativa com que o vaqueiro Salúz tenta consolar Miguilim indica justamente o *olhar utilitário* que guia a ação dos adultos. Justificativa, aliás, que revela uma estridente incoerência para Miguilim, como aquela sentida quando o pai dá a cadelinha cega Pingo-de-Ouro para uns tropeiros que passam pelo Mutum. Deste conflito permanente que movimenta a narrativa, irrompem as inumeráveis perguntas que Miguilim lança para si mesmo, a respeito do mundo (“*Tão gordotes, tão espertos – e estavam assim só para morrer, o povo ia acabar com todos?*”). A lógica de Miguilim, como vimos, surge antes como produto das narrativas com as quais organiza suas percepções. As histórias buscam dar coerência ao mundo que se vê e, através dessa ordenação, desejam afirmar a predominância do bem. Já a ação adulta faz-se coerente na medida em que afirma uma lógica utilitária: os tatus destroem a plantação de milho, e precisam ser mortos.

O olhar utilitarista, como se nota, é produto da sistematização do trabalho desenvolvido no Mutum. Nesse caso, percebe somente determinadas características de um objeto, ou seja, as que estão intrinsecamente ligadas ao funcionamento desse

¹⁵⁸ *Id.,Ibid.* p.59-60

sistema. Assim, o movimento do olhar deixa de ser aprofundamento no interior do objeto, fluxo em que se descobre o novo, para se configurar como ato de redução, que instrumentaliza o objeto, fazendo-o valer pelo seu efeito sobre o todo. Dizendo de outro modo: o fim último do olhar utilitário é justamente *estabilizar a percepção*, reduzindo-a ao mínimo necessário para a ordenação lógica de um mecanismo mais amplo. Este olhar, portanto, como um avesso da miopia, significa na verdade um afastamento cada vez maior da realidade, na medida em que deixará de apreendê-la em função do ‘fechamento’ de seu sistema. Com este, no entanto, é que deverá imprimir seu poder sobre essa mesma realidade. A Miguilim, só resta assistir meio calado à morte dos bichos. O drama do menino é justamente o de sentir, mal compreendendo, uma redução absoluta de sua experiência perceptiva, que, além de ser pejorativamente classificada como a de um “bobo” ou de um “panasco”, em nada altera a ordem das coisas. Os tatus continuam sendo mortos. Assim que, imersa num mundo comandado por adultos, a experiência do menino fica quase sempre capturada por um outro olhar, o dominante, que a vai “reduzir, empobrecer, descolorir”¹⁵⁹.

Mas, recolocando o olhar utilitário num outro viés, é interessante dizer que, apesar de ele trazer incontestáveis aspectos negativos à vida de Miguilim, também é a garantia do sustento das famílias que vivem no Mutum, e chega a ser mesmo condição para que elas consigam permanecer em uma terra tão “distante de qualquer parte”. Nesse caso, vale o princípio geral do utilitarismo, ou seja, a busca de maior felicidade para o maior número de pessoas¹⁶⁰, mesmo que essa felicidade, em

¹⁵⁹ Laymert Garcia dos Santos, *op.cit.* p.29

¹⁶⁰ O utilitarismo, tendo como afirmação última alcançar a felicidade, remonta a toda uma discussão moral e ética que integra o pensamento ocidental desde a Antiguidade. Mais precisamente, porém, o uso do termo *utilitarismo* como princípio que busca a maior felicidade para o maior número de pessoas é colocado por John Stuart Mill, em *The utilitarianism* (1863). Há edição brasileira : *O utilitarismo*, introdução e tradução de Alexandre Braga Massella, Iluminuras, 2000. A importância de Mill está em diferenciar a noção de felicidade em relação a um outro pensador, Jeremy Bentham. Na concepção deste, como aponta a introdução da edição brasileira, “prazeres e dores poderiam ser medidos em termos de categorias como intensidade e duração, o que permitiria alinhá-los em uma escala cardinal que orientaria nossos juízos sobre a felicidade obtida” (p.11). Mill ultrapassa a visão de Bentham porque desloca a noção puramente hedonista da felicidade, centralizada no agente, e a reelabora como o propósito final para o maior número de pessoas, direcionado-a

“Campo Geral”, traduza-se concretamente numa situação permanente de pobreza ou numa luta penosa pela auto-suficiência do lugar.

Nesse caso, para desdobrarmos um pouco mais esse contraste entre um *olhar poético* e um *olhar utilitário*, será enriquecedor verificarmos algumas informações sobre o universo de trabalho representado na novela “Campo Geral”. Para isso, vamos nos referir diretamente a um artigo de Ana Maria Galano ¹⁶¹, no qual se conduz uma leitura da novela com a intenção bem específica de contrapor-se à “representação do cenário mineiro como área deserta”, imagem veiculada pela “ocupação nos moldes da modernização capitalista da agricultura”. A partir dessa intenção, a autora consegue organizar um conjunto de informações, esparsas na narrativa, que permitem redesenhar com bastante clareza as regras que governam o mundo do trabalho centralizado na figura de Nhô Bernardo, pai de Miguilim. Mais que isso, vale dizer, a autora discute em seu texto, uma a uma, as diferentes funções sociais dos outros membros da família de Miguilim, bem como de personagens como o vaqueiro Salúz, a Mãitina, a Rosa, entre outras. Justamente por trabalhar com um viés tão diferente do nosso, a autora localiza informações e questões pouco percebidas na formulação deste nosso trabalho, e, por isso mesmo, despertou-nos o interesse e ajudou-nos, por fim, a colocar alguns pontos agora discutidos.

Assim, anotemos que a respeito das terras onde mora a família de Miguilim, a autora salienta que “nem devolutas nem propriamente inexploradas, as terras do Mutum pertenciam a Sô Sintra, assim como o “gadame”, que é “boiadinha alheia””. Não ficamos sabendo os detalhes do acordo que Nhô Bernardo fez com Sô Sintra, mas somente que o pai de Miguilim “trabalha ajustado em tomar conta, em parte com o vaqueiro Salúz”. Entre os dois empregados, porém, a novela mostra que há claras diferenças no que diz respeito às suas funções. Como destaca a autora, apesar de ambos terem “atividades produtivas diretas” (o pai planta milho, feijão, batata-

portanto para o bem-estar da sociedade. Trata-se de uma “maximização” da felicidade cujo perigo, para alguns críticos, está em ignorar o valor moral dos meios com que se persegue o propósito final.

¹⁶¹ Ana Maria Galano. “Particularidades de “Campo Geral”, novela de Guimarães Rosa”. In: *Novos Estudos CEBRAP* n.38. São Paulo: março de 1994.

doce, pimenta, arroz, algodão e mandioca, e o vaqueiro Salúz cuida do gado), somente Nhô Bernardo faz os chamados “ajustes” com enxadeiros, aprendizes, etc., além de ser ele quem decide “sobre a venda de produtos” de suas roças, do leite e do gado¹⁶². Esta posição não garante, porém, o suprimento das necessidades de sua família. A pobreza é evidente. Ana Maria Galano destaca, por exemplo, a reação do Pai por causa de um bezerro ferido durante uma das atividades da fazenda:

*“Como o pai ficou furioso: até quase chorou de raiva! Exclamava que ele era pobre, em ponto de virar miserável, pedidor de esmola, a casa não era dele, as terras não eram dele, o trabalho era demais; e só tinha prejuízo sempre, acabava não podendo tirar para sustento de comida da família. Não tinha posse nem para retelhar a casa velha [...] nem recurso para mandar fazer uma boa cerca de réguas, [...] Que não podia arranjar garrote com algum bom sangue[...].”*¹⁶³

Com tudo isso, a posição que Nhô Bernardo ocupa no interior da família é a de “autoridade paterna” cuja ação sobre os filhos prevê acionar seus corpos como instrumentos para o serviço da fazenda. Miguilim, por exemplo, a quem, junto com o irmão Dito, já é dada a tarefa de ajudar Mãitina a arrancar inhame para os porcos, começará levando a comida para o pai, no plantio, e ingressará, por fim, nesse mesmo trabalho. Ora, esse esquema continua plenamente de acordo com a visão utilitarista. Também o corpo deve ser algo útil e portanto adaptado como instrumento ao propósito final do meio social em que está imerso.

Acontece que, estipulado o que é “útil”, fica automaticamente sancionado o supérfluo a ser descartado. E, no Mutum, o supérfluo é a *beleza*. Por isso o ingresso de Miguilim no mundo do trabalho é processo necessário de mortificação do corpo como lugar de vínculo entre o menino e a beleza do mundo:

¹⁶² cf. Ana Maria Galano. *op.cit.* p.206-224.

¹⁶³ G. Rosa. “Campo Geral”, p. 55, apud Ana Maria Galano, *op. cit.* p. 208.

“—“Diacho, de menino, carece de trabalhar , fazer alguma coisa, é disso que carece!” – o Pai falava, que redobrava: xingando e nem olhando Miguilim. Mãe o defendia, vagarosa, dizia que ele tinha muito sentimento. — “Uma poia” – o Pai desabusava mais. —“O que ele quer é sempre ser mais do que nós, é um menino que despreza os outros e se dá muitos penachos. Mais bem que já tem prazo para ajudar em coisa que sirva, e calejar os dedos, endurecer casco na sola dos pés, engrossar esse corpo (...) E Vovó Izidra secundava, porque achava que, ele Miguilim, solto em si, ainda podia ficar prejudicado da mente do juízo.

Daí por diante, não deixavam o Miguilim parar quieto. Tinha de ir debulhar milho no paiol, capinar canteiro de obra, buscar cavalo no pasto, (...)”¹⁶⁴[grifos meus]

Operando nesse limite, o utilitarismo que se poderia definir a partir de “Campo Geral”, seria mesmo o processo que leva em conta somente o propósito de “maximização imparcial da felicidade”, e, por isso mesmo, segue “ignorando as emoções, os vínculos e as afeições pessoais”¹⁶⁵. Segundo Clara de Andrade Alvim, autora de uma breve análise de “Campo Geral”, ocorre que através do “trabalho intransitivo e embrutecedor, o Pai quer impedir a diferença entre seu filho e ele mesmo; busca, na identificação exterior, impedir a transformação essencial de uma ordem de valores por outra”, a transformação da ordem do “Prático limitado” na do “Mítico ilimitado”¹⁶⁶.

Daí a importância do duplo sentido em que opera a miopia de Miguilim, como vimos no texto anterior. Por um lado, é absoluta nitidez da visão das pequenas formas, lugar do novo e do poético, nisto já se contrapondo ao utilitário; por outro, é embaçamento, denunciando o contato com o mundo opressor dos adultos. Mundo,

¹⁶⁴ G.Rosa. “Campo Geral”. p.115-116.

¹⁶⁵ Alexandre Braga Massella, “introdução” a John Stuart Mill. *O utilitarismo*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p.9

¹⁶⁶ Clara de Andrade Alvim. “Representações da pobreza e da riqueza em Guimarães Rosa”. In: Schwarz (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.173.

aliás, bastante violento. No primeiro contato que a narrativa apresenta entre Miguilim e Nhô Béro, o pai coloca o menino de castigo por motivos nada claros. Em seqüência, dá início às surras que acompanharão toda a infância de Miguilim, marcas de uma raiva crescente entre ele e o Pai. Surras que correspondem à ação mais direta e evidente de todo um processo que deseja calar o corpo do outro:

*“Mas dali já o arrancava o pai, batendo nele, bramando. Miguilim nem gritava, só procurava proteger a cara e as orelhas; o pai tirara o cinto e com ele golpeava-lhe as pernas, que ardiam, doíam como queimaduras quantas, Miguilim sapateando. Quando pôde respirar, estava posto sentado no tamborete, de castigo. E tremia, inteirinho o corpo.”*¹⁶⁷

Assim que, quando em diferentes momentos a nitidez do olhar míope, incrustada na ação adulta, trazer para o corpo da palavra a poesia nunca inteiramente calada no Mutum, o efeito do texto será fortemente crítico, porque traz outras referências que não as válidas para a ordem predominante: racional, lógica e utilitária. Mesmo quando embaçada, a miopia é intensamente crítica. Mais que isso, é permanente resistência: do olhar infantil e da poesia, fragilmente agarrados ao colo pingado de uma joaninha.

¹⁶⁷ G.Rosa, “Campo Geral”. p.22

3. Contar é preciso...

Já na introdução de nosso trabalho, prevíamos, em nossa leitura da novela “Campo Geral”, o estudo de um processo fundamental na constituição da personagem Miguilim, isto é, de sua atividade como contador de estórias. Entendíamos, desde então, que acompanhar a personagem Miguilim pede necessariamente uma compreensão do modo como o menino elabora sentido(s) para as percepções que tem do mundo. E tal modo dá-se pela construção de narrativas. Nesse caso, vimos em textos anteriores que o próprio fluxo da percepção sensorial só pode ser narrado na medida em que coincide com o fluxo de criação de pequenas estórias. Miguilim vê, por exemplo, um coelho brincando, mas já no interior de uma estória em que um marido, uma mulher ou um irmão espera o bichinho na beira da mata. Vimos também que o próprio embate entre dois diferentes olhares, o que nasce da miopia de Miguilim e aquele proveniente do mundo dos adultos, é ele mesmo gerador de uma série de perguntas cujas respostas serão elaboradas por Miguilim através de narrativas. Entrelaçada com a percepção, essa atividade de contador vai se montando, ela também, como mecanismo de resistência a um mundo feito de incoerências, e, portanto, como processo que sustenta a personagem Miguilim na busca de um sentido afirmativo de sua vida.

Assim, para finalizar nossa análise de “Campo Geral”, pretendemos averiguar a maneira pela qual Miguilim vai se apropriando das chamadas “estórias”. Em certa medida, pode parecer que estamos nos desviando de nosso tema central, que é o estudo da percepção, quando, na verdade, estamos justamente nos dando a chance de trazer uma questão que vem do interior desse mesmo estudo. Trata-se, portanto, de um desdobramento de nosso tema. Ou mesmo de uma retomada: afinal, como prometíamos, vamos discutir o terceiro ponto levantado na análise dos “antecedentes de Miguilim” - refiro-me ao episódio da composição da estória da Cuca-Pingo-de-Ouro, verdadeira matriz do poder transformador da invenção narrativa.

É importante, porém, e antes de tudo, dizer que abordar essa questão na obra de Guimarães Rosa significa entrar em um terreno bastante complexo que, por si só, exige um estudo mais demorado, para além de nosso objetivo. Sabe-se que a obra rosiana é praticamente movida por inúmeros contadores, cujas narrativas guardam e transmitem a experiência de um vasto sertão. Mais que isso, como se vê em uma obra como *Grande Sertão: Veredas*, pequenas narrativas como os casos de Maria Mutema, ou de Davidão e Faustino, ou ainda os versos que formam a chamada Canção de Siruiz, que poderiam ser tomadas como estórias mais ou menos soltas na longa e sinuosa fala de Riobaldo, terminam por se revelar como importantes prenúncios de acontecimentos que marcam a trajetória do jagunço e, portanto, como enigmas que aprofundam o mistério do Sertão. É o que mostra, por exemplo, a análise que Suzi Sperber faz da “Canção de Siruiz”, verdadeiro pré-aviso do segredo e do destino de Diadorim, que no entanto Riobaldo não soube decifrar¹⁶⁸. A estória, como portadora de um sentido oculto, também se apresenta, em *Corpo de Baile*, naquele estranho ‘recado do morro’, composto de fragmentos desconexos de uma narrativa que, atravessando sete mediadores, manifesta-se em versos, na voz do poeta Laudelim, para alcançar seu destinatário, Pedro Orósio, avisá-lo do perigo de morte e lhe salvar a vida. É suficiente recuperar estes exemplos para tocarmos um pouco que seja nessa dimensão quase inapreensível que envolve o ato de criar, contar ou ouvir estórias na obra de Rosa.

O nosso trabalho, nesse caso, resume-se a trilhar em “Campo Geral”, episódio a episódio, um aprendizado fundamental da personagem Miguilim – o ‘aprendizado sobre a estória’, elaborado no interior das contradições que o menino encontra, ora na ação dos adultos, ora no rumo cego, imprevisível, dos acontecimentos.

Em nosso auxílio, estaremos também, na medida do necessário, dialogando com passagens de *Grande Sertão: Veredas* e de “Uma Estória de Amor (Festa de Manuelzão)”. A escolha desse último texto deve-se em parte a uma declaração feita

¹⁶⁸Cf. Suzi Sperber. *Signo e Sentimento*. p.115-146.

por Guimarães Rosa a Edoardo Bizarri sobre o tema que, de modo especial, estaria desenvolvido na narrativa:

“*Uma Estória de Amor*’ - : trata das ‘estórias’, sua origem, seu poder. Os contos como encerrando verdades sob forma de parábolas ou símbolos e realmente contendo uma ‘revelação’. O papel, quase sacerdotal, dos contadores de estórias. (Miguilim já era um deles... (...))”¹⁶⁹

De início, vale então dizer que “Campo Geral” apresenta uma série de referências ao universo das estórias. Encontra-se mais de uma dezena de menções diretas ao termo “estória” (cujas propriedades são inclusive comentadas por Miguilim), além de várias passagens em que o menino se põe a contar, a lembrar ou a ouvir as narrativas ali do Mutum. Na verdade, a experiência de Miguilim é de tal modo determinada por esse universo, que o espaço narrativo, quando ancorado nesse modo de apreender o mundo, é continuamente reelaborado, desdobrando-se num sem-número de entidades imaginárias. Miguilim, tomado pelo medo da noite, sente que do mato escuro do Mutum chega “o lobisomem revirando a noite, correndo sete-portelos, as sete-partidas”, o “Lobo-Afonso”, o “Seo Dos-Matos Chimbamba (...), homem de cara enorme demais, sem pescoço, roxo escuro e olhos-brancos...” e o “Pitorro (...) sentado no barranco, homenzinho velho, barbim em queixo, peludo, barrigudo...”¹⁷⁰. Ou se amedronta, ainda, com a imagem da jibóia velha que entrou numa casa e “já estava engolindo por metade um meninozinho pequeno, na rede”¹⁷¹, para não falar daquela mulher assombrada, que “senta na barriga da gente”, se a gente deita de costas.¹⁷²

É também recorrendo a uma conhecida estória infantil que Miguilim, frente às ameaças do pai, consegue projetar sua raiva e sua dor:

¹⁶⁹ Edoardo Bizarri. *op.cit.* p.58.

¹⁷⁰ G. Rosa. “Campo Geral”. *op.cit.* p.80,81

¹⁷¹ *Id.Ibid.*, p.36.

¹⁷² *Id.,ibid.* p.37.

*“Mas o pai não devia de dizer que um dia punha ele Miguilim de castigo pior, amarrado em árvore, na beira do mato. Fizesse isso, ele morria da estrangulação do medo? Do mato de cima do morro, vinha onça. Como o pai podia imaginar judiação, querer amarrar um menino no escuro do mato? Só o pai de Joãozinho mais Maria, na estória, o pai e a mãe levaram eles dois, para desnortear no meio da mata, em distantes, porque não tinham de-comer para dar a eles. Miguilim sofria tanta pena, por Joãozinho mais Maria, que voltava a vontade de chorar.”*¹⁷³

Em grande parte, é este universo do faz de conta, ou das estórias de um sertão, que envolve a narrativa de “Campo Geral”. Apropriar-se desse universo, no sentido de se tornar um contador de estórias, será para Miguilim uma aprendizagem que, nem óbvia, nem simples, se dará no entrelaço com outras realidades do Mutum. Só aos poucos, enfim, Miguilim poderá entender para que pode servir uma estória. É em vista de uma organização desse processo que dividimos a discussão nos tópicos abaixo.

3.1 Um mundo cego

Imaginar a cachorra Pingo-de-Ouro, quase ceguinha, andando sem rumo, solta pelos gerais, é um dos pontos mais dolorosos da infância de Miguilim. E é emblema inicial de uma importante descoberta que o menino vai fazer a respeito do mundo. Perceber que a vida produz repentinamente algo tão negativo e irremediável, como o *desaparecimento* da cadela, apontará para uma característica inerente ao curso dos acontecimentos: a de ser um fluxo cego, portanto capaz de produzir, sem razão, tanto o bem quanto o mal.

¹⁷³ *Id.,Ibid.* p.24.

Toda a novela “Campo Geral” traz uma série de indicações sobre esse rumo tomado pelos fatos, como se notará nas passagens abaixo. Na verdade, haveria até a possibilidade de organizar esse fluxo sob uma perspectiva mais ampla, em que, grosso modo, o bem e o mal se intercalariam, desdobrando-se um do outro, como forças não excludentes e complementares. Neste sentido entenderíamos, após algumas poucas páginas de plena alegria no Mutum, a seguinte afirmação do narrador:

“Mas vem um tempo em que, de vez, vira a virar só tudo de ruim, a gente paga os prazos.”¹⁷⁴

Ou compreenderíamos que da constante ameaça do pai pode surgir um carinho inesperado:

“Ah o pai não ralhava – ele tinha demudado, de repente, soável risonho; mesmo tudo ali no instante, às asas: o ar, essas pessoas, as coisas – leve, leve, tudo demudava simples, sem desordem: o pai gostava de mamãe. (...) Então Miguilim era Miguilim, acertava no sentir, e em redor amoleciam muitas alegrias. O pai gostava de mamãe, muito, demais. Até, para agradar mamãe, ele afagava de alisar o cabelo de Miguilim.”¹⁷⁵

“Miguilim entendia, juntou as pernas e baixou a cara, Pai agora o ia matar, por ter perdido o caráter, botado fora o almoço. Mas Pai, se rindo com o outro homem, disse, sem soltura de palavras, sem zanga verdadeira nenhuma: — “Miguilim, você é minhas vergonhas! Mono macaco pôde mais do que você, eles tomaram a comida de suas mãos...” E não quiseram matar macacos nenhuns.”¹⁷⁶

¹⁷⁴ *Id.,Ibid.* p.95

¹⁷⁵ *Id.,Ibid.* p.43,44.

¹⁷⁶ *Id.,Ibid.* p.85.

Miguilim de fato observa que o ‘bom’ ou o ‘ruim’ podem *desvirar* em seu avesso. Esse deslizamento entre ‘negativo’ e ‘positivo’ poderia inclusive sugerir, como dizíamos, que os fatos todos se organizam no interior de um fluxo mais amplo, ordenando-se em uma unidade apaziguadora. Ocorre, porém, que essa transformação das coisas dá-se aos sustos e de modo absolutamente imprevisível para o personagem cujo ponto de vista nos interessa. Nos termos de uma passagem acima, a ordem pode até surgir da desordem, mas sem qualquer razão, sem qualquer verdade para além do mundo movente da personagem. Se a verdade existe, então se localiza e se desfaz no instante, adquirindo um caráter provisório: “Miguilim era Miguilim, acertava no sentir, e em redor amoleciam muitas alegrias”. No mais, falta qualquer grande resposta para essa personagem, para quem a mudança, em última instância *cega*, na verdade irá tomar o forte sentido de ameaça, já que pode e irá trazer a morte.

A ameaça de morte constrói-se, desde as experiências mais remotas do menino (quando vingara pelo sangue do tatu), como um dos temas centrais de “Campo Geral”. A nosso ver, o início da novela, incluindo o episódio em que Miguilim inventa que vai morrer, cria justamente uma primeira tensão quanto aos rumos a se esperar da vida, acionando um arco que chegará, com a inesperada perda do irmão Dito, à tensão máxima de um mundo em desconcerto.

Assim, já na seqüência dos chamados “antecedentes de Miguilim”, durante o episódio em que Tio Terêz é expulso do Mutum, há uma passagem que retoma o segundo grande susto de Miguilim diante da morte:

“Esse dia – foi em hora de almoço – : ele Miguilim ia morrer! – de repente estava engasgado com ossinho de galinha na goela, foi tudo tão: ...malamém... morte... – nem deu tempo para idéia nenhuma, era só um errado total, morrer e tudo, ai! – (...)”

Daí também a primeira noção de que há perigo no mundo:

“Depois desse dia, Miguilim não queria comer nunca mais asa de galinha, pedia que não facilitassem de nenhum dos irmãozinhos comer, não deixassem.”¹⁷⁷

Será para enfrentar esse medo de uma vida imprevisível e pouco segura que Miguilim colocará em ação suas estórias. Nesse caso, é importante salientar que se num primeiro momento as estórias surgem plenamente coladas à percepção sensorial, portanto correspondendo à própria experiência, agora elas começam a se mostrar mais claramente, para Miguilim, como construções à parte de sua experiência imediata. Em outras palavras, arma-se nesse momento um contraste evidente entre o fluxo da experiência, sempre *aberto* (podendo trazer a percepção do belo, mas também a morte), e o fluxo dos acontecimentos de uma estória, região segura em que tudo segue para um fim determinado, onde predomina a esperança e a vida. Esta primeira noção que constitui o início de um certo aprendizado de Miguilim, aparece justamente num dos mais longos episódios da novela, quando o menino, após um breve exame de saúde feito por Seo Deográcias, acredita que vai “passar a héctico” e morrer:

“Então ia morrer; carecia de pensar feito já fosse pessoa grande? Suspendeu as mãozinhas, tapando os olhos. Em mal que, a gente carecia de querer pensar somente nas coisas que devia de fazer, mas o governo da cabeça era erroso – vinha era toda idéia ruim das coisas que estão por poder suceder! Antes as estórias.”¹⁷⁸

A particularidade e a riqueza do referido episódio vem justamente de que a morte é vivida como ameaça real e iminente, mas sendo produto de uma estória que o menino conta a si mesmo, decorrente do próprio medo de morrer. Isso quer dizer

¹⁷⁷ *Id.,Ibid.* p.32 e 33.

¹⁷⁸ *Id.,Ibid.* p.51.

que, na medida em que Miguilim faz uma promessa - combinando com Deus um adiamento da morte – ele passa a enredar sua narrativa e, com isso, a própria realidade vai obedecendo e se acomodando à atividade ficcional. Se o mundo é desordenado e perigoso, Miguilim ainda consegue até certo ponto dar a esse mundo a ordenação inerente à sua estória. Assim, aquela diferença ou aquele deslocamento entre o fluxo da realidade e o da invenção narrativa, mesmo que percebido pelo menino, ainda tende, neste episódio, a se apagar. (Entenda-se, portanto, desde já, que o termo “realidade”, ao ser utilizado nesta análise, nunca corresponderá a uma instância inteiramente distinta da ficção, mas antes a um conjunto de eventos *que se impõem* à atividade ficcional, e a ela se incorpora provocando uma breve *falta de sentido* ou até uma grave incoerência que a atividade criadora se vê obrigada a resolver. Assim, é no interior mesmo da atividade ficcional que se constrói uma noção de *realidade*, cuja presença inegável é marcada por “fatos” inescapáveis, que chegam como “pedras duras”, como “*palavras ditas pelo mundo*” - lembrando o que certa vez dissera Clarice Lispector, em *A Hora da Estrela*).

É fundamental, para o prosseguimento da análise, notar o desenvolvimento de uma passagem em que Miguilim vê a árvore de pé-de-flor quase ultrapassando em altura o telhado da casa. O menino lembra do aviso de seo Deográcias, a respeito de mau agouro, de morte na família, caso não cortassem a árvore. O pai, um tanto orgulhoso, proíbe o corte, e Miguilim, muito agoniado, recorre ao esperto Dito, dizendo que sua maior alegria seria “se alguém terminasse com a árvore-de-flor, um vento forte derribasse...”¹⁷⁹. Dito mente ao vaqueiro Saluz, expedindo uma falsa ordem do pai, e o vaqueiro rapidamente derruba a árvore, para a enorme alegria de Miguilim. Todos, porém, passam a temer o pai – “diziam o Dito ia apanhar de tirar sangue”. Mas uma nova mentira salva o irmão, quando ele se justifica: “Ah, Pai, ressonhei que o que se disse, se a árvore danasse de crescer, mais o senhor é que é o dono da casa, agora o senhor pode bater em mim, mas eu por nada queria que o

¹⁷⁹ *Id.,Ibid.* p.56.

senhor adoecesse, gosto do senhor, demais...”. O Pai então abraça o irmãozinho, agradece-lhe, e Miguilim vê com surpresa a realidade tomar o rumo contrário do que se esperava, como resultado da estória inventada por Dito. É de se notar a especial reação de Miguilim:

“Mesmo Miguilim não entendia o sopro daquilo; pois até ele, que sabia de tudo, dum jeito não estava acreditando mais no que fora: mas achando que o que o Dito falou com o pai era que era a primeira verdade.”

Ora, chama a atenção a descoberta de Miguilim (“não entendia o sopro daquilo”) quanto à força transformadora da invenção de uma estória, que de fato desmancha, com relativa facilidade, toda a expectativa de morte e de surra. Com sua narrativa, Dito consegue movimentar a realidade, e principalmente conduzir o caso da árvore-de-flor a um final feliz. A mentira desfaz-se como mentira, vale como “primeira verdade”, e Miguilim vê que a estória pode ganhar a concretude do mundo.

Essa passagem sintetiza, de modo claro, o episódio maior no qual se encaixa: Miguilim também tenta conduzir seu destino (a proximidade da morte) pelas linhas de uma narrativa, e consegue. Depois de uma busca frustrada de socorro junto aos adultos (a avó não quer acender velas para uma reza, Mãitina está na bebedeira, Rosa assusta-o ao falar que héctico chega a cuspir sangue), Miguilim lembra das estórias (“Antes as estórias”, ver trecho citado), e pega um “pensamento, quase que com suas mãos”, um “pensamento enorme”. Diz que precisa “amarrar-o-gato” e, às escondidas, com as “calças soltas, acorocado, fingindo”, faz um acordo com Deus, enredando a estória da morte: combina que dentro de três dias, podia morrer, se Deus assim quisesse. Mas “três dias era curto demais, doíam de assim tão perto” e o prazo se estende para dez dias. Dava tempo para uma novena. O importante, nesse caso, é que o perigo se esvai, e até a novena é esquecida. A morte fica

temporariamente suspensa. A estória cria um mundo mais suportável, acomoda o medo, e a vida pode ser retomada:

“Agora, ele se aliviava qualqual, feliz no acomodamento, espairecia. Era capaz de brincar com o Dito a vida inteira, o Ditinho era a melhor pessoa, de repente, sempre sem desassossego”¹⁸⁰

Já que o trato é feito com Deus, imagem que por fim libera a vida para ser vivida, agora sem medo, vale dizer que é com este mesmo sentimento, mas voltado ao bispo do Sucuriju, que Miguilim já havia dito numa outra passagem da novela:

“Agora, ele ia gostar de Mãe, tenção de ser menino comportado, obediente, conforme o de Deus, essas orações todas. Bom era ser filho do Bispo, e o mundo solto para os passarinhos...”¹⁸¹

Não é nossa tarefa, aqui, discutir as profundas questões em torno do Bem ou do Mal, do Deus ou do Demo, com a complexidade que elas assumem na obra de Guimarães Rosa. Mas é curioso ver que a imagem de Deus aparece na elaboração de uma estória cuja função guarda semelhanças com o que se espera da ação divina. Para Miguilim, Deus responde à desordem do mundo com seu poder ordenador, regendo com sua vontade (não mais cega, como diria Schopenhauer) o rumo dos acontecimentos e garantindo uma ordem cuja essência é o Bem. Ora, é este o princípio geral que Miguilim também percebe nas estórias e tenta com elas produzir. Na estória, a garantia de um *fim* ligado ao Bem, e portanto de um *sentido* maior para seus acontecimentos mais penosos, pode ser comparada à garantia do *fim* desejado através da imagem de Deus, ou seja, a garantia contra a idéia de que a vida é mera seqüência de acasos. Quanto a este último ponto, há uma passagem de *Grande Sertão: Veredas* que belamente discute e aprofunda a questão:

¹⁸⁰ *Id.,Ibid.* p.53.

¹⁸¹ *Id.,Ibid.* p.35.

“Como não ter Deus?! Com Deus existindo, tudo dá esperança: sempre um milagre é possível, o mundo se resolve. Mas, se não tem Deus, há-de a gente perdidos no vai-vem, e a vida é burra. É o aberto perigo das grandes e pequenas horas, não se podendo facilitar – é todos contra os acasos. Tendo Deus, é menos grave se descuidar um pouquinho pois no fim dá certo. Mas, se não tem Deus, então, a gente não tem licença de coisa nenhuma! Porque existe dor. E a vida do homem está presa encantada – erra rumo, dá aleijões como esses, dos meninos sem pernas e braços. Dor não dói até em criancinhas e bichos, e nos doidos – não dói sem precisar de ter razão nem conhecimento? E as pessoas não nascem sempre? Ah, medo tenho não é de ver morte, mas de ver nascimento. Medo mistério. O senhor não vê? O que não é Deus é estado do demônio. Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver – a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo. O inferno é um sem-fim que não se pode ver. Mas a gente quer céu é porque quer um fim: mas um fim com depois dele a gente tudo vendo.”¹⁸²

E o que mais desejam o longo discurso de Riobaldo ou a breve estória inventada por Miguilim, senão buscar uma organização narrativa que também chegue a uma conclusão determinada pelo Bem? No caso de Miguilim, a estória, como veremos, será fechada com a ‘cura’ da suposta doença. O discurso de Riobaldo, sabemos, termina afirmando definitivamente que o demo não existe. O que existe é o “homem humano”, ou seja, aquele que por sua natureza se engana e, não sabendo enxergar o Bem (única essência preexistente e autônoma), dele se afasta. Como resultado, passa a captar e viver o seu avesso – o mal. Com isso, queremos somente dizer que, como no caso da estória de Miguilim, guardadas obviamente todas as diferenças, o discurso de Riobaldo também se constrói como

¹⁸² Guimarães Rosa. *Grande Sertão: Veredas*. op.cit. p.48

busca de um fim específico e abertamente colocado desde o início do romance: a afirmação do Bem.

As histórias, portanto, parecem dizer que esta propriedade lhes é inerente, conforme indicam diferentes textos de Guimarães Rosa. A novela “Uma história de Amor (Festa de Manuelzão)” ainda traz contribuições para a questão. É preciso citar, nesse caso, o livro *Puras Misturas* de Sandra Guardini T. Vasconcelos, que mostra a importância das narrativas transmitidas durante toda a festa de inauguração da capelinha e a ação mobilizante e transformadora que a história da “*Destemida e a vaca Cumbuquinha*” e sobretudo a “*Décima do boi e do vaqueiro*” exercem sobre a personagem Manuelzão. Por enquanto, interessa-nos apenas destacar a reação dos ouvintes da contadora Joana Xaviel, quando ela termina a história da *Destemida*. Essa narrativa pode ser resumida no seguinte: um homem rico entrega a um vaqueiro a melhor fazenda que tinha, mas sob a condição de que a vaca Cumbuquinha seja bem cuidada; a mulher do vaqueiro, a Destemida, está grávida e insiste em querer comer a carne da Cumbuquinha, tanto que o vaqueiro pobre acaba matando o animal e inventando uma mentira; a mãe do fazendeiro fica sabendo por acaso a verdade, mas é morta envenenada pela Destemida; no enterro bonito que o fazendeiro mandou fazer, a Destemida rouba todas as alfaias, põe fogo na casa onde estava o corpo da velha e.... fim! – “*A história se acabava aí, de repente, com o mal não tendo castigo, a Destemida graduada de rica, subida por si, na vantagem, às triunfâncias*”¹⁸³. Sandra Guardini T. Vasconcelos, retomando Walter Benjamin, indica que se o narrador é aquele “que sabe dar conselhos”, então a história da *Destemida* perde seu caráter de exemplaridade positiva, pois o que ensina “vai contra o que seu ouvintes crêem ser uma conduta adequada”¹⁸⁴. Mas parece-nos também que, para além dos aspectos morais, a história deixa de cumprir uma função essencial: transformar uma situação negativa para afirmar que o Bem predomina, e, assim, na transmissão de experiência entre narrador e ouvintes, reatualizar nos

¹⁸³ Guimarães Rosa. “Uma história de Amor”. *Manuelzão e Miguilim. op.cit.* p.181

¹⁸⁴ cf. Sandra Guardini T. Vasconcelos, *Puras Misturas*, p.102-105

ouvintes importantes sentimentos de esperança e renovação. Daí mesmo a força da recusa e a crença insistente de que o fim existe, nos profundos do sertão:

“Todos que ouviam, estranhavam muito: estória desigual das outras, danada de diversa. Mas essa estória estava errada, não era toda! Ah, ela tinha de ter outra parte – faltava a segunda parte? A Joana Xaviel dizia que não, que assim era que sabia, não havia doutra maneira. Mentira dela? A ver que sabia o resto, mas se esquecendo, escondendo. Mas – uma segunda parte, o final – tinha de ter! Um dia, se apertasse com a Joana Xaviel, à brava, agatanhal, e ela tinha que discorrer o faltante. Ou, então, se vero ela não soubesse, competia-se mandar enviados com paga, por aí fundo, todo longe, pelos ocos e veredas do mundo Gerais, caçando – para se indagar – cada uma das velhas pessoas que conservavam as estórias. Quem inventou o formado, quem por tão primeiro descobriu o vulto de idéia das estórias? Mas, ainda que nem não se achasse mais a outra parte, a gente podia, carecia de nela acreditar, mesmo assim sem ouvir, sem ver, sem saber. Só essa parte é que era importante.”¹⁸⁵ [grifo meu]

Entende-se, pelo que já se discutiu, que sem esse fim não haveria mais respostas para o mundo. Sem as estórias, tal como chegam dos “ocos e veredas do mundo Gerais”, o mundo restaria desabado no caos e sem Deus.

Este mesmo sentimento em relação a um mundo repentinamente desordenado é vivido por Miguilim. No episódio que vamos seguindo, os dias que antecedem o fim do acordo tornam-se particularmente agônicos. O medo transparece no desejo de que tudo prossiga na mais absoluta ordem – “Parava dentro de casa, na cozinha, perto de Mãe, perto das meninas. Queria que tudo fosse igual ao igual, sem esparrame nenhum, nunca, sem espanto novo de assunto, mas o pessoal da família

¹⁸⁵ Guimarães Rosa. “Uma estória de Amor” p.181

cada um lidando em suas miúdas obrigações, no usozinho”¹⁸⁶ – e termina por extrapolar o acomodamento que o acordo com Deus vinha proporcionando:

*“Mas, a mal, vinha vesprando a hora, o fim do prazo, Miguilim não achava pé em pensamento onde se firmar, os dias não cabiam dentro do tempo. Tudo era tarde! De siso, devia de rezar, urgente, montão de rezas. Não compunha. Pois então, no expandogado mesmo dessa pressa, era que a reza não dava vontade de se rezar, ele principiava e não conseguia, não agüentava, nervosia, toleimado se atolava todo”*¹⁸⁷

Assim, ao falarmos aqui em desordem do mundo, esta coincide, nesse momento, com uma desordem do próprio sujeito, como mostra a passagem acima. É já Miguilim quem não tem pé onde se firmar e resta entregue a uma espécie de fluxo indistinto, mistura de medo da morte e ânsia de viver seus últimos dias, cujo extravasamento a ação da reza não pode comportar.

3.2 A resposta de Seo Aristeu

Com a aproximação da morte, já na manhã do “dia derradeiro”, Miguilim “chuviscara um chorozinho, o travesseiro estava molhado”. Achando que vai morrer, o menino é tomado por um forte sentimento de saudades daquilo que não veria mais, e nem mesmo levanta da cama. Acham que o menino está doente e, quando a mãe vai ver, “Miguilim estava chorando simples, não era medo de remédio, não era nada, era só a diferença toda das coisas da vida”¹⁸⁸.

¹⁸⁶ G. Rosa. “Campo Geral”, p.58.

¹⁸⁷ *Id.,Ibid.* p.60

¹⁸⁸ *Id.,Ibid.* p.63

É no interior dessa expectativa de morte que deve então agir uma fundamental personagem que Dito avista e sai correndo para chamar:

“(...) o seo Aristeu, que descia de volta do Nhangã, montado no seu cavalinho sagaz”¹⁸⁹

Nesta primeira aproximação de Seo Aristeu, chamou-nos a atenção, logo de início, o termo “Nhangã”, simplesmente pela sonoridade, que nos lembrou “Baba-Yaga”, personagem que adquire diferentes formas nos contos maravilhosos, tal como analisada por V. Propp, e que “está ligada ao mundo dos mortos”¹⁹⁰. A pista mostrou ter um sentido correto quando lemos um esclarecimento feito por Guimarães Rosa a seu tradutor italiano, a respeito do termo “Nhã-ã”, que aparece em *No Urubuquaquá, no Pinhém*, ao lado de outras designações para vultos que surgem no meio de uma poeira branca girando com o vento – “o goro, o onho e o saponho, o osgo e o pistosgo, o nhã-ã, o zambezão, (...)”. Rosa explica:

“o *nhã-ã* = anhangá (o diabo dos índios tupis e guaranis, dado em forma de propósito deturpada, reduzida a “fórmula”). Além disso, visando a uma possível e ampliada ressonância universal, (...) há Ngaa, o adversário do Criador (do mundo e do homem), conforme um mito espalhado na Sibéria, sobretudo entre os Tártaros do Sul. Ngaa é a “morte personificada”. Além disso, em *NHÃ-Ã* (nhã-ã, nha-an) reluz o “esqueleto”, o substrato de nenhum, ninguém, etc. = isto é, o nada, a negação = o mal, o Diabo.”¹⁹¹

Em resumo: entende-se, na passagem de “Campo Geral”, que Seo Aristeu vinha chegando do mundo dos mortos, mas não só isso: ele “descia *de volta*” deste lugar. É tal como ele mesmo responderá, depois, a pergunta de Miguilim:

¹⁸⁹ *Id., Ibid.* p.64

¹⁹⁰ V.Propp.*As raízes históricas do conto maravilhoso*, p.50.

¹⁹¹ Edoardo Bizarri. *op.cit.* p.54.

“— *Eu ainda pode ser que vou morrer, seo Aristeu...*
— *Se daqui a uns setenta anos! Sucede como eu, que também uma vez já morri: morri sim, mas acho que foi morte de ida-e-volta... Te segura e pula Miguilim*”¹⁹²

Nesse caso, a morte é apresentada simbolicamente, e seu valor corresponde a um ritual de passagem – configurado nesse movimento de ida-e-volta. É necessário morrer para uma existência anterior para que seja possível um segundo nascimento, ou seja, uma “mudança radical de regime ontológico”, diz-nos Mircea Eliade, em *O Sagrado e o profano*¹⁹³. Também Vladímir Propp, ao analisar a concepção da morte no conto maravilhoso, remonta seu valor associando-o ao rito de iniciação, marcado por provas, morte simbólica e ressurreição¹⁹⁴.

A partir disso, é possível perguntar qual a transformação que a referida “morte de ida-e-volta” trouxe a Seo Aristeu? Em outros termos, qual o regime ontológico ocupado por ele? Ora, em “Campo Geral”, Seo Aristeu tem um lugar claro e específico: ele é o contador de estórias. É desta sua posição, portanto, que deriva uma resposta para Miguilim: a superação da morte, ou o caminho possível de renovação, dá-se pelo ingresso no mundo das estórias. Tal qual Miguilim já fizera com a cachorrinha Pingo-de-Ouro, reinventando-a para sempre na estória da Cuca-Pingo-de-Ouro. O que significa uma transformação radical. É preciso entender que a figura de Seo Aristeu já não participa do mesmo regime das ‘*personas*’ ali do Mutum. Ele próprio já é uma ‘*personagem de estória*’, chegando ali como ‘se fosse de um outro mundo’. Miguilim logo percebe o segredo:

“*Aquele homem parecia desinventado de uma estória.*”¹⁹⁵

¹⁹² Guimarães Rosa. “Campo Geral”. p.64.

¹⁹³ cf. Mircea Eliade. *O sagrado e o profano. op.cit.* p.50-156

¹⁹⁴ cf. V.Propp. *op.cit.* p. 50-55.

¹⁹⁵ Guimarães Rosa. “Campo Geral”. p.64.

Tal particularidade justifica a força mobilizadora que Seo Aristeu exerce sobre todos da casa de Miguilim. Sendo um contador de estórias, mais que simples narrador de um enredo, Seo Aristeu mostra ser ele mesmo o agente transformador de seus ouvintes. Daí ser imprescindível, logo insubstituível, a sua presença. É dela que vemos ser transmitida a experiência da alegria, renovando os ares do lugar:

*“Ele tinha um ramozinho de ai-de-mim de flor espetado na copa do chapéu, as calças ele não arregaçava. Só dizia aquelas coisas dançadas no ar, a casa se espaceava muito mais, de alegrias, até Vovó Izidra tinha de se rir por ter boca. Miguilim desejava tudo de sair com ele passear – perto dele a gente sentia vontade de escutar as lindas estórias.”*¹⁹⁶

*“— (...) Apruma mesmo durim, Miguilim, a dança hoje é de valsas...” Todo o mundo: boca que ria mais ria. “— Ai, Miguilim, eu soubesse disto, tinha trazido minha companhia – que por nome tem até Minréla-Mindóla, Menina Gordinha, com mil laços de fitas... – viola mestra de todo tocar””*¹⁹⁷

A estória, tal como assinalamos a partir da narrativa sobre a *Destemida*, deve em seu enredo organizar-se de modo a reatualizar em seus ouvintes valores e sentimentos que afirmem a predominância do Bem sobre o Mal, da Vida sobre a Morte, permitindo que cada um dos presentes prossiga no mundo. Mas essa reatualização, é o que indicam justamente os exemplos acima, transmite-se também por uma via que nasce do especialíssimo *estado que envolve o contador*, resultante da própria abertura de um *fluxo de criação*. Tanto Joana Xaviel, quanto Seo Aristeu, e também Miguilim, são, a nosso ver, seres capazes de ativar um *fluxo criador* que move as palavras de uma narrativa, mas extrapolando-as; que nasce do contador, mas para atravessá-lo; e que chega os ouvintes, transformando-os. Parece que lidamos, novamente, com uma espécie de “lugar de encontro”, de entremeio que

¹⁹⁶ *Id.,Ibid.* p.66.

¹⁹⁷ *Id.,Ibid.* p.65.

dilui fronteiras, sinalizando para um processo global que poderíamos inclusive dizer ser de ordem poética. Isto porque tal processo vem assentado nas *palavras* de um contador, e através delas reverbera algo como um encanto que toma esse grande personagem rosiano, conferindo-lhe, já num primeiro plano de sua expressão, uma forte emanação da beleza:

*“Joana Xaviel virava outra. No clarão da lamparina, tinha hora em que ela estava vestida de ricos trajes, a cara demudava, desatava os traços, antecipava as belezas, ficava semblante. Homem se distraía, airado, do abarcável do vulto: que era uma capioia barranqueira (...).”*¹⁹⁸

*“Joana Xaviel demonstrava uma dureza por dentro, uma inclinação brava. Quando garrava a falar as estórias, desde o alumeio da lamparina, a gente recebia um desavisado de ilusão, ela se remoçando beleza, aos repentes, um endemônio de jeito por formosura.”*¹⁹⁹

No caso de seo Aristeu, a beleza que ele transmite, a despeito de ser roceiro, ainda vem associada à alegria:

*“Seo Aristeu entrava, alto, alegre, alto, falando alto, era um homem grande, desusado de bonito, mesmo sendo roceiro assim; e doido, mesmo. Se rindo com todos, fazendo engraçadas vênias de dançador.”*²⁰⁰

No episódio em questão, é justamente através da alegria que Seo Aristeu desfaz o melancólico choro de Miguilim, na manhã do ‘dia de sua morte’. Não por acaso, é um contador de estórias que aparece para dar prosseguimento à estória enredada pelo menino, dirigindo-a, com suas mágicas palavras, para um processo de

¹⁹⁸ G.Rosa. “Uma estória de Amor”, p.175.

¹⁹⁹ *Id.,Ibid.* p.182. O trecho completo foi citado na introdução da dissertação.

²⁰⁰ G.Rosa. “Campo Geral”, p.64.

cura. Perceba-se que a fala de seo Aristeu, com repetições de frases, palavras e sons (aliterações: *t, m, v*; assonâncias: *o, i*), instaura um movimento lúdico que, por sua “poetagem”, como diria Miguilim, convoca a retomada da vida:

“—“Vamos ver o que é que o menino tem , vamos ver o que é que o menino tem?!... Ei e ei Miguilim, você chora assim, assim – p’ra cá você ri, p’ra mim!...” *Aquele homem parecia desinventado de uma estória — “O menino tem nariz, tem boca, tem aqui, tem umbigo, tem umbigo só...”*”²⁰¹

A força da palavra e a afirmação da alegria: são esses os agentes mobilizadores que somente um contador de estória pode ensinar a Miguilim. O valor iniciático do ensinamento, ligado ao crescimento do menino, é claramente dado no texto:

“— “*Ele sara, seo Aristeu?*” “... *Se não tosar a crina do poldrinho novo, pescoço do poldrinho não engrossa. Se não cortar as presas do leitãozinho, leitãozinho não mama direito... Se não esconder bem pombinha do menino, pombinha voa às aluadas... Miguilim - bom de tudo é que tu’ tá: levanta, ligeiro e são, Miguilim!*...” (...) “*Miguilim, dividido de tudo, se levantava mesmo, de repente são, não ia morrer mais, enquanto seo Aristeo não quisesse. Tremia de alegrias.*”²⁰²

Mas talvez o ponto mais importante das três ou quatro páginas que narram essa primeira vinda de seo Aristeu ao Mutum seja o momento da despedida, quando o contador revela, ao pé do ouvido de Miguilim, o jeito como ele tinha sarado:

“*Na hora de ir embora afinal, seo Aristeu abraçou Miguilim:*

— “*Escuta, meu Miguilim, você sarou foi assim, sabe:*

²⁰¹ *Id.,Ibid.* p.64.

²⁰² *Id.,Ibid.* p.64

... *Eu vou e vou e vou e vou e volto!*
Porque se eu for
Porque se eu for
Porque se eu for
hei de voltar...

E isto se canta bem ligeiro, em tirado de quadrilha.” ”²⁰³

Ora, tomados isoladamente, os versos de Seo Aristeu fazem referência a um movimento de ida-e-volta, em constante retomada, devido ao recurso da repetição e às marcas de reticência. Em outros termos, os versos dessa cantiga de quadrilha instauram sempre um recomeço, em que a ida e a volta se repetem, mas nunca são as mesmas. Se considerado todo o episódio, Seo Aristeu alude a um movimento de circularidade que consiste na superação contínua da morte, para a qual se vai, mas da qual se volta. Ou seja, o contador indica que a vida pode ser reafirmada, porque é possível recriá-la, continuamente, através da estória, da palavra e da poesia. É este, mais exatamente, o processo permanente de superação da morte: ir e vir no corpo da palavra e fazer dela algo como um veículo mágico de cura. Segundo Mircea Eliade, tal processo corresponderia à *repetição* de um gesto cosmogônico, quando através da recitação do mito, busca-se num tempo de origem “forte” e “puro” – porque só Vida - a regeneração da existência, recomeçando-a “com reservas de forças vitais *intactas*, tal como no momento de seu nascimento”.

Para colocar a discussão do item anterior, pode-se dizer que o personagem seo Aristeo elabora uma resposta ao *desgoverno do mundo* a partir de sua existência como contador de estória. Em primeiro lugar, porque se o rumo cego dos acontecimentos produz fatos dolorosos e *inalteráveis* (como o sumiço da Pingo, a morte de Dito, etc.), a estória, por sua vez, é sempre recontável, projetando-se num horizonte aberto para outros sentidos. Através da estória, podemos ir-e-voltar no vivido, reelaborando sua significação; mais que isso, alçando a dor e transmutando-a

²⁰³ *Id.,Ibid.* p.66

em palavra poética, em possível alegria. Assim que, apesar de tudo, a estória da Cuca-Pingo-de-Ouro torna-se aos poucos a mais difícil, mas também a “mais linda”, de todas elas, como dirá Miguelim.

Importante, então, salientar que o contador rosiano é, ele mesmo, um ser em permanente estado de recriação. A evidência quase palpável desse processo é aquele ‘encanto’ transfigurador que o envolve no ato de narrar. Para desdobrar um pouco este tópico, podemos inclusive tentar aproximar este ‘encanto’, ou este *fluxo de criação*, daquilo que Octavio Paz analisa como sendo a “inspiração”. Entendida como uma “manifestação da “outridade” constitutiva do homem”, ou seja, como manifestação de um “alguém” que é “nosso próprio ser” e que “nos convida a sermos nós mesmos”, a inspiração é um movimento de “*ir mais além de nós mesmos ao encontro de nós*”²⁰⁴. Nesse sentido - e tentando agora uma aproximação com o que já argumentamos - a atividade do contador evocaria, com a abertura do fluxo de criação poética, e no decorrer mesmo desse fluxo, esse processo de nascimento contínuo e inesgotável do ser. Assim vemos, por exemplo, o pobre e marginalizado velho Camilo, “*saído em outro velho Camilo, sobremente*”²⁰⁵, tão logo põe-se a narrar o “*romance do boi bonito*”, em “Uma Estória de Amor”. Um renascimento que se estende ao mundo daqueles que ouvem o contador. Daí que a estória do velho Camilo, também conhecida como a “*Décima do boi e do vaqueiro*”, consegue retomar o episódio do riozinho que um dia secara ali na fazenda de Manuelzão, a Samarra, mas para preencher o vazio “com um riacho que *nunca seca*”:

“*Sob oculto, nesses verdes, um riachinho se explicava: com a água ciririca – ‘Sou o riacho que nunca seca...’ – de verdade, não secava. Aquele riachinho residia tudo.*”²⁰⁶

²⁰⁴ Octavio Paz. *op.cit.* p.218, 219.

²⁰⁵ G.Rosa. “Uma Estória de Amor”. p.241. [grifo meu]

²⁰⁶ “Uma estória de amor”, p.189, apud Sandra Gardini T. Vasconcelos, *op.cit.* p.65.

No dizer de Sandra Guardini Vasconcelos, “as fontes que secaram passam a manar, reatando o universo sensível e o fluir do imaginário”, refluindo, assim, toda a vida de Manuelzão:

*“Ao mesmo tempo que a versão de Camilo encanta os ouvintes e os enreda na teia mágica da narrativa, ela narra o encontro, no plano do imaginário, de Manuelzão consigo mesmo, com o menino, o passado morto, a infância.”*²⁰⁷

Como tudo isso, entende-se que a resposta, talvez a mais forte, dada pelo contador de histórias ao fluxo desarranjado do mundo (“o de-vir, que não se sabe”²⁰⁸), não é a vã tentativa de controlá-lo, moldá-lo, ou guiá-lo pelas linhas de uma história (como ainda entenderá Miguilim), mas a de lidar com a inexorável presença do caos e da morte, instaurando um *fluxo de criação* capaz de reparar as perdas, porque é sobretudo encontro, de narrador e ouvintes, com a plenitude momentânea da poesia e a da vida.

3.3 A Travessia de Miguilim

Entendemos que a personagem Seo Aristeu é de grande importância em “Campo Geral” (mesmo que aparecendo poucas vezes na novela, e brevemente). É, essencialmente, o portador de um conjunto de sinais sobre o poder da história. E, nesse caso, exerce uma função próxima a de um personagem “doador”, que entrega ao “herói” um “recurso mágico” capaz de superar obstáculos²⁰⁹. Geralmente,

²⁰⁷ Sandra Guardini T. Vasconcelos, *op.cit.* p.65.

²⁰⁸ G. Rosa. “Uma história de amor” p.196

²⁰⁹V. Propp analisa a função do personagem doador em *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Interessante notar que a doação do recurso mágico é também a função de um certo tipo de Babá-Yagá, personagem ligada ao mundo dos mortos, conforme já referido.

segundo V. Propp, o personagem que obtém esse recurso ingressa numa nova etapa de sua vida. Parece ser esse o caso de Miguilim.

No entanto, vale a pena sublinhar que a fala de Seo Aristeu não é entendida por Miguilim tal qual fizemos acima. Queremos dizer que, se nos propusemos seguir a perspectiva da personagem Miguilim, é preciso entender que a chegada de Seo Aristeu traz a *alegria* (dissipadora do medo da morte) e a *inspiração* da “poetagem”, mas traz, também, aquilo que de fato estava sendo esperado pelo menino: um desejado *fim* para sua estória, que caminhava para a morte. Miguilim, tremendo de alegrias, sente que sua estória se fecha (ele não vai morrer) e, com isso, *o perigo do mundo* parece estar dominado. Assim, o recurso da estória opera mais uma vez como instrumento capaz de estabelecer um rumo para os acontecimentos.

Esta suposição, na verdade, torna-se evidente no episódio seguinte, quando a estória, pelo menos neste aspecto em particular, mostra-se frágil ao lidar com os novos fatos que a vida coloca para Miguilim. Trata-se do episódio em torno da entrega daquele bilhete proibido, enviado por Tio Terêz, e já analisado anteriormente, sob outro viés.

O pedido, sabemos, lança Miguilim em um dilema moral, concretizado na dúvida de entregar ou não o recado à mãe. A dificuldade estará em distinguir o Bem e o Mal como conseqüências da ação humana. Daí a série de perguntas que o menino faz a diferentes personagens sobre a questão (“— *Dito, como é que a gente sabe certo como não deve de fazer alguma coisa, mesmo os outros não estando vendo?*” (...) — *Rosa, quando é que a gente sabe que uma coisa que não vai fazer é malfeito?*” (...) — *Mãe, o que a gente faz, se é mal, se é bem, ver quando é que a gente sabe?*” (...)”²¹⁰). O dilema, como vimos em texto anterior (“Translúcida miopia”), desemboca num medo torturante. Miguilim procura esquecer o assunto, tenta não pensar no bilhete, e para isso presta atenção às coisas todas de seu universo perceptivo, atando-se à beleza das coisas. Mas o dia seguinte chega, e o menino

²¹⁰ G. Rosa. “Campo Geral” p.74,75

“tinha por-toda-a-lei de atravessar o matinho, lá Tio Terêz estava em pé esperando”²¹¹.

É quando, com o tempo já sufocando seus pensamentos, Miguilim tentará encontrar uma saída, compondo-a, mais uma vez, através de estórias. Neste momento, como mostra o trecho abaixo, ocorre também um salto do próprio Miguilim para o interior de uma estória. O menino cria-se efetivamente como um personagem (o “Menino do Tabuleirinho”):

*“Sem o tempo mais, sem o solto do tempo, e o tamanho de tantas coisas não cabia em cabeça da gente... Ah, meu-deus, mas, e fosse em estória contada, estoriuzinha assim ele inventando estivesse – um menino indo levando o tabuleiro com almoço – e então o que é que o Menino do Tabuleirinho decifrava de fazer? Que palavras certas de falar?! —“...Tio Terêz, Vovó Izidra vinha, raivava, eu rasguei o bilhete com medo d’ela tomar, rasguei miudinhos, tive de jogar os pedacinhos no rego, foi de manhãzinha cedo, a Rosa estava dando comida às galinhas...” —“Tio Terêz, a gente foi a cavalo, costear o gado nesses pastos, passarinhos do campo muito cantavam, o Dito aboiava feito vaqueiro grande de toda-a-idade, um boi rajado de pretos e verdes investiu para bater, de debaixo do jacarandá-violeta, aí, o bilhetinho de se ter e não se perder eu perdi...” Mas, aí, Tio Terêz não era da estória, aí ele pega escrevia outro bilhete, dava a ele outra vez; tudo pior de novo, recomeçava.”*²¹²

A estória surge como modo de pensar o mundo, como busca de uma ordenação possível do que aflige a personagem. E, deste modo, Miguilim vai retomando o processo que o salvara da morte, mesmo sabendo, agora, que a estória é *inventada*. O menino constrói uma narrativa que tenta abarcar a realidade e levá-la para o curso desejado. Ocorre, porém, que neste episódio em especial, o processo mostra-se frágil quando Miguilim descobre, desistindo de seu intento, que “Tio Terêz não era da estória”. Em outras palavras, Miguilim descobre que há um

²¹¹ *Id.Ibid.* p.81

²¹² *Id.Ibid.* p.82

elemento que pode ser incorporado pela atividade ficcional, mas não determinado por ela. Nesse sentido, tal elemento impõe-se como *realidade*, porque dita ou impede um determinado prosseguimento da estória. Ou ainda, em termos mais simples, a mentira que poderia valer como verdade, tal qual Miguilim entendera no breve episódio da árvore-de-flor, aqui não consegue ser construída. Daí que Miguilim, quando encontra Tio Terêz, vê-se obrigado, aos prantos, a dizer a *verdade*, ou seja, que não conseguira entregar o bilhete. Desmonta-se, enfim, uma certa noção a respeito da estória, e, em última análise, o mundo se reafirma ou se recoloca como fluxo aberto, indeterminável, e por isso mesmo perigoso.

A questão, mais uma vez, será retomada em *Grande Sertão: Veredas*, especialmente na conhecida passagem em que Riobaldo relata um pacto feito entre dois jagunços, Davidão e Faustino. Em síntese é o seguinte: Davidão, com medo de morrer, faz um pacto com Faustino; dá-lhe dinheiro e, em troca, se a morte em combate fosse chegar a Davidão, Faustino é quem morreria; por meses, porém, nenhum deles morre ou sai ferido dos combates. Diz Riobaldo que, quando o caso é narrado para um rapaz da cidade grande, este diz que era “assunto para compor uma estória em livro”, e então inventa uma continuação e um *fim*: Faustino pega medo de morrer e quer desfazer o acordo; Davidão não aceita; Faustino ataca-o com uma faca e, por sua própria mão, acaba cravando a faca em seu coração.²¹³

A partir disso, Riobaldo elabora um comentário, não sem ironia, em que marca justamente o que indicamos em “Campo Geral”, ou seja, o engano de se tomar a estória como modo de governar os “erros e volteios da vida”:

*“Apreciei demais essa continuação inventada. A quanta coisa limpa e verdadeira uma pessoa de alta instrução não concebe! Ai podem encher este mundo de outros movimentos, sem os erros e volteios da vida em sua lerdeza de sarrafaçar.”*²¹⁴

²¹³ G.Rosa. *Grande Sertão: Veredas*. p.69,70.

²¹⁴ *Id., Ibid.* p.70

Se a estória, como discutimos mais acima, deve necessariamente enredar-se no sentido de um *fim*, também neste ponto a vida lhe escapa, movimentando-se por rumos indeterminados. Riobaldo, esclarecendo um rapaz pescador que lhe perguntara qual foi, “na verdade de realidade”, o fim de Faustino, diz:

*“O Fim? Quem sei. Soube somente só que o Davidão resolveu deixar a jagunçagem – deu baixa do bando, e, com certas promessas, de ceder uns alqueires de terra, e outras vantagens de mais pagar, conseguiu do Faustino dar baixa também, e viesse morar perto dele, sempre. Mais deles ignoro. No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. Melhor assim. Pelejar por exato, dá erro contra a gente. Não se queira. Viver é muito perigoso”*²¹⁵ [grifo meu]

Voltando ao episódio do bilhete, não será exagero dizer que, num certo nível de consciência, é esta a descoberta que Miguilim faz a respeito das estórias e do mundo. Saber disso, porém, é justamente o passo necessário para uma aprendizagem essencial a ser feita pelo menino: a de que o poder da estória reside além, em sua permanente força criadora, como já ensinara Seo Aristeu.

Na verdade, essa mesma força já se mostrara presente em Miguilim. Retomando mais uma vez o enredo, indo-e-voltando, também nós, no episódio do bilhete, lembremos que Miguilim, depois de escapar da mortezinha inventada, é escolhido para levar diariamente o almoço do pai lá na rocinha, para “render exercício”. E sente-se feliz: “Pai estava achando que ele tinha préstimo para ajudar, Pai tinha falado com ele sem ser ralhando. A alegria de Miguilim era a súis.”. Na roça, os olhos de Miguilim já podem ver com tranquilidade as borboletas, o besourinho amarelo que tudo furava, e a nhambuzinha: “Aí uma nhambuzinha ainda quis remirar para trás, sobressaía aqueles olhos cor de ferrugem.”²¹⁶

²¹⁵ *Id., Ibid.* p.70

²¹⁶ Guimarães Rosa. “Campo Geral”, p.69

É na seqüência, voltando para casa, que Miguilim começa a inventar estórias, já sentindo despontar a clara e forte ‘presença’ de Seo Aristeu:

*“Miguilim estava de tabuleiro vazio, tomava a benção a Pai, vinha voltando. Chegasse em casa, uma estória ao Dito ele contava, mas estória toda nova, dele só, inventada de juízo: a nhá nhambuzinha, que tinha feito uma roça, depois vinha colher em sua roça, a Nhá Nhambuzinha, que era uma vez! Essas assim, uma estória – não podia? Podia sim! – pensava em Seo Aristeu – então vinha idéia de vontade de poder saber fazer uma estória, muitas, ele tinha!”*²¹⁷

Há aspectos importantes nesta passagem. De modo geral, fica evidente, mais uma vez, a relação intrínseca entre a percepção sensorial e a composição de uma estória. Note-se, porém, que não estamos retomando algo já discutido, ou seja, o fato do fluxo perceptivo elaborar-se como fluxo narrativo, resultando em um único e mesmo processo. O trecho acima traz marcada uma distinção entre o percebido e o conscientemente inventado, ao mesmo tempo que elabora sua interdependência. Miguilim viu a nhambuzinha na roça e esta percepção, prenhe de significados, convoca a abertura para a invenção ficcional, isto é, para “uma estória toda nova, inventada de juízo”. A brevíssima narrativa de Miguilim compõe, por si mesma, o processo aqui descrito. Ela consiste no seguinte:

“a nhá nhambuzinha, que tinha feito uma roça, depois vinha colher em sua roça, a Nhá Nhambuzinha, que era uma vez!”

É de se perceber que, de início, a nhá nhambuzinha aparece com iniciais minúsculas, para, em seguida, ganhar iniciais maiúsculas (como o “menino” do “tabuleiro” que, no trecho mais acima, ficou sendo o “Menino do Tabuleirinho”). Ora, que sentido dar a essas marcas, senão a de uma operação que vai do referencial

²¹⁷ *Id.Ibid.* p.70

para o ficcional. Se a “nhá nhanbuzinha”, mesmo já fazendo parte da estória, refere-se àquela vista na rocinha do pai, a “Nhá Nhambuzinha, que era uma vez” já é certamente uma entidade ficcional. Refere-se a uma avezinha que, já com seu corpo de palavra, salta para o campo aberto da invenção. Daí justamente que a pequena estória de Miguilim *termina* com a clássica fórmula “era uma vez”. Assim deslocada, ela indica, na verdade, um *recomeço*, agora no universo mágico dos contos de fadas. Com isso, a exemplo do conto maravilhoso, o próprio tempo referido por Miguilim sofre uma alteração, passando da referência histórica para a referência a um tempo original, mítico, portanto não histórico ou intemporal.

Assim mínima que é, a estória de Miguilim corresponde exatamente ao que ensinara Seo Aristeu, sem deixar qualquer aspecto de fora. Basta, para isso, ver que ela cria um movimento de circularidade, cujo valor é de renovação. No modo de organizar-se, termina sempre recomeçando, enquanto seu conteúdo vai repetindo um ciclo vital - a nhá nhambuzinha planta e colhe, planta e colhe, planta e colhe, para sempre. Afirma-se, com isso, a constante retomada da vida, até mesmo sugerindo a superação da morte, se quisermos aceitar que na repetição sonora de “*nhá nhambuzinha*” ecoa aquela “ressonância universal” da morte, à qual aludira Guimarães Rosa quando explicara a E. Bizarri o substrato simbólico de *Nhã-ã*.

Algumas breves passagens de “Campo Geral”, que vêm em seguida, traçam inclusive uma aproximação cada vez mais intensa entre Miguilim e um certo tratamento poético dado à palavra do contador, como o que pudemos ver na fala de Seo Aristeo. Nesse caso, é no mínimo curioso ver também chegar no Mutum, para se tornar amigo de Miguilim, um garoto chamado Grivo – personagem que reaparece em “Cara-de-Bronze”, representando justamente a busca da palavra poética²¹⁸. Como Miguilim, Grivo é contador de estórias: “contava uma estória

²¹⁸ Parece-nos evidente tratar-se da mesma personagem, se lembrarmos que em *Corpo de Baile* é recurso comum uma personagem participar de mais de uma narrativa. Os irmãos de Miguilim (menos Liovaldo) ressurgem, adultos, em “A estória de Lélío e Lina”, e o próprio Miguilim é o Miguel de “Buriti”.

comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas.”. Por isso surge entre eles uma forte identificação – “O que ao Grivo ele estava dizendo: que a cachorrinha mais saudosa deste mundo, a Cuca-Pingo-de-Ouro, era que o Grivo devia de ter conhecido.”²¹⁹

A passagem de Grivo coincide com dias muito especiais no Mutum. São os bons tempos, quando vigora a beleza do mundo, o prazer, e sobretudo a poesia. O Vaqueiro Jé diz que “alguns não comiam tatu-canastra, porque a carne dele tem gosto de flor”, e Miguilim se ri de tanta “poetagem”. Siarlinda, mulher do vaqueiro Salúz, aparece com requeijão e doce-de-leite, e vem para contar estórias: “Da Moça e da Bicha-Fera, do Papagaio Dourado que era um Príncipe, do Rei dos Peixes, da Gata Borracheira, do Rei do Mato.”. Sem o Pai e sem Vovó Izidra, que nesse momento estão fora do Mutum, todos inventam de sair à noite, para ver a lua. A “Rosa cantava silêncios de cantigas”, e Drelina (lembrando muito a *menina de lá*), “disse para a lua: — “*Lua, luar! Lua, luar!*”, em claro lampejo poético.²²⁰

Podemos, com isso, alinhar mais uma vez *percepção* e *estória*. Entendemos já que o brilho do mundo visto através da miopia de Miguilim é indissociável de sua capacidade de invenção narrativa. Mas, além da beleza do mundo, há, tanto para Miguilim quanto para Grivo, a beleza da *palavra* que *nomeia*. Há a beleza do *nome*. Nesse caso, a estória, ao contar o mundo, é campo ricamente aberto para a palavra de invenção, cujo ineditismo, como vimos, abre-se para a ordem do belo. Dizendo de outro modo, a percepção de Miguilim é também a *percepção do corpo das palavras* que compõem uma estória. Daí, talvez, que um dos modos como Miguilim vê Grivo é como um menino das “palavras sozinhas”. Estas, sabe Miguilim, é que podem conferir poesia ao mundo. Por isso, quando ele (Miguilim) vê o gato *Qùóquo* dormindo no monte de “sabucos”, chega mesmo a perguntar, meio indignado:

²¹⁹ G.Rosa. “Campo Geral”, p.89 e 90.

²²⁰ *Id.Ibid.* p.92 a 94

“Por que não botavam nele nome vero de gato nas estórias: Papa-Rato, Sigurim, Romão, Alecrim-Rosmanim ou Melhores-Agradados? Se chamasse Rei-Belo... Não podia? Também, por Qúóquo, mesmo, ninguém não chamava mais – gato não tinha nome, gato era o que quase ninguém prezava.(...)”²²¹.

A capacidade dessa percepção infantil está justamente em entender algo que alguns não chegam a vislumbrar: que bichos ou coisas como vaga-lumes, perus, caramujos, galhos, pedaços de barbantes, garrafinhas vazias, cacos ou gatos que ninguém preza estão prenhes de palavras e de estórias. No Mutum, por exemplo, perdidas em meio a tantos outros bichos, seguem pastando, quase despercebidas, as vacas *Acabrita* e *Dabradiça*, sugerindo com seus berros, e para quem souber ouvir o mundo e a palavra, a possibilidade desse mágico *abracadabra*.

Assim que, como vínhamos contando, em meio a um passeio na luz da lua, Miguilim é levado por tantas estórias e:

“(...) de repente começou a contar estórias tiradas da cabeça dele mesmo: uma do Boi que queria ensinar um segredo ao Vaqueiro, outra do cachorrinho que em casa nenhuma não deixavam que ele morasse, andava de vereda em vereda pedindo perdão. Estórias que “pegavam”²²².

Além dos primeiros traços do que parece ser a estória da Cuca-Pingo-de-Ouro, há no trecho outro forte sinal da vocação de Miguilim para ser o contador que já é, como se essa vocação atingisse, neste ponto da narrativa de “Campo Geral”, a sua plena realização: as estórias de Miguilim, inventadas, novas, “pegavam”. Ganhavam os ouvintes, para se propagarem, enfim, pelo Sertão.

²²¹ *Id.Ibid.* p.29.

²²² *Id.Ibid.* p.92.

Mas, neste mesmo ponto da vida do menino, o mundo insiste em virar em seu avesso - “vem um tempo em que, de vez, vira a virar só tudo de ruim”- e Miguilim terá que realizar a travessia mais dolorosa de sua infância: a morte do irmãozinho Dito²²³. No episódio, Dito pisa num caco de pote (“na cova-do-pé, um talho enorme, descia de um lado, cortava por baixo, subia da outra banda”), sofre de tétano e precisa ficar dias na rede, sendo tratado com as ervas de Vovó Izidra. Miguilim pede que coloquem uma esteira ao lado da rede, para ele contar ao irmão tudo que vai acontecendo no Mutum. É também a época de armação de um rico presépio que a avó trazia consigo desde sua mocidade. Quando pronto, ela “punha um abacaxi-maçã, que fazia o presépio todo cheirar bonito”²²⁴. Mas o Dito, de cama, “não podia ver quando ela ia tirar os bichos do guardado na canastra – boi, leão, elefante, águia, urso, camelo, pavão - toda qualidade de bichos que nem tinha ali no Mutum nem nos Gerais (...)”²²⁵. Chica, Tomezinho e o menino Bustica, “tão bobinhos que pegavam inveja de Miguilim e o Dito não estarem vendo também”, diziam que Dito ia para o inferno, porque não podia ver presepe.

É quando lemos uma das formulações mais importantes, em “Campo Geral”, a respeito da estória:

“Mas então Miguilim fez de conta que estava contando ao Dito uma estória – do Leão, do Tatu e da Foca. Ai Tomezinho, a Chica e aquele menino o Bustica também vinham escutar, se esqueciam do presépio. E o Dito gostava, pedia: — “Conta mais, conta mais...”. Miguilim contava, sem carecer de esforço, estava tão alegre nervoso, aquilo era para ele o entendimento maior. Se lembrava de seo Aristeu. Fazer estórias, tudo com um viver limpo, novo, de consolo. Mesmo ele sabia, sabia: Deus mesmo era quem estava mandando! - “Dito, um dia eu

²²³ Essa possibilidade dos acontecimentos, em meio à alegria, inverterem seu rumo, produzindo o inesperado sofrimento, é comentada em outros textos de Rosa. Esse caráter cego do mundo reaparece, por exemplo, em Buriti: “...sombreira um medo de susto, o receio de devir alguma coisa má, desastre ou notícia, que, na última hora, atravessasse entre a gente e a alegria, vindo do fundo do mundo contra as pessoas.”(p.17, apud Heloísa Vilhena Araújo, *A raiz da alma*, p.115)

²²⁴ G. Rosa. “Campo Geral”, p.103.

²²⁵ *Id.Ibid.* p.102,103.

*vou tirar a estória mais linda, mais minha de todas: que é com a Cuca-Pingo-de-Ouro!...”. O Dito tinha alegrias nos olhos; depois, dormia, rindo simples, parecia que tinha de dormir a vida inteira.”*²²⁶

O trecho é bastante fecundo, porque reúne tudo que até agora apontamos como questões fundamentais, além de apresentar uma nova elaboração, feita por Miguilim, a respeito de sua atividade de contador. Sem querermos nos repetir, fica evidente uma série de aspectos já mencionados: a *recriação*, através da estória, de uma experiência negada ao Dito (o menino já pode ‘ver’ bichos com o Leão, a Foca e o Tatu); a atração que o contador exerce sobre seus ouvintes (as crianças esquecem até mesmo do presépio); a lembrança inspiradora de Seo Aristeo (ligada ao fato de Miguilim contar sem carecer de esforço); a recuperação da estória da Cuca-Pingo-de-Ouro, matriz do trajeto pessoal de Miguilim contador; e a presença da imagem de Deus (princípio ordenador do mundo); com tudo se reunindo numa grande reverberação da alegria.

Mas se note também o que o trecho acrescenta. Em especial, o fato de Miguilim elaborar, nesse momento, um pensamento fundamental *sobre* a estória: “*Fazer estórias, tudo com um viver limpo, novo, de consolo*”. Assim, dá-se algo como uma tomada de consciência (“*aquilo era para ele o entendimento maior*”), que revela e aprofunda o valor do encontro com Seo Aristeu (“*Se lembrava de seo Aristeu.*”). O menino já sabe que se a estória, atrelada à vida, não pôde alterar o rumo das coisas, pode algo maior: criar uma permanente abertura para o “novo”, fazendo da vida uma matéria sempre recontável, num “viver limpo”, que serve “de consolo”. Mas não um consolo que por fim se resigna numa tristeza estagnada. A estória da Cuca-Pingo-de-Ouro certamente consola Miguilim, mas surge, no trecho lido, como a “*mais linda, mais minha de todas*”. O que é a dor da perda transmuta-se pela estória em possíveis sentimentos de alegria e beleza. O pedido do irmão doente – “*Conta mais, conta mais...*” – alude ao desejo de continuidade de todo

²²⁶ *Id.Ibid.* p.104.

processo, que pode ser feito somente com o próprio ato de narrar. Ato de uma dimensão tão real para o próprio curso da vida que “Dito tinha alegrias nos olhos: depois dormia, rindo simples (...)”.

Quanto a Miguilim, o fato de recriar-se em um outro Miguilim, em um “eu” contador, vem inclusive sutilmente marcado no texto, na seguinte passagem: “*Miguilim fez de conta que estava contando ao Dito uma estória*”. O ato do “fazer de conta” é, nesse caso, ele mesmo constituidor de uma nova identidade: a do “eu” que conta a estória. Miguilim cria-se como um personagem-contador para este criar a estória. O processo, portanto, inclui esta transformação inaugural que em Guimarães Rosa ganha os ares de encantamento, pois é justamente na posse deste estado que a presença de Miguilim consegue transmitir, ela mesma (como vimos também com outros contadores), a alegria.

A morte do irmão Dito, porém, além de cavar a dor mais intensa na infância de Miguilim, faz o menino sentir o mundo em seu máximo desconcerto. De modo geral, pode-se dizer que há nas passagens que narram essa morte uma série de contradições, choques, sobreposições entre *vida* e *morte* que impossibilitam a Miguilim qualquer atribuição de sentido ou coerência aos fatos. A experiência abrupta da morte de Dito coloca-se, portanto, na ordem do informulável.

Basta perceber que Dito morre justamente no Natal. Nesta novela com poucas marcas do tempo cronológico, há no episódio informações suficientes que preparam um verdadeiro choque entre a espera do nascimento simbólico de uma criança e a morte efetiva de uma. Enquanto Miguilim diz ao Dito: “Amanhã é o dia de Natal”, e Vovó Izidra se prepara “para pôr o Menino Jesus na manjedoura” e começar a encenação da vinda dos Reis magos, Dito vai piorando. E o que vemos, no dia seguinte, são as cenas de um velório e a chegada de tantas pessoas de fora em última visita a um menino morto. A partir daí, há toda uma seqüência, em particular na perspectiva de Miguilim, que constrói um universo feito de sobreposições de elementos contrários. No limite, a contradição se desfaz, os opostos se

correspondem, e sentimentos relacionados à *ausência* e *presença* do irmão tornam-se tanto mais agudos e doídos quanto mais se misturam. As sobreposições ocorrem:

. entre vida e morte:

*“o que feito uma loucura ele naquele momento sentiu, parecia mais uma repentina esperança. O Dito, morto, era a mesma coisa que quando vivo, Miguilim pegou na mãozinha morta dele. (...) Estavam lavando o corpo do Dito, na bacia grande. Mãe segurava com jeito o pezinho machucado doente, como caso pudesse doer ainda no Dito, se o pé batesse na beira da bacia.”*²²⁷

. entre elementos da natureza:

*“Com o escuro das estrelas nas veredas, a notícia tinha corrido”*²²⁸

. na percepção do tempo/lugar e no movimento da memória:

*“Miguilim tinha sido arrancado de uma porção de coisas, e estava no mesmo lugar. Quando chegava o poder de chorar, era até bom – enquanto estava chorando, parecia que a alma toda se sacudia, misturando ao vivo todas a lembranças, as mais novas e as muito antigas (...) Ele não era ele mesmo. (...) Os lugares, o Mutum – se esvaziavam, numa ligeireza, vagarosos. (...) Ao vago, dava a mesma idéia de uma vez, em que, muito pequeno, tinha dormido de dia, fora de seu costume – quando acordou, sentiu o existir do mundo em hora estranha, e perguntou assustado: — “Uai, Mãe, hoje já é amanhã?””*²²⁹

. numa projeção do passado sobre o futuro, e vice-versa:

*“Querida, isso sim, se fosse um milagre possível, que o Dito voltasse, de repente, em carne e osso, que a morte dele não tivesse havido, tudo voltando como antes, para outras horas, novas, novas conversas e novos brinquedos, que não tinham podido acontecer”*²³⁰

²²⁷ *Id.Ibid.* p.109.

²²⁸ *Id.Ibid.* p.109,110.

²²⁹ *Id.Ibid.* p.111-112

²³⁰ *Id.Ibid.* p.112

. numa percepção inaugural da beleza em um menino morto:

*“Mas chorava com mais terrível sentimento era quando se lembrava daquelas palavras da Mãe, abraçada com o corpo do Dito, quando o estavam pondo dentro da bacia para lavar: — “Olha o inflamado ainda no pezinho dele... Os cabelos bonitos... O narizinho... Como era bonito o pobrezinho do meu filhinho...” Essas exclamações não lhe saíam dos ouvidos, da cabeça, eram no meio de tudo o ponto mais fundo da dor, (...) Ele mesmo, Miguilim, nunca tinha reparado antes nos cabelos, no narizinho do Dito.”*²³¹

A experiência da saudade, vivida com intensidade por Miguilim, é solitária e quase não encontra eco entre os adultos (“— “Isso nem é mais estima pelo irmão morto. Isso é nervosias...” – Vovó Izidra condenava.”²³²). Somente Rosa e Mãitina ajudam Miguilim na tentativa de recuperar uma série de lembranças relativas ao irmão (as coisas de que ele mais gostava, por exemplo). Se este é um modo de dar continuidade ao vivido, a marca que persiste, no entanto, desta experiência, é a ausência de um sinal constantemente buscado por Miguilim:

*“Porque o que Miguilim queria era assim com algum sinal do Dito morto ainda no Dito vivo, ou do Dito vivo mesmo no Dito morto.”*²³³

Miguilim se vê diante dessa falta de sentido nos acontecimentos, num grande susto diante do mundo. Quando o corpo de Dito, embrulhado em lençol de alvura,

²³¹ *Id.Ibid.* p.112,113.

²³² *Id.Ibid.* p.112.

²³³ *Id.Ibid.* p.113

saiu rumo ao cemiteriozinho de pedras, para diante da vereda do Terentém, Miguilim “deu um grito, acordado demais”²³⁴.

Mas, então, justamente porque o irmão fora levado para longe (e também como resposta a um mundo desordenado), Miguilim consegue realizar, numa delicada *encenação*, o enterrozinho das coisas do Dito, ali mesmo no Mutum. Ao criar um ritual que por si mesmo vai enredando uma estória, Miguilim elabora já a possibilidade de uma passagem, portanto de uma continuidade, entre a vida e a morte. Ele e Mãitina escolhem “um recanto, debaixo do jenipapeiro”, abrem uma pequena cova onde pudessem enterrar uma camisa, uma calça, brinquedos, enfim, “as coisinhas do Dito”. Remarcam tudo com “pedrinhas lavadas do riacho”, formando um ladrilhado redondo. Assim, se Dito tinha *ido* embora do Mutum, é através dessa breve estória, dessa brincadeira, que Miguilim sente que o irmão *volta* a estar ali:

“Era mesma coisa se o Dito estivesse depositado ali, e não no cemiteriozinho longe, no Terentém. Só os dois conheciam o que era aquilo. Quando chovia, eles vinham olhar; se a chuva era triste, entristeciam. E Miguilim furtava cachaça para Mãitina.

*E um dia, então, de repente, quando ninguém mais não mandava nem ensinava, o Papaco-o-paco gritou: — “Dito, Expedito! Dito, Expedito!”.”*²³⁵

Ora, ressoa nesse momento do texto nada mais, nada menos, que o valor *mágico* da estória constituída pelo ritual. O grito do papagaio poderia em nada estar relacionado com a brincadeira de Miguilim e Mãitina, já que acontece num tempo posterior, cuja indicação é inclusive generalizada (“um dia”). Além disso, o papagaio em nada se liga, pelo menos diretamente, aos elementos usados no enterrozinho. Mas justamente por existir uma quebra lógica entre dois acontecimentos que, na superfície textual, vêm marcadamente relacionados (pelas

²³⁴ *Id.Ibid.* p.111.

²³⁵ *Id.Ibid.* p.115.

conjunções “E” e “então”), é que se revela o teor *mágico* da estória. Para além do espaço do tumultozinho, a presença do irmão Dito parece expandir-se por todo o Mutum, ecoada no inesperado grito de um papagaio. Dito *volta*, enfim, recuperado e perenizado pela memória, pela saudade e pela estória. Acrescente-se que o próprio valor simbólico do enterro, ritual de passagem do morto para um outro mundo, fica também sintetizado no grito de Papaco-o-paco – afinal, a segunda forma do nome do irmão (Expedito) é também, “segundo os termos da teologia medieval, daqueles que estão prontos para partir para Deus, prontos para a viagem de volta a Deus: *expeditus*.”²³⁶.

O fato, porém, é que em Miguilim o grito do bicho faz rebrotar também a lembrança de certas corujas batuqueiras que Dito tinha visto na Laje da Ventação, no dia mesmo em que cortara o pé. O irmão tinha falado das tais corujas “(...) que carregavam bosta de vaca para dentro do buraco, e que rodavam as cabeças p’ra espiar pra ele, diziam: “Dito! Dito!””²³⁷. Se Miguilim sentira na época algo como um mau agouro, agora, quando recuperado no grito do Papaco-o-paco, aquele grito das corujas assombram-se como verdadeiro prenúncio da morte. Assim vemos, no grito do papagaio, um último choque vivido por Miguilim, entre a tentativa de afirmar o curso da vida, a presença do irmão, e a forte desembocadura para a qual a corrente da morte repuxa, rumo ao seu próprio *nada*:

*“Tudo era bobagem, o que acontecia e o que não acontecia, assim como o Dito tinha morrido, tudo de repente se acabava em nada. Remancheava.”*²³⁸

Desse modo, tanto a atividade da percepção sensorial quanto a da invenção de estórias, terrenos que sustentam a infância de Miguilim, podem não resistir ao peso da morte, da negação absoluta, ou de um mundo despropositado, e, com isso tudo,

²³⁶ Heloísa Vilhena Araújo. *O roteiro de Deus*. p.435

²³⁷ G.Rosa. “Campo Geral”, p.100.

²³⁸ *Id.Ibid.* p.116

revelarem-se frágeis recursos afirmativos da vida. Miguilim, por exemplo, decide ir ver as tais corujas batuqueiras, não as encontra e, quando volta para casa:

*“Nem queria ouvir os berros da vaca Acabrita e da vaca Dabradiça. Nem inventar mais estórias. Nem ver, quando ele retornou, o luar da lua-cheia.”*²³⁹

O trecho, importante dizer, marca o exato momento em que Miguilim ingressa definitivamente no universo de trabalho ditado pelo Pai, desencadeando um processo de mortificação de sua percepção sensório-lírica e de sua vontade de contar estórias. Trata-se de um percurso já analisado em textos anteriores (“Translúcida Miopia” e “Inútil poesia”), em que citamos um ou outro sinal de resistência de Miguilim. De qualquer modo, o menino termina doente, fica dias na cama, sofrendo novo perigo de morte. Também é a morte que governa os acontecimentos que, aos poucos, chegam aos ouvidos de Miguilim: o Pai mata Luisaltino e se enforca. Miguilim “chorava devagar, com cautela para a cabecinha não doer; chorava pelo Pai, por todos juntos. Depois ficava num arretriste, aquela saudade sozinha.”²⁴⁰

É quando, justamente, reaparece o contador de estórias e curandeiro Seo Aristeu - “trazia um favo grande de mel de oropa, enrolado nas folhas verdes.”. E traz nos versos que canta para o menino, mais uma vez, a força de sua alegria:

“— Miguilim, você sara! Sara, que já estão longe as chuvas janeiras e fevereiras... Miguilim, você carece de ficar alegre. Tristeza é agouria...”

— Foi o Dito quem ensinou isso ao senhor, seu Aristeu?

— Foi o sol, mais as abelhinhas, mais minha riqueza enorme que ainda não tenho, Miguilim. Escuta como você vai sarar sempre:

*“Amarro fitas no raio.
formo as estrelas em par,
faço o inferno fechar porta,
dou cachaça ao sabiá,*

²³⁹ *Id.Ibid.* p.115.

²⁴⁰ *Id.Ibid.* p.136

*boto gibão no tatu,
calço espora no marruá;
sojigo onça pelas tetas,
mó de os meninos mamar!”*

*Seo Aristeu fíncava o dedo na testa, fazia vênia de rapapé no meio do quarto,
trançava as pernas, ele era tão engraçado, tão comprido.*

— Adeusinho de adeus, Miguilim. Quando você sarar mais, escuta, é assim:

*Ó ninho de passarim,
ovinho de passarinhar
se eu não gostar de mim,
quem é mais que vai gostar?*

De rir, a gente podia toda a vida. Seo Aristeu sabia ser.”²⁴¹

Com mais esse encontro absolutamente vital entre Seo Aristeu e Miguilim, este vai melhorando e sente aos poucos voltar o seu desejo de contar estórias. O trecho abaixo mostra justamente o início da retomada de um de seus recursos vitais, suplantando aos poucos aquele esgotamento da vontade:

“Entrava, deitava na rede, tinha tanta vontade de poder tirar estórias compridas, bonitas, de sua cabeça, outra vez. Não queria nada. — “Tempo bom é este, Miguilim: a gente planta couve e colhe repolho; então, come alface...” — seo Aristeu tinha falado — “Mãe, seo Aristeu bebe?” — “E bebe não, Miguilim. Mas ele nasceu foi no meio-dia, em dia-de-domingo...”²⁴²

É quando, “de repente”, aparece no Mutum um homem a cavalo. Os olhos de Miguilim vêem o claro da roupa. Chega, enfim, o doutor que entregará os óculos a Miguilim, significando a recuperação também de um olhar que deflagra a beleza do mundo, como analisamos em texto anterior. Ao experimentar os óculos, Miguilim vê que “Tudo era claridade, tudo novo e lindo e diferente, (...)”.

²⁴¹ *Id.Ibid.* p.136,137.

²⁴² *Id.Ibid.* p.138.

Com a decisão da partida do menino, são feitos os preparativos para a viagem. Sozinho com a Mãe, Miguilim lança uma última e cabal pergunta, sobre o sentido da existência:

“— Mãe, mas por que é, então, para que é, que acontece tudo?!”

— Miguilim, me abraça, meu filhinho, que eu te tenho tanto amor... ”²⁴³

Uma resposta verbalizada – a que não há – fica suspensa, pondo em evidência, no dizer de José Miguel Wisnik, “o desamparo, a cobrança da promessa de uma continuidade do sentido”, colocados pela pergunta. Cabe a mãe abraçar o filho, convocando o amor para “cobrir a enormidade da falta”, enquanto “ao fundo o papagaio, Papaco-o-paco, “sobrecantando”, trauteia velha canção repetindo em eco que só se vem para buscar nosso quinhão do gosto da vida: “*Mestre Domingos, que vem fazer aqui? Vim buscar meia pataca, p’ra beber meu parati...*” ”²⁴⁴

Ora, se é nossa tarefa encontrar o gosto da vida, parte desse “quinhão” pode ser buscado justamente via experiência sensorial. Isto porque, em “Campo Geral” (como em outros textos de Rosa), ir em busca do gosto da vida corresponde à busca do sentimento de alegria. E esta, por sua vez, tem na percepção sensorial uma de suas sustentações mais fortes. Basta lembrarmos que Nhô Augusto capta a alegria em uma inédita flor de mulungu-barbatimão ou que o “Menino” de *Primeiras Estórias* sente outra vez a alegria na luzinha verde do primeiro vaga-lume atizado pela noite. Em ambos os casos, decorre da percepção, entendida como lugar de encontro entre sujeito e mundo, a surpresa de uma alegria renovada. É o que se dá, em “Campo Geral”, logo na seqüência da pergunta que Miguilim faz à mãe, quando a novela apresenta-nos a manhã em que o menino deve partir:

²⁴³ *Id.Ibid.* p.141.

²⁴⁴ José Miguel Wisnik. “Cajuína Transcendental”. p.208-210.

*“No outro dia os galos já cantavam tão cedinho, os passarinhos que cantavam, os bem-te-vis de lá, os passo-pretos: — Que alegre é assim... alegre é assim...”*²⁴⁵

Nesse caso, vale a pena citar de outros textos rosianos uma ou outra passagem (entre várias por nós selecionadas) que também aliam a alegria ao gosto de se experimentar o mundo com todos os sentidos do corpo. Temos:

“Então, depois do café, [Nhô Augusto] saiu para a horta cheirosa, cheia de passarinhos e de verdes, e fez uma descoberta: por que não pitava?!... Não era pecado... Devia ficar alegre, sempre alegre, e esse era um gosto inocente, que ajudava a gente a se alegrar...” (“A hora e a vez de Augusto Matraga”) ²⁴⁶

“Doralda guisava para ele [Soropita] tudo de que ele gostava, nunca se esquecia: — “Tu entende, Bem: comer é estado, daí vem uma alegria...” (“Dão-Lalalão”) ²⁴⁷

“Soropita viajava como num dormido, a mão velha na rédea, mas que nem se fosse a mão de um outro. As laranjeiras-do-campo aviavam a choco seu odor magoado; depois as cagaiteiras – o cheiro assaz alegre, que se sentia mais na boca, no excelente;(...)” (“Dão-Lalalão”) ²⁴⁸

“Mas Doralda estava ali, substância formosa - a beleza que tem cheiro, suor e calor. Doralda cantava, fazia a alegria.” (“Dão-Lalalão”) ²⁴⁹

Assim, atentos a este último trecho, pode-se inclusive dizer que mesmo a alegria que brota do contador, e do cantador, transmite-se, ela também, via percepção sensorial. Agregada ao processo de escuta das palavras, a alegria nasce da

²⁴⁵ Guimarães Rosa. “Campo Geral”. p.141

²⁴⁶ Guimarães Rosa. *Ficção Completa*. v.1, p.447

²⁴⁷ *Id.Ibid.* p.814

²⁴⁸ *Id.Ibid.* p.819

²⁴⁹ *Id.Ibid.* p.861

fulgurante presença humana do contador, atrelada às vibrações de sua voz, aos gestos que desenham imagens de estórias, às transfigurações do corpo de quem conta, para reverberar-se no corpo do ouvinte. Palavra a palavra, gesto a gesto, o contador faz a alegria vibrar no corpo (daí ser imprescindível sua presença), convocando-o como lugar privilegiado de passagem ao poético.

Em Miguilim, o canto dos pássaros no dia de sua partida talvez faça burilar no fundo de sua memória aquele cheiro de alegriazinha, tão antigo. Este sentimento, ou esse estado de alma que se abre em correspondências com cheiros, sons, cores, visões, tatos... expõe-se então num arco que atravessa toda a novela, remontando à experiência sensorial mais originária de Miguilim (entre os pingos vermelhos de um jardim), atando-se às poetagens e danças de Seo Aristeu, configurando-se como ensinamento na fala do irmão Dito, e ressurgindo nos últimos momentos do texto, no som de alguns pássaros matinais.

Por isso, justamente, a alegria se elabora como a grande resposta, em “Campo Geral”, da afirmação insistente da vida. Resposta que Miguilim recebera claramente de Dito, no momento mesmo em que este se depara com a morte, num dia de Natal:

*“E o Dito também não conseguia mais falar direito, os dentes dele teimavam em ficar encostados, a boca mal abria, mas mesmo assim ele forcejou e disse tudo: —“Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!...” E o Dito quis rir para Miguilim.”*²⁵⁰

O sentido forte de *nascimento* que a data guarda não ficará, portanto, anulado pela morte. Na medida em que a fala do irmão poderá ser reelaborada e retomada por Miguilim, o valor da morte poderá ser transfigurado, passando a convocar

²⁵⁰ G.Rosa. “Campo Geral”, p.108

Miguilim a uma permanente travessia para a alegria. O que Dito pede a Miguilim é exatamente a coragem que Deus pede ao homem, a coragem que virá anunciada no ponto central de uma narrativa como *Grande Sertão: Veredas*:

*“O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem. O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e inda mais alegre ainda no meio da tristeza! Só assim de repente, na horinha em que se quer, de propósito – por coragem. Será? Era o que eu às vezes achava. Ao clarear do dia.”*²⁵¹

E também em “Buriti”, em meio aos pensamentos de Miguel, desponta a mesma consciência dessa coragem, que parece então se formular como um lema rosiano:

*“ Deus nos dá pessoas e coisas, para aprendermos a alegria... Depois, retoma coisas e pessoas para ver se já somos capazes da alegria sozinha... Essa – a alegria que ele quer” – [Miguel] descobria, sonho salta sonho.”*²⁵²

*“Meu dever é a alegria sem motivo... Meu dever é ser feliz...”*²⁵³

Quanto ao menino, somente nas últimas linhas de “Campo Geral” é possível dizer que Miguilim consegue trazer, do interior da experiência da morte do Dito, a positividade de uma alegria que o ajude a prosseguir a vida. No momento mesmo em que vai saindo do Mutum, uma *coragem*, ecoada talvez na voz do irmão (“*Sempre alegre Miguilim... Sempre alegre Miguilim...*”), chega para envolver a tristeza, ou antes um olhar que, “com tanta força”, põe-se nos matos, no brejo

²⁵¹ Guimarães Rosa..*Grande Sertão: Veredas*. p.278.

²⁵² Guimarães Rosa. *Ficção Completa*. v.1, p.891

²⁵³ *Id.Ibid*. p.978.

florido, no verde dos buritis, em cada um dos que o vêm partir,... e vai se despedindo de tudo e de todos. É a Alegria, enfim, que chega para levar o menino para mais uma viagem – contínua busca de seu olhar para o mundo.

A novela “Campo Geral” não tem propriamente um fim. Há promessa de prosseguimento, há tudo o que ainda se espera, há novos óculos a se ganhar. Quanto a este trabalho, desejamos concluir, apenas, que acompanhar os olhos míopes de Miguilim, ao contrário de fechar-se no ambiente escuro do Mutum, ou numa visão pequena do mundo, é, sim, desdobrar-se no campo da poesia, da estória e da alegria. É, inclusive, ter nosso quinhão de infinito, se deixarmos pousar nossos olhos nos olhos de um menino que, dentro a dentro, sabe pousar os seus nos olhos de um gato:

*“Mas, daí, rodeando como quem não quer, o gato Sossõe principiava a se esfregar em Miguilim, depois deitava perto, se prazia de ser, com aquela ronqueirinha que era a alegria dele, e olhava, olhava, engrossava o ronco, os olhos de um verde tão menos vazio – era uma luz dentro de outra, dentro doutra, dentro outra, até não ter fim.”*²⁵⁴

²⁵⁴ Guimarães Rosa. “Campo Geral”, p.39.

Bibliografia

- ALVIM, Clara de Andrade. “Representações da pobreza e da riqueza em Guimarães Rosa”. In: Schwarz (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *A raiz da Alma (Corpo de Baile)*. São Paulo: Edusp, 1992.
- ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *O roteiro de Deus*. São Paulo: Mandarin, 1996.
- ANDRADE, Mário de. “A Linguagem I”, “A Linguagem II”, “A Linguagem III”. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*; estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976
- ARRIGUCCI Jr., Davi. “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”. In: Pizarro, Ana (org). *América Latina Literatura e Cultura*. vol. 3. São Paulo: Memorial; Campinas: Edunicamp, 1995.
- ATHAYDE, Tristão de. “O transrealismo de Guimarães Rosa”. In: Rosa [1995]
- BARRETO, Lázaro. “*Manuelzão e Miguilim*, de João Guimarães Rosa”. In: Duarte [2000]
- BENJAMIN, Walter. “O narrador”. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* -obras escolhidas, vol.I ; trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin; 7ª ed.; São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo* (obras escolhidas, vol III); trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Batista. 1ª ed ; São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. tradução, apresentação e notas de Marcus Vinicius Mazzari; posfácio de Flávio Di Giorgi. São Paulo: Duas Cidades, Ed.34, 2002.
- BERGSON, Henri . *Matéria e Memória*. trad. Paulo Neves; 2ª ed. ; São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. “A intuição filosófica”, “A alma e o corpo”. *Os Pensadores – Bergson*. seleção de textos de Franklin Leopoldo e Silva; trad. Franklin Leopoldo e Silva, Nathanael Caxeiro; São Paulo : Abril Cultural, 1979.

- BIZARRI, Edoardo. *J. Guimarães Rosa : correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri*. São Paulo: T.A. Queiroz, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.
- BOSI, Alfredo. “Fenomenologia do Olhar”. In: Novaes, Adauto (org.) *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. “Céu, Inferno”. *Céu, Inferno – ensaios de crítica literária e ideologia*. São Paulo: Ed. Ática, 1988.
- _____. *Reflexões sobre a arte*. 4ª ed. São Paulo: Editora Ática: 1991.
- CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos”. *Tese e Antítese*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1964.
- _____. “Sagarana”. In: Rosa [1995] vol.1.
- _____. “Jagunços e mineiros de Cláudio à Guimarães Rosa”. *Vários escritos – 3ª ed.* revista e ampliada; São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CANNABRAVA, Euryalo. “Guimarães Rosa e a linguagem literária”. In: Rosa [1995] vol.1
- CASTRO, Antonio Carlos Drummond Monteiro de. *O trem do Sertão: as Primeiras Estórias de Guimarães Rosa e a sabedoria chinesa*. Dissertação de mestrado. Unicamp-IEL. Campinas, 1999.
- CASTRO, Silvio. “Campo Geral: estrutura e estilo em Guimarães Rosa”. *A revolução da palavra – origens e estrutura da literatura brasileira moderna*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- CHAUÍ, Marilena. “Janela da alma , espelho do mundo” In: Novaes, Adauto (org). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- COSTA, Ana Luiza Martins. “Rosa, leitor de relatos de viagem”. In: Duarte [2000]
- COUTINHO, Eduardo Faria. “Guimarães Rosa: um alquimista da palavra”. Prefácio à ficção completa de Guimarães Rosa. In: Rosa [1995] vol.1.
- _____. (org.). *Guimarães Rosa – Fortuna Crítica nº 6*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- _____. “Guimarães Rosa e o processo de Revitalização da linguagem”. In: Coutinho [1983]

- _____. “O *Logos* e o *Mythos* no universo narrativo de *Grande Sertão: Veredas*”. *Scripta* – Belo Horizonte, v.5, n.10, 1º sem. de 2002. p.112-121.
- DASTUR, Françoise. “Merleau-Ponty e o pensamento de dentro”, tradução de Antonio Abranches. In: *O Nó Górdio – jornal de metafísica, literatura e artes*, Ano I, n.1, dezembro de 2001.
- DELEUZE, Gilles. “Bergson”. *Bergsonismo*. trad. Luiz B. L. Orlandi; São Paulo: Ed. 34, 1999.
- DUARTE, Lélia Parreira (org). *Veredas de Rosa (Seminário Internacional João Guimarães Rosa 1998)*. Belo Horizonte: CESPUC/PUC-MG, 2000.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- FARIA, Maria Lúcia Guimarães de. “Aporia e Alegria em Guimarães Rosa”. <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/imagens/APORIA%20E%20ALEGRIA.doc>, 2004
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore . *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- FILHO, Rubens Rodrigues Torres. “Schopenhauer: Vida e obra”. In: Schopenhauer, Arthur. “O mundo como vontade e representação (III parte)”. *Os pensadores – Schopenhauer*, tradução de Wolfgang Leo Maar, São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.
- GALANO, Ana Maria. “Particularidades de “Campo Geral”, novela de Guimarães Rosa”. In: *Novos Estudos CEBRAP n.38*. São Paulo: março de 1994.
- GERSEN, Bernardo. “Veredas no Grande Sertão”. In: Rosa [1995] vol.1 .
- GRANGER, Gilles-Gaston . “Estilo e estruturas de linguagem”. *Filosofia do estilo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.
- GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho – infância de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, INL, 1972.
- JOLLES. André. *Formas simples. Legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

- LAJES, Susana Kampff. “Exercícios de Saudade: Dão-lalalão” . *Guimarães Rosa e a Saudade*. Cotia (SP): Ateliê Editorial / FAPESP, 2002.
- LALANDE, Andre. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. tradução de Fátima Sa Correia [et al.]. São Paulo : Martins Fontes, 1999.
- LEITE, Dante Moreira. “Campo Geral”. *Psicologia e Literatura*. 4ª edição. São Paulo: Huicitec, Ed. Unesp, 1987.
- LINS, Álvaro. “Uma grande estréia”. In: Rosa [1995] vol.1
- LISBOA, Henriqueta. “O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa”. In: Rosa [1995]
- LISBOA, Henriqueta. CARDOSO, Wilton. RAMOS, Maria Luísa. DIAS, Fernando Correia. *Ciclo de conferências sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG/ Centro de Estudos Mineiros, 1966.
- LOPES, Paulo César Carneiro. *Dialética da iluminação: a revelação como capacidade de escuta do outro – leitura de “Campo Geral”, de João Guimarães Rosa*. USP, FFLCH. São Paulo, 2000.
- LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: Coutinho [1983]
- MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome – leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MARQUES, Oswaldino. “Canto e Plumagem das palavras”. *A seta e o alvo*. Rio de Janeiro. Instituto Nacional do Livro, 1957.
- MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O léxico de João Guimarães Rosa*. assistente Evair Dias; ver. geral Diva Gomes ; São Paulo: Edusp, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. “O olho e o espírito”. Coleção *Os Pensadores – Merleau-Ponty*. Seleção de Marilena de Souza Chauí Berlinck. Trad. Gerardo Dantas Barreto. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

- _____. “O Entrelaçamento – O Quiasma”. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971.
- MEYER, Mônica Ângela de Azevedo. *Ser-tão natureza: a natureza de Guimarães Rosa*. Tese de doutorado – Unicamp, IFCH. Campinas, 1998.
- MONTENEGRO, Braga. “Guimarães Rosa, novelista”. In Rosa [1995] vol. 1.
- MOURÃO, Rui. “Processo da linguagem, processo do homem”. In Rosa [1995] vol. 1.
- NOVAES, Adauto. “De olhos vendados” In: _____ (org.) *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- NUNES, Benedito. “De Sagarana a Grande Sertão Veredas”. *Crivo de Papel*. 2ª ed.; São Paulo: Ática, 1998.
- _____. “Guimarães Rosa”. *O dorso do tigre*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.
- _____. *A filosofia Contemporânea*. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- _____. “Fenomenologia e experiência estética”, “Filosofia e Literatura”. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- OLIVEIRA, Franklin de. “Revolução Roseana”. In Coutinho [1983]
- OLIVEIRA, Lívia. “Sertão Rosiano: percepção, cognição e afetividade geográfica”. *Scripta – Belo Horizonte*, v.5, n.10, 1º sem. de 2002. p.234-242
- OSAKABE, Haquira. “O Corpo da Poesia – notas para uma fenomenologia da poesia, segundo Orides Fontela”. In: *Remate de Males n. 22 – Revista do Departamento de Teoria Literária*. Campinas: IEL/UNICAMP, 2002.
- _____. “O poeta e o deus-criança”, “A eterna infância”, “A criança é o pai do homem”. *Fernando Pessoa: resposta a decadência*. Curitiba: Criar edições, 2002.
- PAES, José Paulo. “Infância e Poesia”. In: *Caderno Mais*, pp. 5-6, jornal Folha de São Paulo, 09 de agosto de 1998.
- PALMEIRO, Tito Marques. “Um pensamento distante” – homenagem por ocasião dos 40 anos de morte de Merleau-Ponty. In: *O Nó Górdio – jornal de metafísica, literatura e artes*. Ano I, n.1, dezembro de 2001.

- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. trad. Olga Savary; Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PÉCORA, Alcir. “Aspectos da Revelação em Grande Sertão:Veredas”. In: *Remate de Males – Revista do Departamento de Teoria Literária*, n. 7; Campinas: IEL/UNICAMP, 1987.
- PESSOA, Fernando. “Poemas completos de Alberto Caeiro”. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- PORTELLA, Eduardo. “A estória cont(r)a a História”. In Coutinho [1983]
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. “Trilhas do Grande Sertão”. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1959.
- RESENDE, Vânia Maria. “A trajetória do Menino nas estórias de Guimarães Rosa”. *O menino na literatura brasileira*. série debates. São Paulo: Editora Perspectiva,1988.
- RÓNAI, Paulo. “Os vastos espaços”. In: Rosa, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. introdução à obra. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.
- _____. “Palavras apenas mágicas”. *Pois é – ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. “Notas para facilitar a leitura de *Campo Geral* de J. Guimarães Rosa”. In: *Matraga – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*, n. 14. UERJ. Rio de Janeiro: Ed. Caetés, 2002.
- RONCARI, Luiz. “O engasgo de Rosa e a confirmação milagrosa”. In: *Remate de Males – Revista do Departamento de Teoria Literária*, n. 20; Campinas: IEL/UNICAMP, 2000.
- ROSA, Guimarães. *Primeiras Estórias*. 44ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- _____. *Grande Sertão: Veredas*. 27ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- _____. *Ficção Completa*. dois volumes, Rio de Janeiro: ed. Nova Aguilar, 1995.
- _____. *Manuelzão e Miguilim*. 9ª ed., 19ª reimpressão, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

- ROSENFELD, Kathrin H. “A ‘alegria’: tema rosiano ou princípio estético e filosófico?”. *Scripta* – Belo Horizonte, v.2, n.3, 2º sem. de 1998. p.171-177.
- SANTOS, Laymert Garcia dos. “A experiência da agonia”. *Tempo de Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SCHWARZ, Roberto. “Grande Sertão: A Fala” . *A sereia e o desconfiado*. 2ª ed.; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SILVA, Franklin Leopoldo e. “BERGSON, PROUST – tensões do tempo”. In: Novaes, Adauto (org). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- SOARES, Claudia Campos. *Movimento e ordem nos gerais rosianos: a família e a formação do herói em “Campo Geral”*. Tese de doutorado. USP, FFLCH. São Paulo, 2002.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e Cosmos : leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- _____. *Guimarães Rosa: Signo e Sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.
- _____. “A resistência possível – ou, quem espera está vivendo”. In: *Remate de Males - Revista do Departamento de Teoria Literária, n.7*; Campinas: IEL/UNICAMP, 1987.
- _____. “A virtude do jaguar: mitologia grega e indígena no sertão roseano”. In: *Remate de Males - Revista do Departamento de Teoria Literária, n. 12*; Campinas: IEL/UNICAMP, 1992.
- _____. “O lírico na narrativa de João Guimarães Rosa”. In: *O Estado de S. Paulo: Suplemento Cultura*. Ano VII, nº 441. 31.12.1988, pp. 4 e 5.
- _____. “O Narrador, o espelho e o centro em *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*”. In: *Gláuks - Revista de Letras e Artes - Universidade Federal de Viçosa*. Departamento de Letras e Artes. Ano I, nº 1, Jul-Dez1996.
- _____. *Ficção e Razão*. inédito
- UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: Metafísica do Grande Sertão*; tradução José Carlos Garbuglio. Edusp, São Paulo, 1994.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Puras Misturas*. São Paulo: HUCITEC/FAPESP,1997.

VERDENAL, René. “A filosofia de Bergson”. In: Châtelet, François. *A filosofia do mundo científico e industrial*. Zahar Editores : Rio de Janeiro, 1974.

XISTO, Pedro. “À busca da poesia”. In: Coutinho [1983]

WISNIK, José Miguel. “Cajuína Transcendental”. In: BOSI, Alfredo. *Leitura de Poesia*. São Paulo: Ática,1996. p.191-219

_____.“O Famigerado”. *Scripta* –Belo Horizonte,v.5,n.10,1ºsem. de 2002.p.112-121.