


unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

Amauri Faria de Oliveira Filho

**A construção estrutural e o discurso poético em
“Campo geral”**



ARARAQUARA – S.P.
2014

AMAURI FARIA DE OLIVEIRA FILHO

A construção estrutural e o discurso poético em “Campo geral”

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel

ARARAQUARA – S.P.
2014

AMAURI FARIA DE OLIVEIRA FILHO

A construção estrutural e o discurso poético em “Campo geral”

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel

Data da defesa: ___/___/___

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel

Faculdade de Ciências e Letras da UNESP Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite

Faculdade de Ciências e Letras da UNESP Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Vera Lucia Rodella Abriata

Universidade de Franca

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

À professora Maria Celia Leonel de Moraes que por meio de sua rara dedicação e excepcional paciência durante a orientação, me ajudou a descobrir que “o Mutúm era bonito”.

À minha sempre mentora e professora Marisa Giannechinni, por me ensinar o que ela, como ninguém, sabe demais: que a gente pode ficar sempre alegre.

Aos meus pais Amauri e Maria Amélia, meus modelos de vida e caráter, pelo apoio incondicional e por sempre me ajudarem a encontrar o norte da minha travessia.

SUMÁRIO

RESUMO.....	5
ABSTRACT.....	6
INTRODUÇÃO.....	8
1. A produção de Guimarães Rosa e a posição de “Campo geral” em sua obra.....	12
1.1 Guimarães Rosa no espaço da literatura brasileira	12
1.2 “Campo geral” na produção rosiana	21
2. Voz de adulto e olhar de criança: narração e focalização em “Campo geral”	29
2.1 A construção da história e do protagonista	29
2.2 Aproximação e afastamento do narrador	33
2.3 Narrador e focalizador: um trabalho de cooperação	35
2.4 A percepção infantil e o tratamento do tempo	40
2.5 O mundo construído por opostos	42
2.5.1 Miguilim, o míope, e Dito.....	42
2.5.2 Miguilim e o pai e outros pares contrastantes.....	50
3. A linguagem poética em “Campo geral”	58
3.1 Recursos da linguagem poética: a nota fundamental	58
3.2 A prosa rosiana: o sertão feito poema.....	62
3.3 A poesia rosiana: a sensibilidade infantil expressa na linguagem	65
3.3.1 A estilização do linguajar infantil: diminutivos e onomatopeias.....	67
3.3.2 Som e sentido em uníssono.....	70
3.3.3 Expressão poética da dúvida moral.....	72
3.3.4 A tempestade, criação sonora	82
3.3.5 O poeta prosador	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS.....	94
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	97

RESUMO

A crítica rosiana voltada para “Campo geral” é unânime no destaque à maestria do escritor ao fazer o leitor conviver com a interioridade do protagonista em que predominam enorme sensibilidade e criatividade em meio a grandes dificuldades e sofrimentos. Como o narrador é heterodiegético e a imagem que se constrói dele é de adulto, pergunta-se como o leitor, além de ter acesso à vida interior do protagonista, à sua visão do mundo, reconhece o linguajar infantil que emerge no discurso desse narrador caracterizado por forte componente poético. O objetivo desta dissertação é procurar demonstrar que tal possibilidade decorre da combinação entre narrador heterodiegético e focalização interna fixa (de acordo com proposições genettianas) que parte do protagonista, permitindo, assim, configurar a relação dele com a realidade que o cerca, em especial, e o mundo dos adultos, com as asperezas do universo sertanejo. E é essa combinação que leva à constituição de um discurso ao mesmo tempo altamente poético e revelador do linguajar infantil do protagonista. Para cumprirmos tal objetivo analisamos, principalmente, o protagonista, o narrador, a focalização como categorias que, organicamente construídas, têm sua expressão no mencionado discurso poético estilizadamente infantil. O embasamento teórico da pesquisa é constituído por dois grupos de estudos. Em primeiro lugar, estão os ensaios críticos sobre a obra rosiana em geral e sobre a novela em pauta em particular como “O homem dos avessos” de Antonio Candido, “O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa” de Henriqueta Lisboa, *O léxico de Guimarães Rosa* de Nilce Sant’Ana Martins, “Guimarães Rosa: um alquimista da palavra” de Eduardo F. Coutinho, entre outros. Um segundo grupo é formado por proposições teóricas sobre a construção da narrativa como *O discurso da narrativa* de Gérard Genette e sobre a prosa poética e poesia como *O ser e o tempo da poesia* de Alfredo Bosi, *Linguística e comunicação* de Roman Jakobson, *O arco e a lira* e *Os filhos do barro* de Otávio Paz e *Conceitos fundamentais da poética* de Emil Staiger.

Palavras-chave: Guimarães Rosa, “Campo geral”, prosa poética, narrativa

ABSTRACT

Guimarães Rosa literary review focused in “Campo geral” is unanimous when it comes to pointing out his mastery in making the reader live with the interiority of the protagonist where enormous sensibility and creativity is predominant in between major difficulties and suffering. Since the narrator is heterodiegetic and his image is of an adult, it is asked how the reader, besides having access to the interior life of the protagonist, his view of the world, recognizes his child-like language that emerges in the discourse of the narrator characterized by a strong poetic component. The objective of this paper is to try to demonstrate that such possibility emerges from the combination of an heterodiegetic narrator and fixed internal focalization (according to Genette’s propositions) that starts from the protagonist, allowing, thus, the configuration of this relationship with the reality that surrounds him, particularly, the world of the adults with the roughness of the backcountry world. And it is this combination that constitutes a narrative that is at the same time highly poetic and revealing of the child-like language of the backcountry. To fulfill such goal we analyse, mostly, the protagonist, the narrator and the focalization as categories that, organically built, have their expression in the aforementioned poetic discourse modeled in the child. The theoretical basis for the research is constituted by two groups of study. First, there are the essays about Rosa’s literature in general and about the novel, particularly, Antonio Candido’s “O homem dos avessos”, Henriqueta Lisboa’s “O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa”, Nilce Sant’Ana Martins’ *O léxico de Guimarães Rosa*, and Eduardo F. Coutinho’s “Guimarães Rosa: um alquimista da palavra”. A second group is formed by the theoretical propositions about the construction of a narrative such as Gérard Genette’s *O discurso da narrativa* de Gérard Genette and about poetic prose and poetry such as Alfredo Bosi’s *O ser e o tempo da poesia*, Roman Jakobson’s *Linguística e comunicação*, Otávio Paz’s *O arco e a lira* and *Os filhos do barro*, and Emil Staigner’s *Conceitos fundamentais da poética*.

Keywords: Guimarães Rosa, “Campo geral”, poetic prose, narrative

O Dito dizia que o certo era a gente estar sempre brabo de alegre, alegre por dentro, mesmo com tudo de ruim que acontecesse, alegre nas profundas. (ROSA, 1960, p.81)

INTRODUÇÃO

“Campo geral”, a história do menino Miguilim, é a novela de abertura de *Corpo de baile*, de Guimarães Rosa, publicado em 1956. Em 1964, a partir da terceira edição, *Corpo de baile* é desmembrado em três volumes: *Manuelzão e Miguilim*, *No Urubuquaquá*, *no Pinhém* e *Noites do sertão*. A novela “Campo geral”, texto de abertura de *Corpo de baile*, foi escolhida como *corpus* desta dissertação após estudos sobre narrativa em disciplina cursada no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da FCL/UNESP-Araraquara ministrada pela professora Maria Célia de Moraes Leonel, e como sequência natural da pesquisa orientada pela Profa. Dra. Diana Junkes M. Toneto durante a especialização na UNAERP-Ribeirão Preto, sobre os recursos poéticos da prosa rosiana em “Sarapalha”, conto de *Sagarana*. A combinação entre estratégias narrativas e linguagem poética apresentou um desafio para estudos mais profundos e avançados.

A novela narra a infância de “um certo Miguilim” que morava no remoto sertão, “no meio dos Campos Gerais”, em “um lugar bonito, entre morro e morro”, chamado Mutum. Por meio do olhar marcado pela sensibilidade do protagonista, o narrador conduz o leitor às vivências da criança de oito anos em um mundo rico de lirismo e, ao mesmo tempo, repleto de violência, brutalidade, conflito e morte.

O presente estudo centra-se nos processos de configuração da criatividade, sensibilidade e intuição do protagonista de “Campo geral” em meio a uma realidade repleta de dificuldades e sofrimentos. Como o narrador é heterodiegético e a imagem que se constrói dele é de adulto, pergunta-se como o leitor, além de ter acesso à vida interior do protagonista, à sua visão do mundo, reconhece o linguajar infantil que emerge no discurso desse narrador caracterizado por forte componente poético. O objetivo desta dissertação é procurar demonstrar que tal possibilidade decorre da combinação entre narrador heterodiegético e focalização interna fixa (de acordo com proposições genettianas) que parte do protagonista, permitindo, assim, configurar a relação dele com a realidade que o cerca, em especial, com o mundo dos adultos e as asperezas do universo sertanejo. E é essa combinação que leva à constituição de um discurso ao mesmo tempo altamente poético e revelador do linguajar infantil do sertão. Para cumprirmos tal objetivo analisamos, principalmente, o protagonista, o narrador, a focalização como categorias que, organicamente construídas, têm sua expressão no mencionado discurso poético estilizadamente infantil.

O estudo dos recursos narrativos e poéticos na composição de “Campo geral”, neste trabalho, portanto, busca mostrar que a maestria de Guimarães Rosa em relação à linguagem e seus mecanismos mais profundos, assenta-se na relação entre o discurso e demais categorias narrativas, sobretudo, a construção da personagem, da narração e da focalização.

Merece destaque, em “Campo geral”, certamente um dos seus grandes méritos, o fato de Rosa ter construído um texto em que a beleza lírica da história do menino Miguilim morador do Mutum, além de elevar-se acima das barreiras impostas pela linguagem ou por conceitos gramaticais, faz isso em profunda relação com os demais componentes da narrativa. Se muitos apontam o desafio de ler o texto rosiano, que exige certo grau de comprometimento, o leitor sensível e intuitivo, aberto aos efeitos mágicos da prosa poética rosiana e desinteressado em buscar qualquer vestígio de intencionalidade por parte do autor no texto, é capaz de embriagar-se com a poeticidade que emana da narrativa, talvez ainda mais mágica por ter sido descoberta e não examinada minuciosa e deliberadamente. Todavia, sem sombra de dúvida, ao conhecer melhor os meios pelos quais o escritor mineiro realizou a construção de sentidos em sua narrativa, o leitor pode fruir mais plenamente o prazer estético que emana do texto. Para que o estudioso possa auxiliar o leitor nessa fruição, exige-se que esse pesquisador seja conhecedor da literatura, especialista da área em constante aprendizado, uma vez que o texto literário nunca se esgota, podendo ser discutido e abordado a partir de diferentes linhas de pesquisa.

O trabalho acadêmico que examina a produção poética à luz de teorias literárias, desvelando novos caminhos e abrindo possibilidades múltiplas de entendimento do texto, pode contribuir com a fortuna crítica da literatura rosiana. Não obstante, não se pode perder de vista o fato de que a interpretação “[...] não pode nunca desvendar todo o mistério da obra lírica” (STAIGER, 1969, p. 21), mistério esse que, disperso por toda a narrativa de “Campo geral”, deve ser celebrado como um fator que aumenta seu encantamento e enriquece a obra, exatamente porque convida a renovadas e repetidas leituras.

A cumplicidade entre o narrador, aquele que fala, e o protagonista, aquele que vê pelo prisma da infância, é responsável pela formação do discurso lírico, da prosa-poética de “Campo geral”. Assim, faz-se necessário o estudo da personagem, com base, sobretudo, nas proposições de Antonio Candido (1970), Benedito Nunes (1999) e Henriqueta Lisboa (1994), e das duas categorias narrativas, a narração e a focalização, como vistas por Gérard Genette ([197-]), cujo embricamento leva aos mecanismos de construção da poeticidade do discurso rosiano e de suas características de linguajar infantil.

O trabalho baseia-se na leitura de ensaios críticos sobre Guimarães Rosa como *O dorso do tigre* (2009) e *Crivo de papel* (1999) de Benedito Nunes e outros que tecem considerações a respeito da linguagem, da poesia, do regionalismo, entre outros temas relativos ao conjunto da obra rosiana: *Guimarães Rosa: as paragens mágicas* (1988) de Irene Gilberto Simões que analisa o projeto linguístico rosiano tomando como base prefácios de *Terceiras estórias*; *Raiz da alma* (1992) e *O roteiro de Deus* (1996) de Heloísa Vilhena de Araújo que apresenta uma análise místico-religiosa; de Antonio Candido *O homem dos avessos* (1994) que coteja terra, homem e luta na análise de *Grande sertão: veredas*; *Guimarães Rosa* de Franklin de Oliveira (2001) que busca traduzir o que foi a “revolução guimarasiana” e *Guimarães Rosa: um alquimista da palavra* (1994), de Eduardo F. Coutinho.

Especificamente a respeito de “Campo geral”, destacam-se ensaios como *O narrador epilírico de “Campo geral”* (2006) de Ronaldo de Melo e Souza que aponta traços da biografia rosiana no texto em questão; *Um enfoque fora de foco: reflexões sobre o ponto de vista em “Campo geral”* (2004) de Claudia Campos Soares que trata do papel do narrador e o ponto de vista, além de *O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa* (1994) de Henriqueta Lisboa e *Minha gente, Miguilim... e outras estórias* (1988) de Dirce Côrtes Riedel.

Contribuíram para o enriquecimento do trabalho a tese de doutorado de Luciana Marques Ferraz, intitulada *A infância e a velhice: percursos em Manuelzão e Miguilim* (2010); *O percurso de formação das personagens infantis em Guimarães Rosa* (2007) tese de doutorado de Maria Carolina de Godoy Nogueira; *Guimarães Rosa alquimista: processos de criação do texto* (1985) de Maria Célia de Moraes Leonel que desvenda alguns dos caminhos de composição do texto rosiano partindo de suas anotações de viagem e *A narrativa lírico-poética de “Campo geral”* (2003) dissertação de mestrado de Elisabete Brockelmann de Faria que analisa recursos da narrativa lírica em “Campo geral”.

Os estudos foram ampliados com a obra de Nilce Sant’Anna Martins que busca explicar a procedência e fundamentação linguística dos termos da linguagem rosiana, *O léxico em Guimarães Rosa* (2001) e outros estudos como *Recado do nome* (2003) de Ana Maria Machado que propõe uma leitura do escritor mineiro à luz do nome de suas personagens; *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra* (2000) de Maria Célia Leonel que busca e analisa as origens da produção rosiana, e com as entrevistas concedidas por Rosa a Günter Lorenz (1994) e a Ascendino Leite (2000) que abrem importante janela para o entendimento do autor mineiro.

Além disso, a dissertação tem como balizas proposições sobre a literariedade em geral tais como *O ser e o tempo da poesia* (2000) e *Estudo analítico do poema* (1996) de Antonio

Candido, *Os gêneros do discurso* (1980) de Tzvetan Todorov, *O arco e a lira* (1982) de Otávio Paz, *De poesia e poetas* (1991) de T. S. Eliot e *Mimesis* (2002) de Erich Auerbach.

O trabalho está organizado da seguinte forma: no primeiro capítulo, são apresentadas as especificidades da literatura rosiana, um breve esboço biográfico do autor e as diferentes concepções da escritura regionalista no modernismo brasileiro a fim de localizar o papel de Rosa na literatura do Brasil e a contribuição de sua escrita renovadora para ela. Em seguida, entrando no *corpus* selecionado, traça-se um esboço dos aspectos marcantes do protagonista de “Campo geral”, sua sensibilidade e olhar míope responsáveis, em parte, por sua relação conflituosa com o mundo que o cerca.

No segundo capítulo, a relação entre narrador e protagonista, no que concerne às categorias de modo, voz e tempo, é analisada tendo como embasamento teórico os ensinamentos de Genette ([197-]) em sua análise da narrativa. Procura-se, também, estabelecer os recursos usados para fazer emanar do texto a sensibilidade infantil na fala do narrador adulto e o modo como se estrutura o trabalho de cooperação entre os dois (narrador e focalizador). Além disso, pretende-se estabelecer, por meio da análise das forças contrárias, representadas no texto por personagens que se contrapõem e conferem densidade à história, que existe todo um mundo no Mutum.

No terceiro capítulo apresentamos, inicialmente, proposições teóricas relativas à elaboração poética da linguagem, de Jakobson (1970), que embasam, juntamente com contribuições de Otávio Paz (1982), a análise da linguagem de “Campo geral”. Vários recursos poéticos no plano de expressão e seus efeitos de sentido são analisados tendo em vista a realização do objetivo do trabalho – a construção da sensibilidade do protagonista e das tensões em que vive por meio da cooperação entre o narrador e a focalização que se configura por meio da linguagem. Com isso, pode-se mostrar que o olhar e papel da personagem principal no mundo é análogo ao de qualquer poeta em qualquer lugar ou momento histórico – o protagonista é também um poeta.

1. A produção de Guimarães Rosa e a posição de “Campo geral” em sua obra

1.1 Guimarães Rosa no espaço da literatura brasileira

Levo o sertão dentro de mim e o mundo no qual vivo é também o sertão.

(ROSA apud LORENZ, 1994, p.49)

Ao ano de 1930 comumente atribui-se o início da segunda geração modernista. Essa geração, além do compromisso com a pesquisa estética e a criação de uma literatura autenticamente nacional, heranças do movimento modernista, em especial de Mário de Andrade, tinha, diferentemente da de 22, uma preocupação e um engajamento sociais que definiram sua produção. Como consequência das inquietações políticas tanto no cenário nacional (o golpe de 1930 articulado por Getúlio Vargas, a crise cafeeira, as iniquidades sociais no Nordeste) quanto no cenário mundial (Segunda Guerra), a literatura voltou-se para “[...] a ficção regionalista, o ensaísmo social e o aprofundamento da lírica moderna no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do eu à sociedade e à natureza.” (BOSI, 2006, p. 386). Nasceu, então, nas mãos de escritores como Érico Veríssimo e Graciliano Ramos, entre muitos outros, o novo regionalismo, com uma visão mais crua e crítica do homem em sociedade, sem abandonar o projeto estético que passa a aliar-se a um projeto ideológico de modo mais contundente do que aquele encontrado em 1922. De acordo com Candido e Castello (1979, p.18),

Desses prosadores, alguns representam uma espécie de modernização do Naturalismo; outros enriquecem o romance com preocupações psicológicas e sociais; quase todos aspiram a uma expressão vigorosa e simples, a um estilo liberto do academismo, e por aí coincidem com a atitude dos modernistas. Neste sentido, mesmo quando não provém da sua doutrinação beneficiam-se dela, ao aproveitarem a limpeza de horizontes que ela trouxe.

Logo depois, a partir de 1945, surge a terceira geração modernista ligada, entre outros aspectos, a uma nítida preocupação com as potencialidades do discurso, com o sentido estético do texto, a consciência e a exploração do caráter metalinguístico da obra de ficção e de sua literariedade (COUTINHO, 1994, p. 12).

Por trabalhar com esses aspectos de modo magistral no tecer literário, João Guimarães Rosa é celebrado como o maior escritor dessa geração, também conhecida por alguns como instrumentalista, porque tem como foco o trabalho da linguagem na elaboração do texto.

Sua primeira obra que recebe destaque e aceitação da crítica é *Sagarana*, publicada em 1946. Esse livro nasceu de um volume intitulado *Contos* com o qual conquistou o segundo lugar do Prêmio Humberto de Campos da Livraria José Olympio em 1937. Nesse mesmo ano, ganhou o prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras com *Magma*, coletânea de poemas, além de ter publicado anteriormente alguns contos em periódicos. Dez anos depois, Rosa publica um livro de novelas, *Corpo de baile* e aquela que seria sua obra prima consolidando sua posição como um dos maiores escritores em língua portuguesa, *Grande sertão: veredas*. Sua produção literária é alvo de enorme diversidade de estudos críticos que abordam as mais variadas linhas de estudo, tamanha é a riqueza cultural reunida na composição de seus textos.

“Campo geral”, objeto de estudo deste trabalho, é a novela introdutória das sete narrativas que compõem *Corpo de baile*. Em sua primeira publicação em 1956, *Corpo de baile* foi levado ao público em dois volumes. Em 1960, data da segunda edição, as sete novelas foram condensadas em um único volume e, mais tarde, a partir da terceira edição, as composições foram divididas em três volumes da seguinte forma: *Manuelzão e Miguilim*, composto por “Campo geral” e “Uma estória de amor”; *no Urubuquaquá, no Pinhém*, com “O recado do morro”, “Cara-de-bronze” e “A estória de Lélío e Lina” e *Noites do sertão*, contendo “Dão-lalalão” e “Buriti”.

Havia no Brasil, quando da publicação de *Sagarana*, duas vertentes literárias que caracterizavam a literatura: o regionalismo e a reação espiritualista. De acordo com Walnice Galvão (2000, p. 8), a literatura rosiana faz a síntese das duas, superando-as “[...] no apuro formal, no caráter experimentalista da linguagem, na erudição poliglótica, no trato com a literatura universal de seu tempo [...]”. Nas primeiras manifestações da literatura regionalista, “[...] o interesse central estava no pitoresco, na cor local, nos tipos humanos das diferentes regiões e províncias.” (GALVÃO, 2000, p. 16). Transfigurando e eternizando com seu trabalho da linguagem o sertão mineiro, Guimarães Rosa opera com seu fazer literário uma “[...] síntese das características definidoras de ambas as vertentes: algo assim como um regionalismo com introspecção, um espiritualismo em roupagens sertanejas.” (GALVÃO, 2000, p. 26). Maria Célia Leonel (2011, p. 178) aponta que, nesse sentido, “[...] Guimarães Rosa cumpre o primeiro preceito para a realização de uma produção renovadora e de qualidade estética que é a adequação de um conteúdo novo a uma linguagem também nova.”

E acrescenta que, diferentemente do que fizeram os modernistas da geração heroica, ele “[...] não pretendeu simplesmente apresentar novidades nem teve o intuito de realizar, de modo mais ou menos programático, determinadas experiências literárias [...]” (LEONEL, 2011, p. 174). Ainda a respeito desse aspecto inovador da literatura rosiana, Lenira Marques Covizzi (1978, p. 58) aponta que Guimarães Rosa,

[...] é muito estranho, porque não quebra, não se afasta da marcante tradição regionalista da ficção brasileira – o que implica necessariamente em adesão ao realismo; e, ao mesmo tempo consegue, com essa matéria, filiar-se aos novos rumos da literatura contemporânea – não realista.

[...]

Isto é, ele não se afasta das raízes, da evolução da literatura a que pertence, para criar algo que lhe seja estranho. Em resumo, é um regionalista irrealista [...].

Seu incansável trabalho com a forma fê-lo alvo de críticas na época do lançamento do primeiro livro, nas quais foi acusado de excessivo formalismo (COUTINHO, 1994, p. 12). No entanto, a barreira linguística levantada pelo apuro formal da linguagem do escritor, antes de ser um empecilho à leitura, é um convite que desafia o leitor a libertar-se da linguagem desgastada do uso comum, induzindo-o à reflexão, para se lançar na busca de um novo olhar sobre a língua, já que, nas palavras de Rosa (apud LORENZ, 1994, p. 48), “Meditando sobre a palavra, ele (o homem) se descobre a si mesmo. Com isso repete o processo de criação.” “Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo.” (ROSA apud LORENZ, 1994, p. 52)

Como escritor, Rosa via-se incumbido de uma responsabilidade especial, a de resgatar o viço original da língua, livrando-a das impurezas da linguagem do cotidiano, com vistas a devolver-lhe, assim, a capacidade de expressar ideias e, por conseguinte, a vida. Para tal:

Coisas de somenos realce são intertextualizadas na escritura rosiana, ganhando renovado modo de existir. Ditos populares, anedotas, epígrafes e tantas citações mais saem do espaço corriqueiro e se impregnam de um deslumbramento, exuberantes de vida, porque passam por um foco novo que os desloca da perspectiva habitual, para que, vistos sob outra face, revelem a profunda sabedoria e sentidos outros que ocultam. (RESENDE, 1988, p. 27)

Nesse sentido, Rosa (apud LORENZ, 1994, p. 47) afirma: “Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só. [...] Isto significa que, como escritor, devo me prestar contas de cada palavra e considerar a cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida.” Ademais, acreditava que o escritor engajado não deve abandonar o trabalho do texto e da forma, em

função da crítica social. Para ele, a reestruturação da linguagem deve ser a base do trabalho do autor que busca a reavaliação de valores inscritos na sociedade.

A tarefa primária do poeta diz respeito, portanto, à própria língua. Rosa assumia o ponto de vista de que, ao trabalhar a linguagem, o escritor desempenha a importante função de preservá-la, distendê-la, aperfeiçoá-la e, principalmente, enriquecê-la. Como consequência desse labor, ao exprimir, narrar ou discorrer sobre os sentimentos humanos, o poeta dá às pessoas maior consciência dos próprios sentimentos, capacitando-as a descobrirem e entenderem um pouco mais sobre si mesmas e, por conseguinte, umas às outras.

A poesia, para ele, é a busca da universalidade da língua e de sua origem:

Se tem de haver uma frase feita, eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem. (ROSA apud LORENZ, 1994, p.49).

Hoje, um dicionário é ao mesmo tempo a melhor antologia lírica. Cada palavra é, segundo sua essência, um poema. (ROSA apud LORENZ, 1994, p. 53).

Sua postura de busca do sentido primo das palavras remete a Drummond e seu metapoema “Procura da poesia” (2006, p. 24-26). Os dois escritores mineiros buscam, em seu trabalho com a linguagem, despi-la do caráter usual, diário e prosaico que tem como efeito nocivo desgastar e automatizar a língua apagando sua poesia. Assim como Rosa, Drummond propõe, em seu poema, uma investigação minuciosa da palavra no seu sentido primo, despida, intacta, potencialmente capaz de gerar sentidos que ainda não se consagraram pelo uso e, portanto, carrega uma reserva de força de expressão. Somente nesse estado é que o poeta pode alcançar toda a potencialidade do verbo para, finalmente, fazer poesia.

O escritor mineiro de Cordisburgo reitera a proposta de seu conterrâneo, e parte em busca das palavras “ermas de melodia e conceito”, indiferentes, em um primeiro momento, à ânsia criativa de quem não quer ficar só na superfície. Diante da “face neutra”, ele ousa buscar as mil faces de potencialidade para fugir ao uso comum e fazer literatura. De modo análogo, o protagonista de “Campo geral” é a transfiguração do papel do poeta, que busca novas significações, repetindo, criando, mentindo e inventando histórias.

A literatura de João Guimarães Rosa cumpre também o importante papel de registro da rica linguagem, costumes e ambiente do sertão. Assim, cumpre a função de preservar a cultura de um povo, apontada por muitos autores, entre eles o poeta britânico e norte-americano T. S. Eliot (1991, p. 32) que afirma:

[...] se não dispusermos de uma literatura viva, nos tornaremos cada vez mais alienados da literatura do passado; a menos que mantenhamos continuidade, nossa literatura do passado tornar-se-á mais e mais distante de nós até nos parecer tão estranha quanto a literatura de um povo estrangeiro. É que nossa língua está se transformando; nossa maneira de viver também muda, sob a pressão das transformações materiais de toda ordem em nosso meio; e a menos que disponhamos daqueles poucos homens que associam a uma excepcional sensibilidade um excepcional poder sobre as palavras, nossa própria capacidade, não apenas de nos expressar, mas até mesmo de sentir qualquer emoção, exceto as mais grosseiras, se degenerará.

Nesse sentido, o papel do escritor e a força de sua obra transcendem as classes sociais, pois, até mesmo aqueles indivíduos que não têm contato algum com a poesia sentem sua influência, mesmo que inconscientemente. Na vida em sociedade, há comunicação recíproca e interação contínuas entre as diferentes camadas da sociedade. Assim, com o decorrer do tempo, a poesia “[...] produz uma diferença na fala, na sensibilidade, nas vidas de todos os integrantes de uma sociedade, de todos os membros de uma comunidade, de todo o povo, independentemente de que leiam e apreciem poesia ou não.” (ELIOT, 1991, p. 33-34).

Elemento importante que, em parte, torna mais completa a compreensão do universo rosiano são aspectos da biografia do autor que, certamente, levam a um entendimento maior do homem Guimarães Rosa e seu estilo, dos valores que permeiam e influenciam sua produção literária. O próprio escritor, em entrevista a Günter Lorenz (1983, p. 31-32), apontou a contribuição que a miríade de vivências pessoais e profissionais teve na formação de seu mundo:

Como médico conheci o valor místico do sofrimento; como rebelde, o valor da consciência; como soldado, o valor da proximidade da morte [...] queria acrescentar que também configuram meu mundo a diplomacia, o trato com cavalos, vacas, religiões e idiomas.

Vale sublinhar que o fato de ter nascido em Minas Gerais, particularmente em Cordisburgo que, de acordo com o autor de *Sagarana*, era “[...] uma cidadezinha não muito interessante, mas para mim, sim” (ROSA apud LORENZ, 1994, p. 30), com um nome que para ele soava como algo muito distante, e de ele, Rosa, ter um sobrenome (Guimaranes) “[...] que também designava a capital de um estado suevo na Lusitânia” (ROSA apud LORENZ, 1994, p. 30), tem papel fundamental na constituição da escrita de Rosa. Acreditava, antes de tudo, que o ponto de partida para sua definição existencial era o fato de ser um homem do sertão: “[...] pela minha origem, estou voltado para o remoto, o estranho.” (ROSA apud

LORENZ, 1994, p. 30). A maioria de suas personagens origina-se do sertão, carregando marcas características do sertanejo, do seu relacionamento com o mundo, mas, em nenhum momento, essas personagens têm papel unicamente representativo ou tipificador da região. Assim ele definia sua relação com o sertão:

[...] este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo de meu universo. Assim, o Cordisburgo germânico, fundado por alemães, é o coração do meu império suevo-latino. (ROSA apud LORENZ, 1994, p. 31).

[...] nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar histórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. (ROSA apud LORENZ, 1994, p. 33).

No sertão, cada homem pode se encontrar ou se perder. As duas coisas são possíveis. Como critério, ele tem apenas sua inteligência e sua capacidade de adivinhar. (ROSA apud LORENZ, 1994, p. 58).

Todavia, ainda vale lembrar, como foi dito aqui, que tal vínculo não faz do autor de *Sagarana* um escritor regionalista como tantos outros. Guimarães Rosa reinventou o regionalismo brasileiro com seu estilo único de escrever, operando uma metamorfose e “[...] trazendo-o de volta ao centro da ficção brasileira.” (BOSI, 2006, p. 429). Os prosadores de 1930 que escolheram como tema principal o sertão retrataram essa terra, de modo geral, como inóspita e árida, contra a qual as personagens frequentemente tinham de lutar para garantir a sobrevivência. Quando não era esse o caso, a visão regionalista não ultrapassava a de mero cenário pitoresco. Para Benedito Nunes (1999, p. 252), o labor poético dos textos rosianos imprime “[...] novas camadas de significação aos referenciais do universo sertanista [...]”, expandindo-o a temas como o humano, a alma e a própria existência, instituindo um “regional sem regionalismo”.

Rosa criou um regionalismo universal em que o homem sertanejo, em seu romance, novelas e contos, é o centro da narrativa enquanto a paisagem é vista através dele (COUTINHO, 1994, p. 17). Assim, a personagem deixa de ser tipo, representante de uma região, passando a ser múltiplo, multifacetado, contraditório, humano e universal. Em relação ao homem sertanejo e mais especificamente ao jagunço, que habita o romance e contos rosianos, a propósito de *Grande sertão: veredas*, diz Antonio Candido (1994b, p. 84) que:

[...] há um homem fantástico a recobrir ou entremear o sertanejo real; há duas humanidades que se comunicam livremente, pois os jagunços são e não são reais. Sobre o fato concreto e verificável da jagunçagem, elabora-se um

romance de cavalaria, e a unidade profunda do livro se realiza quando a ação lendária se articula como espaço mágico.

Sobre o sertão de Guimarães Rosa, afirma também Eduardo F. Coutinho (1994, p. 17):

Do mesmo modo, o sertão, a paisagem que dá forma a suas narrativas, é não apenas a recriação literária de uma área geográfica específica, tanto em seus aspectos físicos quanto socioculturais, mas também, é principalmente, a representação de uma região humana, existencial, viva e presente na mente de seus personagens – uma região que só pode ser definida como uma espécie de microcosmo.

Assim, o sertão transfigurado por Rosa é mescla de mito e poesia e não apenas “[...] regionalismo banal, cópia das superfícies com todos os preconceitos que a imitação folclórica leva à confecção do objeto literário.” (BOSI, 2006, p.434). O habitante desse microcosmo, apesar de sertanejo na aparência e costumes, é, de fato, um homem atemporal e universal, já que experimenta as mesmas paixões, prazeres e dores, acertos e erros aos quais todos estão, invariavelmente, sujeitos. A literatura regionalista rosiana tem valor universal uma vez que “[...] os elementos pitorescos são meros condutores de um senso profundo dos grandes problemas do homem.” (CANDIDO; CASTELLO, 1979, p. 366).

O sertão de Rosa “[...] é o espaço que se abre em viagem, e que a viagem converte em mundo. Sem limites fixos, lugar que abrange todos os lugares, o *Sertão* congrega o perto e o longe, o que a vista alcança e o que só a imaginação pode ver.” (NUNES, 2009, p. 174). Antonio Candido (1994b, p. 79) assim se refere ao universalismo do sertão de Rosa em relação a *Grande sertão: veredas*:

A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico – tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares-comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte – para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o sertão é o mundo.

E expande reflexão análoga (CANDIDO, 1994a, p. 64) em relação a *Sagarana*:

A província do Sr. Guimarães Rosa – no caso, Minas – é menos uma região do Brasil do que uma região da arte, com detalhes e locuções e vocabulário e geografia cosidos de maneira por vezes irreal, tamanha é a concentração com que trabalha o autor.

[...]

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 de suas histórias.

Essa concentração aplicada ao trabalho afasta Guimarães Rosa do discurso literário dos contemporâneos e de outros autores modernos devido ao apuro formal, ao caráter experimentalista da linguagem, à erudição poliglótica e ao fato de escrever prosa como quem escreve poesia (GALVÃO, 2000, p. 8-9). Na literatura rosiana, “a fusão entre a prosa e a poesia revela-se na incorporação de formas poéticas ao tecido narrativo, na presença de recursos poéticos como também no reencontro com a musicalidade da linguagem popular e das fontes orais da literatura.” (SIMÕES, 1988, p. 16). Além desse aspecto, sua prosa poética faz uso do pensamento analógico, princípio da linguagem poética, para “[...] fundir numa única realidade, a Natureza, o bem e o mal, o divino e o demoníaco, o uno e o múltiplo.” (BOSI, 2006, p. 431). Em entrevista a Günter Lorenz, o filho ilustre de Cordisburgo afirma ainda:

Escrevo, e creio que este é o meu aparelho de controle: o idioma português, tal como o usamos no Brasil; entretanto, no fundo, enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos outros idiomas. Disso resultam meus livros, escritos em um idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que não me submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros. A gramática e a chamada filologia ciência linguística, foram inventadas pelos inimigos da poesia. (ROSA apud LORENZ, 1994, p. 35).

Benedito Nunes (1999, p. 248-249) aponta que, tanto em *Sagarana* como em *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, o leitor encontra o mesmo universo de vaqueiros, fazendeiros, tropeiros, jagunços e boiadeiros vivendo numa espécie de simbiose com animais (bois, vacas, cavalos, pássaros) e plantas arroladas metódica e incansavelmente. Essa relação íntima entre o meio e os homens estende-se à linguagem dos textos que, trabalhada com esmero, é rica de expressões e provérbios típicos da região. Parte das expressões presentes em seu texto, por sinal, é fruto das experiências colhidas exaustiva e meticulosamente durante viagens que empreendeu com vaqueiros pelo sertão de Minas, registradas em cadernos de anotação e incorporadas mais tarde na composição de seus contos e novelas, como comprova Maria Célia Leonel (1985) em seu estudo minucioso do Arquivo Guimarães Rosa. De acordo com Leonel (1985, p. 250), suas anotações de viagem revelam um

[...] Guimarães Rosa botânico, zoólogo, etnógrafo respeitoso e apaixonado, preocupado não apenas em reconstruir a fala do sertanejo, como também seu modo de vida, suas relações sociais, reabilitando-o e ao seu afim, o caipira paulista, e ao brasileiro do campo de maneira geral.

Destaque especial é dado pela crítica ao cuidado com que Rosa trabalha a linguagem. Segundo Leonel (2001, p. 175) “as transformações concretizadas pelo escritor na linguagem, pela qualidade estética e renovadora, constituem o aspecto mais conhecido de sua produção [...]”, acrescentando que a renovação literária promovida por Rosa é, de fato, tamanha que os críticos tiveram de atualizar as categorias em que se baseavam até então de forma a estarem aptos a analisar e interpretar seus textos (LEONEL, 2011, 175). Sua inovação expande-se por todas as categorias da língua, desde a criação de neologismos, recriações sintáticas e semânticas até o destaque à importância da sonoridade na composição do texto, colocando em execução uma ruptura com os gêneros tradicionais. Além da cor local, da linguagem da região em que nasceu e pela qual transitou, a obra é repleta, não só de neologismos, mas de estrangeirismos, arcaísmos e termos eruditos provindos das mais variadas tradições literárias e culturais que, quando amalgamados, criam o que poderia ser denominado a língua de Guimarães Rosa – “[...] um idioma que, apesar de privado, não perde seus atributos coletivos.” (OLIVEIRA, 2001, p. 502). De acordo com Vânia Maria Resende (1988, p.25),

A originalidade da concepção artística rosiana subverte as regras da realidade imediata e as normas estatuídas pelo senso comum. A sua linguagem desencadeia uma notável desestruturação do código estético e linguístico convencional, tecendo estórias plenas de poesia e de mágica fantasia.

Notório por trabalhar incansavelmente em seus livros, Rosa foi um verdadeiro pensador das palavras:

E também choco meus livros. Uma palavra, uma única palavra ou frase podem me manter ocupado durante horas ou dias. [...] Temos de aprender outra vez a dedicar muito tempo a um pensamento; daí seriam escritos livros melhores. Os livros nascem, quando a pessoa pensa; o ato de escrever já é a técnica e a alegria do jogo com as palavras. (ROSA apud LORENZ, 1994, p. 44).

A respeito de suas personagens afirma: “Minhas personagens, que são sempre um pouco de mim mesmo, um pouco muito, não devem ser, não podem ser intelectuais, pois isso diminuiria sua humanidade.” (ROSA apud LORENZ, 1994, p. 57). Essa relação estendia-se

aos animais frequentemente presentes em sua vida: “Minha casa é um museu de quadros de vacas e cavalos. Quem lida com eles aprende muito para sua vida e a vida dos outros.” (ROSA apud LORENZ, 1994, p. 32). A fala do Major Saulo, personagem de “O burrinho pedrês”, conto que abre *Sagarana*, resume a importância de sua relação com os bichos do sertão: “Olha, o que eu entendo das pessoas, foi com o traquejo dos bois que eu aprendi...” (ROSA, 1967, p. 35). Para Benedito Nunes (1999, p. 253):

Homens, animais e sertão formam um conjunto uniforme como um ser vivo que não pode ser desmembrado. Assim, em suas narrativas, as paixões humanas e a relação do homem com o mundo são escancaradas em um processo de depuração em que se fundem o real, o mito, o sonho, a loucura, o metafísico e o espiritual. No conjunto da obra rosiana, há uma ligação perene entre o poético e o religioso, que, por sua vez, se ligam ao mítico, meio pelo qual a prosa poética do autor mineiro estabelece um elo entre o mundo e uma realidade superior (religião vem de religare).

Desse modo, as personagens rosianas, sejam elas humanas ou não, são seres que não se resumem a meros sertanejos inscritos numa paisagem local. Elas são o eixo motriz da ficção rosiana, modalizam a visão da paisagem local e, enfim, representam o homem, movido por paixões, em travessia, à volta com os constantes nós cegos existenciais.

1.2 “Campo geral” na produção rosiana

Em “Campo geral”, a construção das personagens não é diferente do exposto acima com destaque especial ao protagonista Miguilim. Trata-se de um menino sensível, intuitivo e voltado para a interioridade que se sente estrangeiro no mundo em que vive, um sertão dominado pelos adultos repleto de brutalidade, violência e dificuldades. Acrescenta-se a esse aspecto da sua personalidade o fato de ser míope, condição revelada ao leitor no desfecho da narrativa. Sua linguagem, seja em discurso direto, seja aquela que se revela na voz do narrador, é próxima da oralidade, possui ritmo diferente daquele da formalidade escrita, que promove a ambiguidade e, por esse motivo, se aproxima da poesia.

Como será discutido com mais detalhes posteriormente, o narrador do conto é heterodiegético com focalização interna fixa – com base nas proposições de Genette ([197-]) –, ou seja, posiciona-se fora da história, mas assume, como ponto de vista, o olhar da personagem Miguilim. Isso significa que, ao final, o leitor é levado reconsiderar muitos dos

acontecimentos narrados, já que, aquele que vê, só é capaz de enxergar com clareza no final da história:

Miguilim olhou. Nem 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. E tonteava. Aqui, ali, meu Deus, tanta coisa, tudo... (ROSA, 1960, p. 82)

De acordo com Luciana Marques Ferraz (2010, p. 96):

Nós, leitores, quando ainda não sabíamos de sua miopia, víamos pela voz do narrador, sob perspectiva da criança, um mundo próximo: pequenos detalhes como o movimento das formigas, caramujos, vagalumes, joaninhas, penas de pássaro. Depois da surpresa de descobrirmos sua miopia, somos levados a revisitar o texto e a redesenhar as possíveis pistas deixadas pelo narrador ao longo da narrativa. Repete-se aqui o movimento de velar/desvelar tão próprio das “brincadeiras” desse autor: se durante a leitura tínhamos a ilusão “de vermos melhor” pelos olhos do menino, agora nos damos conta de algo que “não vimos”, mas estava lá.

Desse modo, “Campo geral” consegue a proeza de transpor ao leitor a miopia de Miguilim: o leitor não enxerga bem, mas não sabe disso e supõe apreender a história por completo. Ao final, assim como o protagonista, recebe óculos – um convite para reler toda a composição, munido, então, da capacidade de talvez compreender um pouco mais.

Essa peculiaridade do texto rosiano, além de ser um exercício metalinguístico sobre a relação do leitor com o texto literário que sempre exige várias leituras, remete à consideração psicanalítica de acordo com a qual “[...] toda obra literária encerra um ou mais subtextos, e há um sentido no qual se pode falar deles como o ‘inconsciente’ da própria obra” (EAGLETON, 2006, p.268). A deficiência visual do protagonista abre possibilidade para vários inconscientes, delegando ao leitor o trabalho de construir ao lado do próprio narrador uma visão mais completa da história.

Para Cláudia Campos Soares (2004, p. 205),

Nesta novela, como no mundo rosiano em geral, predomina a atmosfera nebulosa, a ausência de certezas. Em “Campo geral” isto se expressa, entre outras coisas, no olhar imperfeito que constitui o ponto de vista da novela, metáfora da busca trágica de pontos de apoio e referência, de sinais de inteligência no vasto domínio do confuso e do misterioso que é a vida humana. Acerca de si, do outro e da aventura dos homens no mundo, o saber possível é nebuloso, de natureza ambígua, nunca pode ser alcançado totalmente. (SOARES, 2004, p. 205)

Nesse sentido, as considerações de Eagleton (2006) a respeito da importância daquilo que a obra literária não diz, e como ela não o diz, aplicam-se à leitura de “Campo geral”, pois constituem fator crucial na busca da apreensão das possibilidades do texto. Em consonância com a visão do menino protagonista, a novela rosiana é repleta de lacunas, sua dificuldade para apreensão e compreensão do mundo que o cerca estende-se ao leitor que, se aceitar o desafio, é convidado a trilhar os passos da travessia de Miguilim.

Desse modo, o narrador de “Campo geral” abre um leque polissêmico de leitura, marca comum na literatura rosiana, que, repleta de poesia, não esclarece todos os segredos e enigmas do texto.

Miguilim e sua família vivem em condição de pobreza em um ponto remoto do sertão. A apresentação do lugar, no início da novela, revela que se trata de um espaço muito distante; tão distante, de fato, que está localizado além de outras “[...] veredas sem nome ou pouco conhecidas [...]” (ROSA, 1960, p. 7). Ademais, o caráter de isolamento é reforçado pelo fato de estar em um “covoão”, lugar estreito e profundo, ao pé de uma serra, “entre morro e morro” e “distante de qualquer parte”.

Esse traço espacial de fechamento e isolamento reverbera na personalidade do menino, ensimesmado, isolado e solitário, traços de sua personalidade, possivelmente reflexo, em parte, da miopia. A visão limitada, de pouco alcance, vulgarmente conhecida como vista curta do protagonista está reforçada no espaço em que vive a família, já que se trata de uma região que circunscreve, encurta e reduz seu mundo. A mãe, a quem Miguilim é altamente ligado, é inconformada com tal isolamento e reflete melancolicamente a respeito do Mutum:

A mãe [...] mirou triste e apontou o morro; dizia: - “Estou sempre pensando que lá por detrás dele acontecem outras coisas, que o morro está tapando de mim, e que eu nunca hei de poder ver...” (ROSA, 1960, p. 7-8)

Não obstante o Mutum ser um lugar de isolamento e solidão, Miguilim, o menino-poeta, constrói o próprio caminho de escape inventando histórias que, por vezes, divide com os irmãozinhos. Por meio de suas histórias, o protagonista de “Campo geral”,

[...] procura ordenar o tumulto dos acontecimentos, tornar previsível o imprevisível, coerente o que para ele não apresenta qualquer coerência. Mais do que a necessidade de ouvi-las, o menino quer e precisa inventá-las. Por meio da ficção, ele reelabora os fatos para dominá-los e enfim buscar entendê-los. (CALZOLARI, 2010, p. 26).

Recriação do trabalho do artista que faz literatura, que trabalha a língua a fim de tornar visível o mundo (RIEDEL, 1988, p.41), a reconstrução imaginativa, por parte de Miguilim do mundo que o cerca, ao lado da constante releitura de episódios envolvendo adultos, na busca da sua decifração ou entendimento, franqueia ao leitor a possibilidade de vislumbre do processo criativo, gênese do texto literário. Em sua tese de doutorado, Maria Carolina de Godoy Nogueira (2007, p. 21) discorre sobre essa característica ao discutir as personagens infantis na literatura rosiana:

Se, de um lado, as personagens infantis sofrem dissabores provocados pelo contato com o mundo adulto, além de se sentirem à margem dos acontecimentos, deles afastadas em sua condição pueril, por outro, ao se refugiarem em suas histórias para melhor compreender esse universo, tornam-se porta-voz da tentativa de (re)conciliação entre o "eu" e o "mundo" pela palavra poética.

[...]

O universo infantil que se constrói oscila entre a representação de um espaço em que a dor suplanta a beleza da infância e a recuperação dessa beleza pela voz da criança no ato de criar, que simboliza a voz do poeta em seu ato de poetar; do poeta em sua busca contínua de transmutar a dor em arte.

Miguilim tem predisposição para perceber o mundo em seu redor, com uma natureza repleta de cores, sons e lirismo. Sua personalidade sensível e imaginação fértil são ferramentas com as quais efetua a transfiguração do Mutum, recriando a realidade, amainando a dureza da vida no sertão em histórias fantásticas em que figuram os bichos com que convive.

A proposição segundo a qual a história do menino Miguilim pode ser lida como metáfora da relação do poeta com o mundo, ganha força na explicação que Antonio Candido (1996, p. 94, grifo nosso) oferece da concepção de poesia de acordo com o filósofo italiano Giambattista Vico,

Para ele, cada etapa de evolução da humanidade cria a sua língua e a sua maneira de ver o mundo, etc. Aos estágios iniciais corresponde uma visão "poética", isto é, criadora. **Antes de conhecer as causas racionais dos fatos**, o homem as imagina, as cria pela **força da imaginação** e as considera em seguida como realidades exteriores a ele. **Poesia, neste sentido largo, é a criação a partir da fantasia, que é potente no primitivo como na criança**, e que vai diminuindo à medida que se desenvolve a razão. **Trata-se, portanto, de uma forma de ajustamento ao mundo, um modo especial de ver as coisas e o homem.** A linguagem poética, eminentemente criadora, nasce da necessidade de exprimir, mas não sucede a uma linguagem não-poética; pelo contrário, precede-a, tanto assim que o verso sempre surge antes da prosa. Com o correr do tempo e o aparecimento da linguagem racional, da explicação racional, etc, a forma anterior perde a sua

exclusividade, mas permanece ao lado da outra. O poético se prolonga pelo racional, ou metafísico, a dentro.

A dificuldade de entender a racionalidade que supostamente organiza o mundo dos adultos aliada à fantasia e à imaginação infantis, ao lado da necessidade de se ajustar a esse mundo – ao Mutum, às brutalidades do pai, à ausência do tio, à morte de Dito, à crueza da vida no sertão – fazem de Miguilim um menino-poeta, dono de uma capacidade especial de ver as coisas, os homens, os bichos, as plantas.

Não é apenas nos desentendimentos de caráter social, daquilo que se espera como comportamento de uma criança no sertão (principalmente no que concerne às expectativas do pai), que transparece a desarmonia entre o código social estabelecido no Mutum e a personalidade de Miguilim. No modo como articula a fala no discurso direto (fragmentada, com inversões sintáticas, com palavras onomatopaicas), Miguilim também expressa seu modo de ser *gauche*.

De acordo com Bosi (1977, p. 41)

A economia dos elementos mínimos (no caso, fonemas) é a razão de ser de qualquer código. Desde que se arme uma sintaxe, isto é, uma combinatória feita de sequências, começa a prevalecer o sistema social da comunicação sobre o som, em si, organicamente motivado. Já não é o som em si que significa, mas o signo complexo, a frase, o discurso.

O discurso deve necessariamente obedecer às regras que norteiam a sequência de encadeamento dos fonemas, dos signos e das frases no processo de comunicação. Ignorar essas regras é sujeitar-se à possibilidade da não compreensão pelo outro. Estabelece-se assim, mais uma vez, o paralelo entre o menino do Mutum e o poeta: ambos são incompreendidos, ambos buscam, muitas vezes em vão, encontrar seu papel como cidadão, homem social, indivíduo que se identifica com um todo. Em “Campo geral”, essa busca materializa-se não só na história, mas também no trabalho com a linguagem que, próxima à linguagem da poesia, desobedece às regras do falar coloquial, desgastado pelo uso, estabelecendo novos arranjos linguísticos a fim de recriar a realidade por meio da exploração de novos sentidos, de ritmos e sons organicamente motivados.

Dessa maneira, a prosa poética rosiana resgata, por meio de um narrador adulto que faz uso do olhar da criança, uma forma de linguagem mais arcaica, mais intuitiva e menos racional. Paradoxalmente, Rosa a alcança por meio de um fazer poético e de um trabalho com a língua e suas potencialidades extremamente lógico e consciente, como atestam não só os

críticos, mas também vasta documentação como as inúmeras correções nos manuscritos e as cartas que Rosa trocou com os tradutores, que comprovam a lucidez do escritor mineiro no labor de ourives com a língua.

A maneira pela qual Miguilim transforma o mundo por meio do olhar míope, sensível e lírico é análoga ao trabalho do poeta, que executa a transmutação da realidade. De acordo com Maria Célia Leonel (1985, p. 266), em sua tese de doutorado a respeito dos processos de criação do texto rosiano, o autor de *Grande sertão: veredas* atinge a “[...] construção de uma narrativa que alcança o irreal, o sublime, o mágico, o impreciso, o intemporal, através da aplicação de dados do real, de detalhes próprios do verismo realista-naturalista, não poucas vezes recriados por atacado.” O resultado é um mundo onde não só tempo e espaço, mas especialmente os fatos são literariamente imprecisos. Assim,

O efeito final, resultante dos momentos extremamente líricos em que a paisagem e os fatos se mesclam, é a impressão de uma narrativa “fora do tempo”, análoga a mitos. Não há fronteiras entre o sujeito que vê e o objeto que se dá a ver, entre o presente e o passado, porque os fatos vão sendo narrados sem definições e linearidade. (FERRAZ, 2010, p. 55).

O menino-poeta do Mutum aproxima-se do homem-poeta do mundo. Mutum é um lugar cercado de morros, sem horizontes e também é

[...] o nome de uma região no norte mineiro e de uma ave que canta apenas à noite. Sobre essa palavra chama a atenção aspectos já ressaltados por comentadores: trata-se de um palíndromo em que a própria grafia da palavra desenha a região, já que é uma palavra fechada em si mesma. No livro, o Mutúm divide o mundo em dois: para aquém e além dele, para o interior – onde aparecem as tensões familiares, o olhar nebuloso, o escuro, a morte, o triste – e para o exterior – onde está a perspectiva do claro, do nítido, da abertura, num passeio entre o que o menino vê da paisagem e o que sente, entre o que vê e o que intui. O significante Mutúm é simultaneamente o pássaro que voa e se expande, o que vê para fora e o que contém o mundo interior.

[...]

Assim como os vários sentidos da palavra que nomeia, aquele espaço também adquire sentidos diversos para Miguilim: indica o soturno e o preso e, contraditoriamente, a liberdade e o voo. É um lugar feio e belo. (FERRAZ, 2010, p. 53-54)

No plano sonoro, a vogal “ũ” em Mutum além de sugerir um som lúgubre e sombrio como um buraco sem saída, repete-se, ressoante, recriando sonoramente o ruído do eco, reiterando a ideia de fechamento, isolamento.

O Mutum é, portanto, paronomásia do mundo, um mundo restrito, fechado e de onde não se pode vislumbrar o horizonte, especialmente pelo efeito do olhar do protagonista míope. O modo peculiar de a criança, de apenas oito anos, perceber e recriar a realidade áspera que a circunda é metáfora metonímica para a relação de qualquer poeta, em qualquer momento histórico, com a condição humana, pois a expressão poética de uma condição particular transforma-a em outra, atemporal e universal.

Exemplo disso ocorre quando o protagonista lembra-se da cachorrinha da qual tanto gostava e que fora dada a outros pelo pai, a Pingo-de-Ouro, que frequentemente fazia-lhe companhia “[...] quando ele se escondia no fundo da horta, para brincar sôzinho [...]” (ROSA, 1960, p. 11). De forma a não se esquecer nunca dela, Miguilim combina sua própria experiência com a história que ouvira de um menino triste que chorava cantando a perda da sua cuca. Mesmo sem saber o significado da palavra, ele acrescenta mais esse nome a sua cachorrinha, reinventando a própria experiência, tornando-a assim inesquecível. Nesse caso, Miguilim conta a história para reparar uma perda, para recriar a realidade áspera, para despersonalizar o sentimento, transformando-o em algo que pode ser apreendido por qualquer homem em qualquer lugar – justamente o papel, entre outros, do texto literário. Para Bosi (1977, p. 41-42, grifo nosso)

Na fonte de todo o processo da fala temos uma presença energética: uma vontade-de-significar que produz as miríades de ações verbais e não-verbais a que chamamos fenômenos de expressão e de comunicação. Essa força intencional de base, própria de todos os atos psíquicos, é capaz de **fazer presentes objetos distantes ou imaginários**. E é capaz de trazer a consciência a si mesma.

O recurso de se referir a Pingo-de-Ouro como Cuca mostra essa “vontade-de-significar”: diferentes nomes revelam um jogo em que, às vezes, é preciso falar muito, em diferentes nomeações para dar conta de existir nas palavras (presença) quando falta a cachorrinha (ausência).

Em outra ocasião, após levar comida ao pai na roça e observar uma ave inhambu atravessar a plantação, ele concebe a seguinte história:

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... Sempre pensava em seo Aristeu – então vinha idéia de vontade de poder saber fazer uma estória, muitas, ele tinha! (ROSA, 1960, p. 40)

É possível perceber, nessa personagem infantil que enxerga o mundo com outros olhos reinventando as próprias experiências e a realidade que o cerca, o trabalho do escritor. Sua sensibilidade e intuição voltadas para a compreensão do mundo são típicas do trabalho artístico, seu labor com a linguagem e as histórias que (re)cria são repletas de lirismo, no sentido em que deixa transparecer o estado de alma do menino. Ademais, “Campo geral” é a novela de abertura de *Corpo de baile* sugerindo, assim, formação, início não só da sequência de narrativas, mas também, no âmbito metafórico da novela em si, da composição e organização da linguagem do menino-poeta, que irá se transformar em texto literário. Guimarães Rosa (1981, p. 58) afirma em carta a Edoardo Bizzarri:

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 ambiguidade fecunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz um campo geral ou o 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).

Finalmente, na primeira edição de *Corpo de baile*, em que há dois índices, Rosa foi propositalmente ambíguo ao definir o gênero desse texto. Na folha de rosto do primeiro volume trata-se de novela, mas no índice desse volume o texto passa a ser poema. No índice da segunda edição passa a ser conto (CALZOLARI, 2010, p. 8). O escritor mineiro procura com essa ambiguidade uma forma, talvez, de romper com os rótulos e revitalizar a pulsação da narrativa.

2. Voz de adulto e olhar de criança: narração e focalização em “Campo geral”

2.1 A construção da história e do protagonista

Um dos pontos das proposições genettianas que interessam a este trabalho é o que ele denomina modo, pois é nele que se encontra o estudo da focalização.

No que concerne ao modo narrativo, Genette ([197-]) aponta que o indicativo é o único possível ao fazer-se um relato, seja de fatos reais ou fictícios. No entanto, aquele que vê modula o relato dependendo da distância e da perspectiva assumidas em relação ao que narra patenteando ao leitor “[...] mais ou menos pormenores e de forma mais ou menos direta [...]” (GENETTE, [197-], p. 160) e adotando, ou fingindo adotar, um ponto de vista.

A distância que separa o narrador daquilo que narra altera a precisão dos fatos narrados. Genette ([197-], p. 160-161), baseado nas definições de Platão, dá o nome de pura àquela narrativa que se encontra mais distante da cena, em que o narrador fala em seu nome sem procurar fazer crer que é outro que fala e, outrossim, nomeia de mimese, à narrativa que se encontra menos distante, em que o narrador se esforça para fazer crer que não é ele quem fala. Na primeira, ou seja, na narrativa pura, há o mínimo de informação com o máximo de informador, em um discurso indireto e condensado; na segunda, há o máximo de informação com o mínimo de informador, em discurso direto.

Desse modo, é possível distinguir dois tipos de narrativa, a de acontecimentos e a de falas. Na primeira, propõe-se a tradução do “[...] não-verbal em verbal: a sua mimese nunca será mais que uma ilusão de mimese, como toda ilusão dependendo de uma relação eminentemente variável entre o emissor e o receptor.” (GENETTE, [197-], p. 164). Na segunda, o crítico francês propõe uma tripartição de acordo com a distância narrativa: o discurso narrativizado, em que a distância do narrador em relação à fala das personagens é maior e, portanto, é mais redutor; o discurso transposto em que o “[...] narrador não se contenta em transpor as falas em proposições subordinadas, mas as condensa, as integra no seu próprio discurso, e, logo, as interpreta no seu próprio estilo [...]” (GENETTE, [197-], p. 170); e o discurso relatado de tipo dramático, no qual a mediatização é menor, pois o narrador finge ceder a palavra à personagem. Há, neste caso, uma variação: o discurso relatado interiorizado. O romance moderno, diz Genette ([197-], p. 171), levou esse recurso ao extremo, autorizando o leitor a entrar em contato direto com a consciência da personagem,

efeito conhecido como monólogo interior, e que ele (GENETTE, [197-], p. 172) considera melhor denominado como discurso imediato. Nesse ponto, ele destaca a seguinte diferença:

Pode ver-se aqui a diferença capital entre monólogo imediato e estilo indireto livre, que por vezes se cai no erro de confundir, ou de indevidamente aproximar: no discurso indireto livre, o narrador assume o discurso da personagem, ou, se preferir, a personagem fala pela voz do narrador e as duas instâncias veem-se então confundidas; no discurso imediato, o narrador dilui-se e a personagem substitui-se-lhe.

Em relação à perspectiva, o estudioso francês ([197-], p. 183) afirma que ela “[...] procede da escolha (ou não) de um ponto de vista restritivo.” Assim, para evitar confusão comum entre vários estudos teóricos nos quais não há distinção entre aquele que vê e aquele que fala, Genette ([197-], p. 187) adota o termo focalização para a instância responsável pela visão e distingue três tipos de focalização: a narrativa não focalizada ou de focalização zero, na qual o narrador “[...] diz mais que aquilo que qualquer personagem sabe [...]”; a narrativa de focalização interna em que o narrador sabe apenas o que a personagem sabe, manifestando-se de forma fixa (sempre a mesma personagem), ou variável (há mudança na personagem focalizadora) ou múltipla “[...] como nos romances por cartas, onde o mesmo acontecimento pode ser evocado várias vezes segundo o ponto de vista de várias personagens epistológrafas [...]” (GENETTE, [197-], p. 188); e a narrativa de focalização externa, em que a personagem é vista apenas de fora, no seu exterior.

A voz, última categoria de análise narrativa estudada por Genette ([197-], p. 211), também fundamental para nossa análise, diz respeito ao sujeito que narra. Novamente, três aspectos modulam essa categoria. No primeiro, que diz respeito ao tempo, busca-se situar o tempo da narração (enunciação) em relação ao dos fatos narrados. Na narração ulterior, o narrador posiciona-se na posição clássica da narrativa de fatos passados; na predictiva, o narrador coloca-se na posição de narrar o futuro; na simultânea, há coincidência rigorosa da história e da narração; e já a intercalada é “[...] o tipo mais complexo, dado tratar-se de uma narração de várias instâncias, podendo a história e a narração enredar-se nela a um ponto tal que a segunda reaja sobre a primeira [...]”. (GENETTE, [197-], p. 216).

No segundo aspecto, que se refere ao nível narrativo, são estabelecidos patamares com base em uma concepção da narrativa que considera que “[...] todo o acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa.” (GENETTE, [197-], p. 227).

No terceiro aspecto, vigora o conceito de pessoa, estabelecido a partir da escolha entre duas atitudes narrativas: fazer contar a história por uma das personagens – narrador autodiegético se essa personagem for o protagonista, homodiegético, se não o for – ou por um narrador estranho à história, denominado narrador heterodiegético.

O texto objeto de estudo, “Campo geral”, narra uma fase da infância do menino Miguilim que vive com a família em remoto lugarejo no sertão, chamado Mutum. O olhar infantil determina o tom da narrativa que contrasta a sensibilidade e imaginação infantis com a crueza do rude sertão onde vive.

Como a narrativa ganha vida por meio da voz de um narrador localizado fora da história com o qual, por vezes, o protagonista se confunde, é da instância narrativa que se parte na busca da configuração de Miguilim. De acordo com as proposições de Genette ([197-]), o analista da narrativa literária deve procurar distinguir a voz (a narração, o narrador) da focalização (a visão). Para chegar ao primeiro aspecto cabe a questão: quem narra? E, para atingir o segundo, a pergunta é: quem vê?

Em busca da resposta para a questão – Quem narra? –, pode-se perceber que, em “Campo geral”, há um narrador heterodiegético e a narração é ulterior, ou seja, ele conta uma história da qual não participa com diversos movimentos anacrônicos de analepse, como é comum no romance. Em quase todos os momentos, a focalização é da criança. Isso não significa que o narrador desaparece completamente, como se vê abaixo:

Entretanto, Miguilim não era do Mutúm. Tinha nascido ainda mais longe, também em buraco de mato, lugar chamado de Pau-Rôxo, na beira do Saririnhém. De lá, separadamente, se recordava de sumidas coisas, lembranças que ainda hoje o assustavam. (ROSA, 1960, p. 8).¹

Da viagem, em que vieram para o Mutúm, muitos quadros cabiam certos na memória. A mãe, ele e os irmãozinhos, num carro-de-bois com toldo de couro e esteira de buriti, cheio de trouxas, sacos, tanta coisa – ali a gente brincava de esconder. (ROSA, 1960, p. 9).

O pai estava calado, ladeante. Tio Terêz devia de ter vindo também, mas disso Miguilim não se lembrava. Cruzaram com um rô de bois, embrabecidos: a boiada! E passaram por muitos lugares. (ROSA, 1960, p. 9).

A instância narrativa, construtora de um discurso que narra uma história rica, apresenta-a porém, repleta de lacunas, tanto do passado quanto do presente, pois visa a reconstituir o quadro de uma memória vaga no mais das vezes para resgatar o vivido pela

¹ Todas as citações referentes a “Campo geral” obedecem à ortografia da segunda edição da editora José Olympio de 1960.

criança. Esses vazios, longe de ser um revés ao entendimento do texto, preenchem-no de potencialidade, fazendo de cada leitura uma descoberta.

Logo no início do discurso instaura-se um narrador em claro posicionamento de afastamento temporal – indicado pelo tempo verbal – e espacial da história, destacado pelo dêitico “daqui”:

Um certo Miguilim morava com a 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 Mutúm. (ROSA, 1960, p. 7).

Esse afastamento, no entanto, não é permanente. Há muitos momentos de aproximação entre narrador e protagonista, num jogo com a distância que imprime ao texto um caráter peculiar a respeito do papel desse narrador – como voz que dá vida à diegese por meio do ato narrativo produtor do discurso – em relação àquele que vê. Aquele que fala e o que vê ora se aproximam e se imbricam, ora se afastam. Riedel (1988, p. 30) afirma que, em “Campo geral”, o “[...] jogo da enunciação consiste em cruzar a voz do narrador adulto com a voz infantil, que vai invadindo o terreno e passa a comandar o espetáculo.” Na verdade, o que se dá não é o cruzamento de vozes – que até ocorre – mas de voz e focalização.

Desse modo, a questão – Quem vê? – respondida com base na teoria genettiana, traz a visão do protagonista, caracterizando-se a focalização da narrativa como interna fixa, pois o narrador assume o ponto de vista do menino de apenas oito anos, adotando seu código de valores em construção e os impasses de seu aprendizado e amadurecimento, na busca de entendimento do mundo e dos homens. É importante, no entanto, ressaltar a lição de Genette ([197-], p. 189) segundo a qual “[...] o partido tomado pela focalização não é necessariamente constante em toda a extensão de uma narrativa [...]”. Desse modo, alternam-se em “Campo geral” aquilo que Genette chama de focalização interna fixa, que elege como olhar o da criança, e a focalização zero, a visão por detrás, em que o narrador diz mais do que aquilo que qualquer personagem sabe, sem a qual não seria possível estabelecerem-se importantes fatos acerca da fazenda, da condição social e econômica da família e do próprio Miguilim. Segundo Genette ([197-], p. 190),

Deve igualmente notar-se que aquilo a que chamamos focalização interna raramente é aplicado de forma inteiramente rigorosa. Com efeito, o próprio princípio desse modo narrativo implica, em todo o rigor, que a personagem focal não seja nunca descrita, nem tão-pouco designada do exterior, e que os

seus pensamentos ou as suas percepções não sejam nunca analisados objectivamente pelo narrador.

As oscilações do grau de mediatização do narrador – denominada por Genette ([197-], p. 160) como distância – provêm do fato de a voz de quem narra ser a de um adulto que tem o domínio da linguagem culta e conhece a história, mas que incorpora pensamentos, sentimentos e expressões típicos do universo infantil do protagonista, imprimindo subjetividade pueril ao texto. No que se refere à narrativa de falas, há momentos de maior mediatização: “Daí, pedia ao tio Terêz que molhasse para êle o lenço [...]” (ROSA, 1960, p. 7); de menor mediatização: “Então êle tomou esperança: a Pingo-de-Ouro ia voltar.” (ROSA, 1960, p. 11); e momentos intermediários, em que o narrador integra a fala do menino ao próprio discurso e estilo: “Mas a mãe explicava que aquilo não havia sido no Pau-Rôxo, e bem nas Pindaíbas-de-Baixo-e-de-Cima, a fazenda grande dos Barbóz, aonde tinham ido de passeio.” (ROSA, 1960, p. 9).

As passagens mais frequentes, no entanto, são as de monólogo interior, rebatizado por Genette como discurso imediato e, principalmente, aquelas em que predomina o discurso indireto livre:

Mas antes tinha carecido de lavar os pés: quem vai se deitar em estado sujo, urubú vem leva. Também, tudo que se fazia transtornava preceito. Amanhã, Pai estava lá na roça... O Dito sabia não, deitado no canto. Todos outros pensamentos, menos êsse, o Dito pensava. Êle ainda estava deitado de costas, vez em quando fungava um assôpro brando, já devia de ter rezado suas três ave-marias sem rumor. Agora, o que era que êle pensava? Essas horas, bem em beira do sono, o Dito, mesmo irmão, mesmo ali encostado, na cama, e ficava parecendo quase que outra pessoa, um estranho, dividido da gente. (ROSA, 1960, p. 46).

2.2 Aproximação e afastamento do narrador

Em se tratando das possibilidades de a narrativa aparentar objetividade ou subjetividade, as considerações que Auerbach tece a respeito delas no romance moderno, particularmente em relação ao romance *To the lighthouse* de Virginia Woolf, podem ser relacionadas ao movimento de aproximação e afastamento presente em “Campo geral”.

A narrativa alterna momentos em que imperam os conhecimentos objetivos do narrador heterodiegético tradicional e momentos em que os pensamentos e sentimentos do protagonista imprimem subjetividade unipessoal ao texto. Da leitura do texto de Auerbach

(1971) sobreposta à novela rosiana, emerge a seguinte questão: existe uma “realidade objetiva diversa do conteúdo da consciência” (AUERBACH, 1971, p. 482) de Miguilim?

No capítulo “A meia marrom”, Auerbach (1971, p. 482) destaca a seguinte característica do romance moderno:

Tudo é, portanto, uma questão de posição do escritor diante da realidade do mundo que representa; posição que é, precisamente, totalmente diferente da posição daqueles autores que interpretam as ações, as situações e os caracteres das suas personagens com segurança objetiva, da forma que, anteriormente, ocorria em geral.

Esse narrador – que “[...] duvida, interroga e procura como se a verdade acerca da sua personagem não lhe fosse mais bem conhecida do que às próprias personagens ou ao leitor” (AUERBACH, 1971, p.482) – é construído em “Campo geral” no olhar infantil sobre o mundo, a sociedade e os adultos – um olhar de desconfiança, que busca compreender a relação entre os homens, seus negócios, os afazeres da fazenda, a natureza e os bichos, no intuito de encontrar seu próprio lugar.

Mais nem queriam que êle Miguilim tivesse pena do tatú – pobrezinho de Deus sozinho em seu ofício, carecido de nenhuma amizade. Miguilim inventava outra espécie de nôjo das pessoas grandes. Crescesse que crescesse, nunca havia de poder estimar aquêles, nem ser sincero companheiro. (ROSA, 1960, p. 34).

Pudesse, crescesse um poucado mais, êle Miguilim queria ajudar, trabalhar também. (ROSA, 1960, p. 32).

Auerbach (1971, p. 492-493) destaca ainda, em sua análise do romance de Virginia Woolf, como o relato de acontecimentos pequenos e insignificantes ou cotidianos marcam, por vezes, “[...] o desenvolvimento de motivos, de aprofundamento perspectivo num meio ou numa consciência [...]”. (1971, p. 493). De forma semelhante, os movimentos de afastamento e aproximação do narrador de “Campo geral” são alavancados, frequentemente, por situações banais ou insignificantes. Dessa maneira, quando Miguilim está de castigo e sente uma comichão no pé, resultado de mais um bicho-de-pé, inicia-se, em discurso indireto livre, uma reflexão do menino mediada pelo narrador sobre a maneira pela qual a mãe tratava aquele achaque, os ralhos de Vovó Izidra, o fato de ter apenas um par de sapatos e um de alpercatas, que o leva a lembrar-se do bispo na cidade aonde fora para ser crismado. Os pensamentos continuam sobre quem mais ficava de castigo (ele, Miguilim) e quem mais apanhava (Chica, a irmã) e o medo que tinha das ameaças do pai de um dia colocá-lo de castigo amarrado numa

árvore na beirada do mato, o que finalmente conduz ao sentimento de pena pelas personagens Joãozinho e Maria que foram deixados no mato pelos pais. A chegada de Dito, leal e companheiro, é o acontecimento exterior que interrompe o discurso, trazendo de volta a mediatização mais intensa do narrador e a fala de Dito em discurso direto.

Outro recurso linguístico que contribui para o movimento de aproximação e afastamento é o fato de, em certos momentos, o narrador fazer uso de artigos e pronomes ao se referir aos parentes como a mãe, o pai e o tio, criando efeito de distanciamento:

Um certo Miguilim, morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos [...] (ROSA, 1960, p. 7).

[...] o tio Terêz levou-o a cavalo, à frente da sela [...] (ROSA, 1960, p. 7).

[...] êle Miguilim podia ir cauteloso, levar para o pai. (ROSA, 1960, p. 39).

Em outras cenas, no entanto, o artigo ou pronome é suprimido. A linguagem se aproxima daquela que a própria personagem usaria em discurso direto para se referir aos parentes, imprimindo ao texto impressão de familiaridade, promovendo a aproximação e empatia não só do narrador à personagem, como também do leitor:

Mas tio Terêz, de bom coração, ensinou-o a armar urupuca para pegar passarinhos. (ROSA, 1960, p. 8).

Miguilim gostou disso, por demais: Pai estava achando que êle tinha préstimo para ajudar, Pai tinha falado com êle sem ser ralhando. (ROSA, 1960, p. 38).

Mas depois Mãe e Rosa arrumavam bem a comida, no tabuleirinho de pau com aqueles buracos diferentes [...] (ROSA, 1960, p. 39).

Frequentemente, vocabulário, expressões e sintaxe representativas da linguagem infantil infiltram-se no discurso do narrador e as duas vozes veem-se confundidas, em discurso indireto livre. Diferentes recursos no plano de expressão constroem a subjetividade do olhar da criança, assunto que será tratado mais adiante no capítulo sobre a poesia rosiana.

2.3 Narrador e focalizador: um trabalho de cooperação

Em “Campo geral” o discurso do narrador adulto está marcado pela presença de elementos da fala infantil. Essa relação entre narrador e protagonista contribui para

desenvolvimento do efeito de participação da criança na escolha e no modo de ver dos episódios narrados. Desse modo, “[...] o excepcional ponto de vista da criança, focalizada internamente, coloca à disposição do leitor uma perspectiva privilegiada para descobrir junto com Miguilim a dor e a grandeza da aventura de cada descoberta [...]” (NOGUEIRA, 2007, p. 43). Frequentemente, em uma cena em que há descrição e, por isso, impera o olhar mais objetivo do narrador, insere-se a sensibilidade e a empatia infantil pelas criaturas inofensivas do sertão, por vezes insignificantes para o olhar do adulto, mas relevantes quando se trata do universo da criança, como na descrição da plantação:

E espetados em outros paus de cêrca, tinha outros chifres de boi, desparelhados, sôltos: – que ali ninguém não botava mau-olhado! As feições daquela caveira grande de boi eram muito sérias. Aí uma nahmbùzinha ia saindo, por embora, acautelada com as perninhas no meio do meloso, passou por debaixo da tranqueira. A nhambùzinha ainda quis remirar para trás, sobressaía aquêles olhos da côr de ferrugem. Pai tinha plantado milho, feijão, batata-dôce, e tinha uns pés de pimenteira. (ROSA, 1960, p. 40).

A proximidade entre narrador e focalizador atinge seu ponto máximo em “Campo geral” quando o protagonista, praticamente assume as rédeas do discurso por meio do monólogo interior embora continue a presença da terceira pessoa. No exemplo abaixo, é tamanho o medo ao atravessar o mato para voltar para casa, que Miguilim faz uso da negação dupla “nem não”, típica da linguagem coloquial, para se convencer de que não há perigo. Além disso, tenta desqualificar o trecho com mato por meio de diminutivos e expressões típicas do linguajar da criança, tais como “bobo” ou “trem-atôa”. O susto do encontro com tio Terêz é marcado, no plano da expressão, por pontos de interrogação e exclamação:

Nem não devia de ter mêdo de atravessar o mato outra vez, era só um matinho bôbo, matinho pequeno trem-atôa. Mas êle estava nervoso, transparecia que tinha uma coisa, alguém, escondido por algum, mais esperando que ele passasse, uma pessoa? E era! Um vulto, um homem, saía de detrás do jacarandá-tã – sobrevinha para riba dêle Miguilim – e era tio Terêz!... (ROSA, 1960, p. 40).

Os momentos de monólogo interior são mais comuns nos instantes de angústia ou ansiedade, como quando tem de lidar com a difícil questão sobre entregar ou não o bilhete do tio Terêz à mãe:

Custava não ter o poder de dizer, chegava desnorteava, até a cabeça da gente doía. Mas não podia entregar o bilhete à Mãe, nem passar palavra a ela, aquilo não podia, era pecado, era judiação com o Pai, nem não estava

correto. Alguém podia matar alguém, sair briga medonha, Vovó Izidra tinha agourado aquelas coisas, ajoelhada diante do oratório – do demônio, de Caim e Abel, de sangue de homem derramado. (ROSA, 1960, p. 41).

Por vezes, as visões do narrador e do focalizador veem-se, no discurso, confundidas e indissociáveis de forma mais destacada, como no trecho abaixo:

Miguilim discorreu que amanhã Vovó Izidra ia pôr o Menino Jesus na manjedoura. (ROSA, 1960, p. 61-62).

A combinação do advérbio “amanhã” com o tempo no pretérito imperfeito “ia”, uma vez que o termo adequado seria “no dia seguinte”, revela uma simbiose entre Miguilim e o narrador, na medida em que, no mesmo período, são combinados elementos que marcam tanto o ponto de vista de um como de outro. O advérbio tem função dêitica, marcando o tempo em que o enunciado é produzido, isto é, a visão do menino, enquanto o verbo obedece à gramática normativa e a posição ulterior do narrador, permanecendo no passado. O efeito de sentido é a anulação da distância entre o tempo da narração e o da história narrada, impondo ao texto a sensação de proximidade e subjetividade do protagonista.

Ocorrência semelhante é construída no trecho abaixo:

Então Miguilim saíu. Foi ao fundo da horta, onde tinha um brinquedo de rodinha-d’água – sentou o pé, rebentou. Foi no cajueiro, onde estavam pendurados os alçapões de pegar passarinhos, e quebrou com todos. (ROSA, 1960, p. 76).

A troca da regência do verbo ir, formal no primeiro instante e coloquial no período em seguida – além do uso do verbo ter no sentido de existir, comum na linguagem coloquial – implica que, juntos, narrador e focalizador trabalham na construção do discurso e não apenas na do ponto de vista.

Com a escolha de criar um narrador heterodiegético com focalização interna fixa, no caso o olhar do protagonista, restringe-se a possibilidade de se acompanhar o desenrolar da história, a partir do ponto de vista de outras personagens (a não ser que se rompa com a lógica interna do texto). Essa barreira, no entanto, não impede Rosa de utilizar recursos narrativos para alcançar o mesmo efeito. Os trechos abaixo ilustram esse tipo de passagem.

“- Pai volta. Tio Terêz volta não.” “- Como é que você sabe, Dito?” “- Sei não. Eu sei. Miguilim, você gosta de tio Terêz, mas eu não gosto. É pecado?” (ROSA, 1960, p. 20).

Luisaltino conversava sozinho com Mãe. O Dito escutou. – “Miguilim, Luisaltino está conversando com Mãe que ele conhece Tio Terêz...” Mas Miguilim dêsse assuntos desgostava. De certo que ele não achava defeito nenhum em Luisaltino. (ROSA, 1960, p. 53).

No primeiro exemplo temos o discurso direto. O narrador heterodiegético dá voz às personagens e, assim, Dito, com suas próprias palavras, pode verbalizar sua opinião a respeito de tio Terêz. Está claro que a narrativa é construída a partir da visão do narrador, reproduzindo as falas das personagens.

O segundo exemplo, no entanto, é mais sutil. Apesar da presença, novamente, da fala de Dito, percebe-se que ela termina em reticências, como se a própria personagem tivesse interrompido o discurso. Não obstante, o período que se segue revela que, de fato, o narrador passara as rédeas da construção do discurso para Miguilim. As reticências ganham outro efeito de sentido: Miguilim parara de ouvir o que Dito tinha para dizer, pois “desgostava” daquele assunto. A oração seguinte revela que Dito continuara falando a respeito de Luisaltino, desvendando ao leitor que Dito sente por Luisaltino o mesmo que sente em relação ao tio Terêz. Dessa maneira, apesar do olhar estar restrito a Miguilim, que, em trabalho conjunto com o narrador, não deu voz à totalidade da fala do irmão, é possível recuperar o sentido completo dela por meio da focalização interna fixa.

No discurso do narrador alimentado pelo ponto de vista da criança, surgem valores sociais que a cercam, por vezes representativas das crenças ou superstições arraigadas à cultura local, como o temor que circunda a palavra “raio” quando pronunciada em voz alta: “Choveu muitos dias juntos. Chuva, chuveiro, fâisca – *raio* não se podia falar, porque chamava para riba da gente má coisa.” (ROSA, 1960, p. 26, grifo do autor).

No trecho abaixo, é possível discernir, no mesmo discurso, a marca da voz do adulto, na reprimenda provavelmente muitas vezes ouvida pela criança:

Mas depois Mãe e Rosa arrumavam bem a comida, no tabuleirinho de pau com aqueles buracos diferentes – nem não se carecia de prato nenhum, nem travessa, nenhuma vasilha nenhuma – ; ele Miguilim podia ir cauteloso, levar para o pai. Em mal que o Dito não acompanhava de vir junto, **porque dois meninos nunca que dá certo, fazem arte.** (ROSA, 1960, p. 39, grifo nosso).

Construção semelhante é alcançada no seguinte trecho:

Miguilim chorou de bruço, 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 êle 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 sêde, 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? Miguilim era tão pequeno, com poucas semanas se consolava. (ROSA, 1960, p. 11).

A passagem trata do sofrimento de Miguilim após a decisão do pai de dar para estranhos sua cachorrinha favorita. Além das vozes do narrador e elementos do linguajar do protagonista, que predominam durante a narrativa, é possível notar no trecho outras vozes, como a de um adulto descrevendo a capacidade de alguns cachorros voltarem sozinhos para casa e outro afirmando que não acreditava nessa possibilidade em relação à cachorrinha em questão (“Alguém disse que aconteciam casos, de cachorros dados, que levados para longes léguas, e que voltavam sempre em casa.” “Essa não sabe retornar, ela já estava quase cega...”). Ao final, ouve-se novamente uma voz de adulto, talvez concluindo o diálogo, assegurando a seu interlocutor que o sofrimento do protagonista não se estenderia por muito tempo, por se tratar de uma criança. Esse diálogo que se insinua na narrativa, e que não afasta o leitor do ponto de vista do protagonista, é particularmente rico de sentidos ao sugerir, além daqueles que se apreendem na superficialidade do texto, o nível de autoridade que o pai tinha no núcleo familiar. Alguns adultos desaprovaram da atitude dele, se compadeceram do sofrimento de Migulim, mas, pelo menos aparentemente, não ousaram opor-se à decisão de Nho Bero.

O recurso do qual Guimarães Rosa faz uso ao estabelecer uma relação íntima entre as categorias que Genette ([197-]) nomeia de modo (quem vê, focalização) e voz (quem fala, narração), permite que, em “Campo geral”, possa haver um narrador adulto com domínio pleno da linguagem literária e da norma culta e, ao mesmo tempo, proximidade desse discurso com a linguagem infantil que resulta do olhar simples, ingênuo e puro do protagonista. De um lado, há um narrador com um código de valores herdado da tradição, sem que haja total subordinação a ele e que se vai revelando ao longo da história e, de outro, separado por tênue linha, há o menino protagonista que está construindo seu próprio código ético, em travessia de aprendizagem e amadurecimento. Um contamina o outro e, por vezes, não se sabe definir o corpo e a voz de cada um. Somente desse modo, numa construção linguística que dá a conhecer o predomínio, mas não a exclusividade da narração do adulto e da visão da criança,

é possível penetrar no mundo interior de Miguilim e da sua visão do mundo e dos homens sem perder de vista a objetividade narrativa.

Expressar-se de forma pura ou primordial e brincar com as palavras são atributos inteiramente compatíveis com o papel do protagonista de “Campo geral”, criança de oito anos, descobrindo seu papel no mundo, aprendendo sobre os homens e seu modo de organizar-se socialmente, buscando preservar-se criança perante um pai que o quer homem antes da hora, buscando um ponto de equilíbrio entre sua sensibilidade e a brutalidade e aspereza do sertão onde vive. Torna-se, assim, indispensável, a criação de uma narrativa com narrador heterodiegético com focalização interna fixa, e que se estabeleça, entre aquele que narra e aquele que vê, certo tipo de trabalho cooperativo, uma dança em que haja harmonia entre os componentes do par, de forma que o universo infantil possa emergir do texto.

2.4 A percepção infantil e o tratamento do tempo

Devido à ampla acepção do termo narrativa, Genette ([197-]) desmembrou-o em três possibilidades. Em primeiro lugar, o termo pode ser entendido como “[...] enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos [...]” (p. 23). Narrativa designa também a história que é relatada, ou seja, “[...] a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios [...] e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição etc.” (p. 24). Por fim, narrativa também significa “[...] o ato de narrar tomado em si mesmo.” (p. 24), isto é, a própria narração, o ato de enunciação.

A análise do discurso narrativo busca revelar as relações “[...] entre esse discurso e os acontecimentos que relata [...]” e, também, “[...] entre esse mesmo discurso e o ato que o produz.” (GENETTE, [197-], p. 25). Para organizar essas relações, Genette ([197-]) estabelece três categorias: tempo, modo e voz.

Para estabelecer as relações entre tais instâncias no que tange ao tempo, Genette divide essa categoria da narrativa em três aspectos: ordem, duração e frequência. Interessamos à pesquisa as proposições acerca da duração e da frequência.

A duração diz respeito ao estabelecimento de efeitos de ritmo na narrativa, marcados pelas diferenças – denominadas anisocronias – entre a duração do tempo da história e o tempo do discurso (ou enunciado), medido pela extensão do texto. A narrativa sem essas diferenças (isocrônica), em que as duas velocidades permanecem constantes, só existe hipoteticamente.

De acordo com Genette ([197-], p. 87), “[...] uma narrativa pode passar sem anacronias, mas não pode proceder sem anisocronias, ou, se se preferir (como é provável), sem efeitos de ritmo.”

Dessa maneira, a velocidade pode ser infinita (elipse) “[...] em que um segmento nulo de narrativa corresponde a uma qualquer duração de história [...]” (GENETTE, [197-], p. 93); pode ser rápida (sumário), como quando a narração em alguns parágrafos ou páginas, corresponde a vários meses ou anos da diegese; pode-se convencionar que o tempo da narrativa e da história sejam iguais (cena); ou pode chegar a zero (pausa), “[...] em que um qualquer segmento do discurso narrativo corresponde a uma duração diegética nula.” (GENETTE, [197-], p. 93).

Ainda em relação ao tempo, o teórico francês define como frequência as relações de repetição entre discurso narrativo e diegese. Desse modo, denomina-se narrativa singulativa aquela que conta uma vez aquilo que aconteceu uma vez, ou que conta n vezes aquilo que se passou n vezes; repetitiva é aquela que conta um mesmo acontecimento várias vezes, frequentemente com variações estilísticas e/ou de ponto de vista; e iterativa é a narrativa mais tradicional, na qual “[...] uma única emissão narrativa assume conjuntamente várias ocorrências do mesmo acontecimento [...]”. (GENETTE, [197-], p. 116).

Guimarães Rosa explora com virtuosismo a relação entre a duração da história e a do discurso. É possível notar que em “Campo geral” há situações de aceleração e desaceleração da velocidade do discurso, particularmente em ocasiões em que ocorre relato de algum acontecimento na vida de Miguilim que afeta sua percepção do tempo. Assim, na ocasião em que tio Terêz lhe pede para levar o bilhete secreto para a mãe e trazer a resposta no dia seguinte, a dúvida moral sobre ser fiel ao tio ou ao pai, a dúvida a respeito de “[...] como é que a gente sabe certo como não deve de fazer alguma coisa, mesmo os outros não estando vendo” (ROSA, 1960, p. 43), impregna o texto de lentidão – são necessárias treze páginas para a passagem de um dia.

A demora também está relacionada com o tempo de elaboração em Miguilim acerca de novas situações a serem vividas e da interpretação que se vai construindo: a iniciação no reino das palavras e a tradução desse reino em busca de compreensão. Saber significa definir, segundo a ética, o que é certo ou errado – um dos conflitos em sua travessia. O papel do narrador adulto, nesse sentido, aponta seus recursos como a competência para emprestar ao menino o que ele não tem, mas dando-lhe tempo de construir seu aprendizado.

Todavia, a cena do encontro com o doutor José Lourenço, a revelação da miopia e a decisão de partir para a cidade (marcando o encerramento da história), cuja duração também é

de apenas um dia, desenrola-se de modo mais acelerado em quatro páginas. Esses exemplos de anisocronias, de acordo com a terminologia proposta por Genette ([197-], p. 85), entre o tempo da história e o tempo do discurso na narrativa, cujo protagonista é o menino Miguilim, apontam para as peculiaridades do mundo da criança, construindo seu universo de valores em contato com adultos, particularmente no que se refere a tomar decisões. A resolução sobre a partida para a cidade pertence, de fato, à mãe, que chega a lhe perguntar se ele quer ir, mas demonstra claramente que já decidiu a respeito do destino do filho. A voz materna, determinante, dá-lhe segurança. Já deliberar sobre a entrega do bilhete de tio Terêz é uma atividade solitária, que não pode ser compartilhada nem com Dito, sob pena de romper a promessa feita ao tio. Decidir sozinho, quando se tem apenas oito anos ou pouco mais, requer tempo e muita coragem.

Em “Campo geral”, vale ressaltar também que alguns fatos que se passaram uma vez, aqueles mais marcantes, são contados várias vezes. Entre eles está o episódio da cachorrinha Cuca Pingo-de-Ouro, a mais querida entre todos os animais que viveram com a família e que o pai “[...] tinha dado para estranhos” (ROSA, 1960, p. 11) e, com maior destaque, passagens reveladoras da astúcia, dos ensinamentos de Dito e da saudade dele, que, ao morrer, deixa vazio o mundo de Miguilim: “Os lugares, o Mutúm – se esvaziavam, numa ligeireza, vagarosos.” (ROSA, 1960, p. 65).

A despeito das repetições, os trechos em que os episódios são recontados não são monótonos. A cada recontar, lança-se uma nova luz, um novo olhar, um novo entendimento que buscam sugerir ao leitor o caminho do crescimento do protagonista.

2.5 O mundo construído por opostos

2.5.1 Miguilim e Dito: opostos que se conciliam

Na galeria das personagens que habitam o Mutum em “Campo geral”, há presença de forças constantes e opostas que concedem à história profundidade e densidade. Essas forças que se opõem na composição da narrativa são contraditórias e antagônicas (uma amostragem do mundo), porque “[...] a vida é contraditória, e como os poetas não cansam de lembrar, amor e ódio, prazer e dor, alegria e tristeza, andam juntos.” (CANDIDO, 1996, p. 22). A unidade da vida dá-se justamente na união dessas forças contrárias que dividem e definem o ser na trajetória da experiência humana.

Nessa recriação do mundo, não se pode resumir a complexidade do ser humano a conceitos definidos previamente e fora dele. O tema do aprendizado e do crescimento, além da busca da própria identidade a fim de se entender o sentido da vida, só pode ser abordado ao se contemplarem as várias forças externas e internas que movem o indivíduo ao longo da existência. Assim, no texto, o ambiente é composto por sincretismos com figuras arquetípicas que transubstanciam a presença de determinada tradição cultural. Tem-se, dessa maneira, como destacado anteriormente, todo um mundo dentro do Mutum.

A relação do protagonista e do narrador com a linguagem exemplifica essa presença de oposições. A deficiência visual de Miguilim revela um não perceber com clareza. Ele enxerga, vislumbra, mas não consegue uma definição precisa das cenas observadas, do mundo que o cerca. Essa condição tem o valor de uma metáfora relativamente às suas dificuldades para apreender o mundo dos adultos. Ou seja, além da imaturidade própria da criança, Miguilim também conta com esse problema que dificulta, ainda mais, a sua situação. Há várias indícios dessa sua condição física ao longo da história, traço típico de Rosa, mas distribuídas de forma tão engenhosa que passam despercebidas na primeira leitura:

Miguilim queria ver mais coisas, todas, que **o olhar dêle não dava**. (ROSA, 1960, p. 42, grifo nosso).

Mas Miguilim **não enxergava bem o tôco**, de certo porque estava com o bilhete no bolso, constante que em Tio Terêz não queria pensar. (ROSA, 1960, p. 44, grifo nosso).

E no mais ralhava sempre, porque Miguilim **não enxergava onde pisasse, vivia escorregando e tropeçando, esbarrando, quase caindo nos buracos** [...] (ROSA, 1960, p. 68, grifo nosso).

Depois Pai disse: - “Vigia, Miguilim: ali!” Miguilim olhou e não respondeu. **Não estava vendo**. Era uma plantação brotando da terra, lá adiante; **mas direito êle não estava enxergando**. (ROSA, 1960, p. 69, grifo nosso).

“Ei, Miguilim, vai tornar a chover: o sabiãzinho-pardo está cantando muito, invocando. Vigia êle ali!” “- Adonde? **Não estou enxergando...**” (ROSA, 1960, p. 73, grifo nosso).

De repente lá vinha um homem a cavalo. **Eram dois**. (ROSA, 1960, p. 81, grifo nosso)

Talvez não seja exagerado dizer que o próprio nome do protagonista, Miguilim, remete sonora e foneticamente a esse estado. O trabalho onomástico de Rosa em seus textos é notório e foi estudado a fundo por Ana Maria Machado (2003). Em sua análise, a autora demonstra a importância da busca de vários sentidos nos nomes próprios.

Os sons dos Nomes evocam outras sensações, visuais, táteis, olfativas e mesmo palatais. (MACHADO, 2003, p. 44).

Esse processo de significação repousa em um fenômeno de correspondência sensorial. Através da metáfora e da sinestesia, os próprios elementos fônicos do Nome, enquanto significantes, se dilatam, se incham e remetem a outros significantes que, por sua vez, levam a outros ainda, num jogo de espelhos que às vezes vai quase até a vertigem. (MACHADO, 2003, p. 45).

Assim, a assonância da vogal “i” reforçada pela consoante “m” inicial promovem o estreitamento dos lábios em sua pronúncia dando à boca o formato similar ao dos olhos do menino míope que os tem de apertar para poder enxergar: “Por que você aperta os olhos assim? Você não é limpo de vista? Vamos até lá. Quem é que está em tua casa?” (ROSA, 1960, p. 81).

Essa deficiência visual ao lado da sensibilidade inata do protagonista contribuem para o alargamento do desconhecido e do medo, temas que o acompanham em sua trajetória no Mutum. Mas, como dito anteriormente, essa miopia física é metafórica, não é compatível com menor domínio da linguagem, pois Miguilim nomeia inclusive aquilo que não entende, elaborando na linguagem a construção do sentido. Assim, apresentam-se as duas situações antagônicas: profusão de linguagem em oposição à escassez de visão. Ao longo do discurso, o narrador não abandona a personagem nessa segunda situação, de falta, de precariedade – ele dá ao leitor a possibilidade de entender a condição do menino.

O contraste entre poder enxergar e a condição de míope revela-se de modo mais marcante no episódio final, quando chega à fazenda o médico da cidade com quem Migulim irá, ao final, partir. Receber do Dr. José Lourenço os óculos é prenúncio de dois encerramentos: da infância e da própria novela. Os óculos patenteiam a Miguilim uma importante revelação: o mundo é maior que o Mutum. Até então, com exceção da viagem que fizera até Sucurijú, aquele sertão ermo em que vivia era para ele todo o mundo, por ter apenas oito anos, mas também por ser lugar fechado e isolado de outras comunidades. Os óculos, instrumento do mundo civilizado, marcam, assim, a transformação, o rompimento final com a infância – que se desencadeara com a morte do Dito – e a saída do mundo primitivo na busca de nova travessia.

Com a ajuda dos óculos ele pode conhecer o verdadeiro Mutum e descobrir, por si próprio, que se trata de um lugar bonito. Nesse sentido, os óculos são uma bênção, pois simbolizam o fim da infância, a passagem para uma nova fase da vida na qual será capaz de enxergar o belo por si só. Mas, ao mesmo tempo, os óculos certamente são o início do

afastamento daqueles que ama, pois daquele momento em diante, após a morte do pai e encorajado pela mãe, Miguilim emancipa-se e deve, por si só, buscar a compreensão do mundo real que inexoravelmente lhe revela não ser possível evitar a morte, as dores, a traição.

A respeito do olhar de Miguilim, Tereza Paula Alvez Calzolari (2010, p. 33) afirma em sua tese de doutorado que,

Portador de um olhar inaugural, Miguilim é (e sempre será) aprendiz nos mistérios do homem e da vida. Em travessia, metamorfose constante, ele vive e experimenta. A miopia, descoberta ao final da narrativa, ao contrário de embaçar a visão do menino, torna-a cristalina, atenta ao detalhe, marginal à visão utilitarista dos adultos, esta sim embaçada, viciada, deficiente.

E acrescenta, mais adiante, que,

De todo modo, a miopia não subtrai de Miguilim o olhar que capta o objeto em suas particularidades e nuances. Ao contrário, parece ser a miopia mesma o estado de visão iluminada e poética do que se vê. Em oposição ao pragmatismo e à brutalidade dos adultos, o infante é observador atento do que é vivo e dos mistérios do mundo. Seu olhar é suave e terno. As minúcias e delicadeza da natureza e do comportamento humano não lhe passam despercebidas. (CALZOLARI, 2010, p. 34)

Apesar de ser capaz de captar a poesia por meio desse olhar suave e terno, o mundo dos adultos, no entanto, visto pelos olhos da criança míope e alimentado pela imaginação, é amedrontador, pois apresenta-se desfocado, obscuro e vago estendendo-se por uma distância pequena e limitada. A miopia é determinante na narrativa, pois, além de significar a dificuldade visual do protagonista é símbolo do isolamento e ensimesmamento de Miguilim, que se recolhe ao mundo interior, criando histórias com sua sensibilidade e fantasia por meio das quais busca a compreensão do mundo dos adultos e, acima de tudo, a compreensão de si mesmo, do seu papel e significado no Mutum/mundo. A pergunta que dirige à mãe no momento da despedida revela a angústia e o desamparo da criança que então, mesmo munida dos óculos do Dr. José Lourenço, não consegue vislumbrar um significado para a vida. Apesar de inscrita em cenário e realidade distantes, marcadas por atividades e existência arcaicas, essa pergunta reflete uma angústia essencial da condição humana: “- Mãe, mas por que é, então, para que é, que acontece tudo?!” (ROSA, 1960, p. 82). A mãe, no entanto, também não tem a resposta, conforme observa Wisnik (apud SOARES, 2004, p. 204),

Diante da comovente demanda de sentido do filho, impossível de ser preenchida, a mãe só pode dizer: “Miguilim, me abraça, meu filhinho, que eu

te tenho tanto amor...” José Miguel Wisnik observou que “... Nos significantes ‘Mãe, mas..., então...?’ [...] estão assinalados o apelo, o desamparo, a cobrança da promessa de uma continuidade do sentido, já perdida, a despedida acusando o golpe de um mundo que finda, e um puro não-verbalizável que se pode chamar de amor (a mãe chamará explicitamente amor, sabendo que um não-verbalizável – ‘me abraça, meu filhinho’ – tenta cobrir a enorme falta)”

Na hora da partida, o Mutum que se despede de Miguilim é muito diferente, onde todos são bons para ele – Vovó Izidra já não vive com a família, Tio Terêz assumiu o lugar do pai, não só na lida da fazenda como unindo-se à mãe. Essa doçura tem efeito de conferir ainda mais amargura àquela despedida. Todos aparecem para o adeus e, uma vez mais, munido dos óculos do Dr. José Lourenço, ele examina tudo desde a grandeza dos morros às pedrinhas redondas. Nesse momento ele recorda a lição de Dito, pouco antes de morrer:

“Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com tôda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, pode dentro!...” (ROSA, 1960, p. 63).

Mais um contraste é construído nas últimas linhas do texto. Repetindo as palavras do irmãozinho como uma jaculatória – “Sempre alegre, Miguilim... Sempre alegre, Miguilim...” –, ele busca coragem para a partida, tristeza e alegria se encontram, se equilibram.

Nesse ponto, final da narrativa, é capaz de ver o mundo com mais equilíbrio, porque, tendo saído daquele estado caótico, nebuloso, do início, já é capaz de formular alguns conceitos, principalmente aprendidos com Dito, o seu irmão. Seguirá viagem, adiantando na experiência da vida e na vivência de reveses e de alegrias, e ampliando a sua percepção da realidade. Quando põe os óculos, enxerga com mais nitidez o espaço onde aprendeu muita coisa, e que já é limitado para a sua experimentação. Prosseguirá, descobrindo mais e além. No momento da partida, tem sentimentos contraditórios, simultaneamente. Revê o que ficará para trás, com um reconhecimento definido, que a emoção lhe dá, das coisas vividas ali, mas tudo se soma em bagagem acumulada que ele leva em frente seguindo viagem [...]. (RESENDE, 1988, p. 30).

A relação com o irmão mais novo, Dito, marcada pelo carinho e harmonia (apesar de uma instância de desentendimento passageiro entre os dois, no episódio em que Miguilim se machuca após receber uma marrada do touro Rio-Negro e toma para si as palavras de ofensa do irmão mas que, de fato, eram dirigidas ao touro) também pode ser apontada como outro conflito paradoxal do texto. Se Miguilim é o menino acanhado, que tem dificuldade de enxergar, de compreender e de se relacionar com os adultos e, por isso mesmo, prefere não se aproximar deles –

A coisa mais difícil que tinha era a gente poder saber fazer tudo certo, para os outros não ralharem, não quererem castigar. (ROSA, 1960, p. 44).

[...] Miguilim quase nunca sabia as coisas das pessoas grandes. (ROSA, 1960, p. 61).

– Dito é aquele que busca deliberadamente a companhia dos adultos, a fim de ouvir suas conversas e se inteirar dos acontecimentos que envolvem a família e aqueles que vivem ao seu redor, mesmo quando está impossibilitado de se locomover após cortar o pé num caco de pote:

Miguilim queria ficar sempre perto, mas o Dito mandava êle fosse saber de todas as coisas que estavam acontecendo. – “Vai ver como é que o mico está.” O mico estava em pé na cabacinha, comendo arroz, que a Rosa dava. – “Quando o vaqueiro Salúz chegar, pergunta se é hoje que a vaca Bigorna vai dar cria.” “- Miguilim, escuta o que Vovó Izidra conversar com a Rosa, do vaqueiro Jé mais a Maria Pretinha.” O Dito gostava de ter notícia de todas as vacas, de todos os camaradas que estavam trabalhando nas outras roças, enxadeiros que meavam. (ROSA, 1960, p. 59).

Etimologicamente seu nome pode ser entendido como o particípio passado do verbo dizer e, portanto, Dito é aquele que diz. O seu dizer, os seus comentários e as suas observações têm força de verdade, não só em relação a Miguilim, mas também aos adultos; ao contar mentiras para proteger o irmão, o faz de maneira tão convincente que parece ser a própria verdade. Além disso, o nome Dito remete ao adjetivo expedito, aquele que desempenha tarefas ou resolve problemas com presteza e rapidez. Essas duas leituras, entre outras possíveis, revelam como o nome traduz o comportamento dessa personagem ao longo da história.

Exemplo disso é o caso da “árvore de pé-de-flor” que, de acordo com seo Deográcias, deveria ser cortada, pois se crescesse acima da casa alguém da família iria morrer e Miguilim estava certo de que esse alguém era ele mesmo. No entanto, o pai não consentia em cortá-la recusando a advertência de seo Deográcias como mera superstição. Miguilim compartilha seu medo com Dito, que expeditamente resolve a questão: “O Dito não fosse tão ladino: quando ninguém não estava vendo êle chamou o vaqueiro Salúz, disse que para botar no chão, mandado do pai. Vaqueiro Salúz gostava de cortar, meteu o facão, a árvore era fina.” (ROSA, 1960, p. 32).

Todos estão certos que Dito irá apanhar assim que o pai descobrir o que houve. No entanto, Dito nem se preocupa, visto que já tem uma resposta pronta à reação do pai:

- “Menino, eu te amo! Que foi que mentiu, que eu tinha mandado sentar facão na árvore-de-flor?!” “- Ah, Pai, risonhei 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 não queria que o senhor adoecesse, gosto do senhor, demais...” E o pai abraçou o Dito, dizia que ele era menino corajoso e com muito sentimento, nunca que mentia. Mesmo Miguilim não entendia o sôpro daquilo; pois até ele, que sabia de tudo, dum jeito não estava acreditando mais no que fora: mas achando que o que Dito falou com o pai era que era a primeira verdade. (ROSA, 1960, p. 32-33).

O trabalho linguístico na fala de Dito merece destaque na citação acima. Ao adicionar o prefixo “re-“ ao verbo “sonhar”, ele não só desobriga o pai do orgulho de não seguir as orientações de seu Deogracias, uma vez que agora a intuição sobre o corte da árvore era do próprio filho e não recomendação de um estranho, como também indica que se trata de um sonho que aconteceu mais de uma vez, agregando-lhe um sentido de premonição, mau agouro. Além disso, nota-se que a palavra “pai” é capitalizada, sinalizando respeito, deferência, sentido esse reforçado pelo termo “senhor” repetido quatro vezes. A intenção pode ser a de mostrar que o comportamento de desobediência não se tratou de uma afronta à autoridade do pai – essa permanece inalterada – mas apenas uma preocupação sincera com ele, reforçada pelo advérbio “demais” que, deslocado para o final da frase possui valor enfático.

Há uma pitada de humor na descrição da reação de Miguilim ao logro que Dito prega ao pai. A facilidade e habilidade que Dito demonstra deixam o protagonista atônito, maravilhado, como se a façanha do irmão mais novo tivesse sido um passe de mágica, sentido esse reforçado pelo termo “sôpro” que, tomado figuradamente significa “poder misterioso ou sobrenatural”. (HOUAISS, 2001).

Outro episódio em que Dito demonstra não só ter a capacidade que Miguilim gostaria de ter, a de entender os adultos e lidar com eles, mas de também conhecer bem seus interesses e valores e ser capaz de fazer uso desse conhecimento em seu favor, é quando Vovó Izidra desconfia que Miguilim fez algo errado, pois ele age de forma estranha quando volta com o bilhete de tio Terêz no bolso.

- “Miguilim está escondendo alguma arte que fez!” “- Foi não, Vovó Izidra...” “- Dito, quê que foi que o Miguilim arrumou?!” “- Nada não, Vovó Izidra. Só que teve de passar em matos, ficou com medo do capêta...” (ROSA, 1960, p. 41)

- “Dito, por que foi que você falou aquilo com Vovó Izidra?” “- Em tempo que não te auxiliei, Miguilim?” “- Mas por quê que você inventou do capêta,

Dito? Por que?!” “- É porque do capêta todos respeitam, direito, até Vovó Izidra.” O Dito suspendia um susto na gente – que sem ser, sem saber, êle atinava com tudo. (ROSA, 1960, p. 41)

Vovó Izidra é muito apegada a aspectos da religião, suas crenças e seus dogmas, e Dito sabe fazer bom uso desse traço da personalidade dela para livrar o irmão mais velho, mais uma vez, de um possível desentendimento com os adultos. Menciona a palavra “capêta”, palavra tabu para indivíduos como a avó, que provavelmente acredita que a mera pronúncia em voz alta desse termo, sua verbalização, pode trazer azar ou desgraça. Assim, Dito, premeditadamente, põe termo ao assunto, salvando, novamente, o irmão do castigo.

Por tudo isso, Miguilim nutre profunda admiração pelo irmãozinho, traduzida nos trechos abaixo:

O Dito era menor mas sabia o sério, pensava ligeiro as coisas, Deus tinha dado a ele todo juízo. (ROSA, 1960, p. 12).

Mas por que era que o Dito parecia essa sensatez – ninguém não botava o Dito de castigo, o Dito fazia tudo sabido, e falava com as pessoas grandes sempre justo, com uma firmeza, o Dito em culpa aí mesmo era que ninguém não pegava. (ROSA, 1960, p. 31).

Quando o Dito falou, aquilo devagar ainda podia parecer justo, o Dito sabia tanta coisa tirada de idéia, Miguilim se espantava. (ROSA, 1960, p. 44).

[...] o Dito era um irmão tão bonzinho e sério, todas as coisas certas êle fazia. (ROSA, 1960, p. 57).

E disse que o Dito falava com cada pessoa como se ela fôsse uma, diferente; mas que gostava de todas, como se todas fôssem iguais. (ROSA, 1960, p. 66).

E disse que o Dito parecia uma pessôinha velha, muito velha em nova... (ROSA, 1960, p. 66).

Dito não sabe como sabe das coisas, mas sabe como saber delas, ou seja, busca na fonte notícias e informações:

“- Pai volta. Tio Terêz volta não.” “- Como é que você sabe, Dito?” “- Sei não. Eu sei. Miguilim, você gosta de tio Terêz, mas eu não gosto. É pecado?” (ROSA, 1960, p. 20).

Dito não fazia companhia, falava que carecia de ir ouvir as conversas todas das pessoas grandes. (ROSA, 1960, p. 22).

O Dito perguntava continuação. O Dito de tudo queria aprender. (ROSA, 1960, p. 39).

Para Miguilim “[...] as pessoas e as coisas parecem dotadas de uma intencionalidade que escapa à sua compreensão.” (LEITE, 1977, p. 186). Ele tem outro saber, de natureza intuitiva, íntima, primeva e profunda. Para chegar às respostas precisa do tempo da reflexão, para construção de uma verdade que desconhece possuir dentro de si.

Miguilim entendeu tudo tão depressa, que custou para entender. (ROSA, 1960, p. 12).

“- Dito, mesmo você acha, eu sou bôbo de verdade?” “- É não, Miguilim, de jeito nenhum. Isso mesmo que não é. Você tem juízo por outros lados...” (ROSA, 1960, p. 43).

Talvez a melhor passagem que transfigure o quão opostas são as personalidades dos dois irmãos (mas que juntas se completam) e confirme a habilidade de Dito descrita acima, seja a seguinte: “O Dito não brigava de verdade com ninguém, tôda vez de brigar êle economizava. Miguilim sempre queria não brigar, mas brigava, derradeiramente, com todos.” (ROSA, 1960, p. 46). Rosa articula assim a relação de dois opostos que se completam: um irmão que enxerga de menos e outro que enxerga de-mais.

2.5.2 Miguilim e o pai e outros pares contrastantes

Pai e filho vivem outra relação destoante na narrativa, que pode ser explicada, em parte, pela condição econômica da família. Vivendo em terra alheia, o pai trabalha arduamente para garantir a sobrevivência dos seus sem, contanto, acumular qualquer tipo de riqueza e incapaz de vislumbrar qualquer possibilidade de melhora econômica. Nhô Bernardo é o homem que enxerga exclusivamente o mundo real, que se dedica a atividades voltadas para objetivos imediatos, práticos e utilitários, pois dele depende o sustento da mulher e dos filhos. Essa visão de mundo é exatamente oposta àquela que o menino tem. Para Miguilim, a vida, a natureza, as pessoas são repletas de mistérios cuja revelação ele busca por meio de uma personalidade imaginativa, lúdica, poética e sensível. Afirma Dante Moreira Leite (1977, p. 187) que “uma grande parte do conflito entre Miguilim e o pai resulta de uma expressão poética, que se choca com uma visão prática das coisas. Miguilim gosta de inventar histórias e procura expressão para sentimentos indefinidos [...]”. Por ser um menino que gostava de “brincar de pensar” (ROSA, 1960, p. 13), seu relacionamento com o pai é marcado por mal-

entendidos, violência e brutalidade, presentes nas interpelações que o pai, com frequência, dirige ao menino:

“Mão te tenha, cachorrinho! Enxerido... Carapuçado...” (ROSA, 1960, p. 67).

“Já se viu?! Tu há de ficar tôda-a-vida bobo, ô panasco?!” (ROSA, 1960, p. 68).

“Raio de menino indicado, cachorro ruim! Eu queria era poder um dia abençoar teus calcanhares e tua nuca!...” (ROSA, 1960, p. 73).

“O que é que êste menino xixilado está pensando? Tu toma a benção?!” Tomou a benção, baixinho, surdo. Ficava olhando para o chão. Pai já estava encostado nele, como um boi bravo. (ROSA, 1960, p. 75).

Nhô Bernardo traz na personalidade, e também no nome, as marcas do indivíduo que apesar de trabalhar “que nem um negro do cativoiro” (ROSA, 1960, p. 53), é obrigado a submeter a si e a família à condição de eterna penúria:

O esforço árduo, a natureza fatigante e opressiva de seu trabalho e o sentimento de insatisfação para com seus resultados parecem contribuir para fazer de nhô Bernardo um homem frustrado, ressentido, irascível, capaz de atitudes altamente destrutivas. Parece haver nele um potencial de ódio acumulado que ele cada vez mais alimenta, e que está sempre prestes a irromper em explosão arrasadora. É o que sugere também o seu nome. (CHEVALIER; GHEERBRANT apud SOARES, 2004, p. 187).

[...] seu nome nos remete à revolta popular ocorrida em Braga, Portugal, no século XIX, a Maria Bernarda. O termo abreviado, bernarda, acabou por estender seu campo semântico, passando a significar revolta popular e desordem, em geral (FERREIRA, s/d). Oliveira Viana, uma fonte rosiana importante (cf. demonstrado em SOARES, 2002), usa o termo neste sentido (VIANNA, 1987, p. 264). O nome do pai de Miguilim sugere ainda sob outro ângulo esta sua vulnerabilidade aos impulsos para a violência, que costumam tomá-lo como a um possesso. Bernardo vem do germânico *bern*, variante de *ber*, urso; e *ardo*, de *hart*, forte (SANTOS, 1971, p. 126). O simbolismo do urso está ligado às paisagens internas da terra-mãe, ao interior ctônico e noturno. Poderoso, violento, perigoso, incontrolado, como uma força primitiva, foi tradicionalmente o emblema da crueldade, da selvageria, da brutalidade (CHEVALIER; GHEERBRANT apud SOARES, 2004, p. 187, grifo do autor).

Outro contraste existe entre seo Deográcias e seo Aristeu, duas personagens que receitam remédios; o primeiro traz agouros nefastos, a chegada de doenças e fome, enquanto o segundo anuncia saúde e alegria, não só com sua fala e cantoria, mas com a própria presença física e personalidade.

Seo Deográcias, cujo nome remonta à religião cristã, pois deriva da expressão latina *deo gratias* normalmente proferida em missas e em outros atos litúrgicos do cristianismo, surge pela primeira vez para pedir mantimentos. Uma de suas falas, marcada pela repetição do diminutivo, sugere, sonoramente, queixa e insistente súplica: “O senhor, seo Nhô Berno, podia ter a cortesia de me agenciar para mim um dinheirozinhosinho, pouco, por ajuda?” (ROSA, 1960, p. 22). Sua aparência física, com os dentes desarranjados, parecendo uma careta com barba espinhenta, amarela e suja, contribui com o ar de intensa tristeza que parece pairar com sua chegada. Constantemente reclama das condições de vida, da fome, da violência, e não é por acaso que há afinidade entre ele e o pai de Miguilim:

“Isto mesmo, seo Nhô Berno, bem deduzido!” – seo Deográcias pronunciava. Bebia café. “– Remédio: e – o senhor agradeça, eu esteja vindo viver aqui nestas más brenhas, donde só se vê falta tudo, muita míngua, ninguém não olha p’ra êste sertão dos pobres...” (ROSA, 1960, p. 24).

De forma a contribuir com essa imagem negativa, Seo Deográcias ainda fazia papel de cobrador de dívidas. Sua partida é um alívio para Miguilim, pois, acompanhando o pai, vinha o filho de Deográcias, o Patorí, que “[...] era um menino maldoso, diabrava.” (ROSA, 1960, p. 23). “E era bom quando seu Deográcias e o Patorí iam embora.” (ROSA, 1960, p. 25).

Todavia, “Campo geral” narra uma história ligada à infância, ao início da vida. Trata-se do começo e, por isso mesmo, como já dito, ocupa a posição de abertura entre os contos de *Corpo de baile*. Ao começo da existência liga-se a imagem do Sol, metonimicamente representada na personagem seo Aristeu, personificação de Apolo, “[...] deus solar, das belas formas, da visão, da luz, do olhar.” (ARAÚJO, 1992, p. 20). Em diálogo com Miguilim, Nhanina afirma ter seo Aristeu nascido num domingo, dia do deus Sol, ao meio dia, momento em que o Sol está mais forte (ROSA, 1960, p. 81). Segundo a mitologia grega, Aristeu era tido como protetor dos caçadores, pastores e dos rebanhos, o primeiro a praticar a apicultura e possuidor dos dons de cura e profecia.

Dizia que seu Aristeu servia só para adjutar, em idas de caçadas, êle dispunha notícia do regulamento dos bichos, por onde passavam acostumados – carreiro de anta, sumetume de paca, traute de veado – marcava lugar para se pôr espera. Outras vêzes também dava rumo aos vaqueiros do movimento do gado fugido, e condizia de benzer bicheira dos bois, recitava para sujeitar pestes. Seu Aristeu criava em roda de casa a abelha-do-reino e aquelas abelhinhas bravas do mato, êle era a única pessoa capaz dessa inteligência. (ROSA, 1960, p. 25).

A condição de antagonistas é construída por meio do perfil e da função de cada uma dessas personagens, podendo ser sistematizada no fato de seo Deográcias estar ligado à fé cristã e seo Aristeu, à cultura pagã.

Vó Izidra e Nho Bero opõem-se a que seo Aristeu seja chamado para examinar Miguilim. Dito, de acordo com sua precoce sabedoria, é quem o vai buscar quando o irmão sente-se doente. A lição de Aristeu, ao final da narrativa, assim como a de Dito, é a da alegria:

- “Miguilim, você sara! Sara, que já estão longe as chuvas janeiras e fevereiroiras... Miguilim, você carece de ficar alegre. Tristeza é agouria...”
- Foi o Dito quem ensinou isso ao senhor, seo Aristeu?
- Foi o sol, mais as abelhinhas, mais minha riqueza enorme que ainda não tenho, Migulim. Escuta como você vai sarar sempre [...] (ROSA, 1960, p. 80)

Fisicamente, seo Aristeu é também a antítese de seo Deográcias. As expressões usadas para descrevê-lo têm conotação positiva, tais como “alegre”, “alto”, “desusado de bonito”, “dôido”. Há destaque especial para ao adjetivo “alto”, repetido três vezes como que dando destaque à estatura da personagem, e reforçado, logo em seguida, pela expressão “homem grande”: “Seu Aristeu entrava, alto, alegre, alto, falando alto, era um homem grande, desusado de bonito, mesmo sendo roceiro assim; e dôido mesmo.” (ROSA, 1960, p. 37).

A avantajada estatura física, o fato de **curar** Miguilim apenas com a fala, como em um milagre ou prece para esconjurar a doença: “Miguilim – bom de tudo é que tu ’tá: levanta, ligeiro e são, Miguilim!...” (ROSA, 1960, p. 37), ao lado da consideração de já ter morrido uma vez – “Sucede como eu, que também uma vez já morri: morri sim, mas acho que foi morte de ida-e-volta...” (ROSA, 1960, p. 37), além de profetizar a chegada de Luisaltino e as consequências dela – “Depois, se a gente vê um ruivo espirrar três vêzes seguidas, e êle estando com facão, e pedir água de beber, mas primeiro lavar a bôca e cuspir – então, dêsse, nada não se queira não!” (ROSA, 1960, p. 38) –, constroem a impressão de um indivíduo fora do comum, de um homem com poderes especiais, como aqueles encontrados em um deus.

Outra dicotomia materializa-se nas personagens Vovó Izidra e Mãitina. A primeira representa, por meio de valores religiosos cristãos, a rigidez e a moral instituídas no grupo social, inclusive com o papel de zelar pelos bons costumes e pela preservação da unidade familiar: “Ela era riscada de magra, e sêca, não parava nunca de zangar com todos, por conta de tudo.” (ROSA, 1960, p. 12). Cabe a ela o papel de convocar os membros da família para as rezas, conduzindo-as, quando algum evento, como uma tempestade, é concebido como castigo divino, ou quando algum membro da família adocece, como no caso de Dito. De fato, ela é tia-avó de Miguilim, irmã da falecida mãe de Nhanina, e talvez, por esse mesmo motivo, foge à

imagem da avó boazinha condescendente com os netos. Pelo contrário, é sempre rigorosa ao se dirigir às crianças, repreendendo-as com ralhos, defendendo-as, no entanto, dos castigos físicos de Bero: “- ‘Em vez de bater, o que deviam era de olhar para a saúde dêste menino! Êle está cada dia mais magrinho...’ Sempre que batiam, Vovó Izidra vinha ralhar em favor daquele.” (ROSA, 1960, p. 12).

Mãitina, por outro lado, é tida como feiticeira e suas crenças religiosas são vistas como proibidas e hereges. É negra, de origem obscura e vive agregada à família em cômodo à parte conhecido como “o acrescente”: “Era tão velha, nem sabia que idade. Diziam que ela era negra fugida, debaixo de cativoiro, que acharam caída na enxurrada, num tempo em que Mamãe nem não era nascida.” (ROSA, 1960, p. 14). Representa o oposto da moral instituída por vó Izidra e, até mesmo sua linguagem é diferente, pois guarda indícios de uma fala arcaica e, por isso, quando reza, ninguém entende o que diz. Não tem preocupação com costumes sociais e, assim, frequentemente fica bêbada:

Quando estava pinguda de muita cachaça, soflagrava umas palavras que a gente não tinha licença de ouvir, a Rosa dizia que eram nomes de menino não saber, coisas para mais tarde. E daí Mãitina caía no chão, deixava a saia descomposta de qualquer jeito, as pernas prêtas aparecendo. (ROSA, 1960, p. 19).

Não é surpreendente que Vovó Izidra repreenda e condene os atos da feiticeira repetidas vezes:

Vovó Izidra quizilava com Mãitina:

- Traste de negra pagã, encostada na cozinha, mascando fumo e rogando para os demônios dela, africanos! Vem ajoelhar gente, Mãitina! (ROSA, 1960, p. 18).

Vovó Izidra ralhava. E reprovava Mãitina, discutindo que Mãitina estava grolando feias palavras despautadas, mandava Mãitina voltar para a cozinha, lugar de feiticeiro era debaixo dos olhos do fôgo, em remexendo no borralho! (ROSA, 1960, p. 19).

Vovó Izidra, sobrevinha, à tanta, às roucas, esgraviava escramuçando as crianças embora, êta escrapeteava com a criançada tôda do mundo! Vovó Izidra, mesmo no escuro assim, avançava nos guardados, nos esconsos, em buracos na taipa, achava aquêles toquinhos de pau que Mãitina tinha escascado com a faca, eram os calunguinhas, Vovó Izidra trazava tudo no fogo, sem dó! —: eram santos-desgraçados, a gente nem não devia de consentir se Mãitina oferecesse aquilo para respeito de se beijar, bonecos do demo, cazumbos, a gente devia era de decuspir em riba. (ROSA, 1960, p. 28).

Por afinidade natural e em consonância com a condição infantil, Miguilim e Dito aproximam-se mais de Mãitina, chegando o último a verbalizar que gosta dela. Particularmente em relação ao protagonista, Mãitina representa outra forma de vislumbrar a realidade, os adultos e suas rudezas. No episódio em que pensa estar à beira da morte, depois da consulta com seo Deográcias, Miguilim, após buscar, em vão, o auxílio espiritual em Vovó Izidra e na sua religião, considera a alternativa de buscar o amparo de Mãitina – mesmo sabendo que não deveria – pois lembrava que Mãitina gostava dele. No entanto, a negra pagã, por estar mais uma vez na bebedeira, não é capaz de ajudar.

Essa fusão de diferentes visões religiosas em “Campo geral” – célebre na fala do jagunço Riobaldo em *Grande sertão: veredas*: “Reza é que sara da loucura. No geral. Isso é que é a salvação-da-alma... Muita religião, seu môço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de tôdas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue.” (ROSA, 1958, p. 17) – ressurgiu de modo mais contundente no episódio da morte de Dito. Após o corte no pé, Vovó Izidra encabeça os esforços familiares em prol da recuperação do irmãozinho de Miguilim:

A Rosa carregou o Dito, lavaram o pé dele na bacia, a água ficava vermelha só sangue, Vovó Izidra espremia no corte talo de bálsamo da horta, depois puderam amarrar um pano em cima de outro, muitos panos, apertados [...]. (ROSA, 1960, p. 59).

Vovó Izidra fez um pano molhado, com fôlhas-santas amassadas, amarrou na cabeça dêle. – “Vamos rezar, vamos rezar!” – Vovó Izidra chamava, nunca ela tinha estado tão sem sossêgo assim.

[...]

Vovó Izidra veio dormir no quarto [...]

[...]

O Dito gemia, e a gente ouvia o barulhinho de Vovó Izidra repassando as contas do têrço. (ROSA, 1960, p. 59).

Mas o Dito, de repente, pegava a fazer caretas sem querer, parecia que ia dar ataque. Miguilim chamava Vovó Izidra. (ROSA, 1960, p. 61).

E então o povo todo acompanhou Vovó Izidra em frente do oratório, todos ajoelharam e rezavam chorado, pedindo a Deus a saúde que era do Dito. (ROSA, 1960, p. 62).

No entanto, a doença não recua. Perante a constatação de que as rezas e cuidados da avó – hábitos enraizados e instituídos pela lei social e familiar – não surtem o efeito desejado, Miguilim recorre a Mãitina, com sua religião e costumes proibidos pela moral do grupo: “Faz

um feitiço para êle não morrer, Mãitina! Faz todos os feitiços, depressa, que você sabe...” (ROSA, 1960, p. 63).

As forças religiosas representadas por Vovó Izidra e Mãitina opõem-se, novamente, durante o período de luto em que Miguilim busca, de alguma forma, preservar viva a memória de Dito, buscando no diálogo com os adultos reviver os momentos partilhados com o irmão mais novo, como uma maneira de atribuir sentido àquela perda e chorando com frequência. Ninguém, exceto Rosa, parece entender a necessidade de manter viva a memória de Dito, de não permitir que sua imagem, seus ensinamentos, sua vida se apagassem completamente: “Era êle quem precisava de guardá-las, decoradas, ressofridas; se não, alguma coisa de muito grave e necessária para sempre se perdia.” (ROSA, 1960, p. 65). A postura de Vovó Izidra é categoricamente severa: “- ‘Isso nem é mais estima pelo irmão morto. Isso é nervosias...’ – Vovó Izidra condenava. Miguilim ouvia e fazia com os ombros. Agora êle achava que Vovó Izidra gostava de ser idiota.” (ROSA, 1960, p. 65). O último período ilustra como, à medida que amadurece ao viver experiências tão dolorosas, Miguilim afasta-se mais nitidamente dos adultos, de seus valores, de seu mundo duro, rude e insensível.

Mais uma vez, ele busca o auxílio espiritual naquela cujas práticas são condenadas e consideradas feitiçarias. Mãitina abre a possibilidade para que ele encontre o que procurava, pois “[...] o que Miguilim queria era assim como algum sinal do *Dito morto* ainda no *Dito vivo*, ou do *Dito vivo* mesmo no *Dito morto*.” (ROSA, 1960, p. 66, grifo do autor). Segundo ela, o irmãozinho aparecia-lhe em sonhos, aceitando louvor e acenando para eles. Por iniciativa da negra feiticeira, os dois erigem algo como que um túmulo em homenagem à memória do Dito, onde enterram pertences seus: “Era mesma coisa se o Dito estivesse depositado ali, e não no cemitériozinho longe, no Terentém.” (ROSA, 1960, p. 66). Assim, com essa simbolização, Mãitina auxilia o menino coberto de luto a lidar com o pesar que parece tomar conta de sua vida, trazendo para perto, e de volta, o irmão morto, conservando-o, de certa forma, vivo.

É possível, a partir dos paradoxos traçados acima, traçar uma linha que divide as personagens em dois grupos, de acordo com a maneira que lidam com a autoridade, a moral e as regras sociais. De um lado, estão aqueles que se encarregam a preservação dos costumes e leis instituídas, representantes “[...] da ordem, do conhecimento baseado no exercício pragmático do saber [...]” (NOGUEIRA, 2007, p. 113-114): o pai, a avó e seo Deográcias. Do outro, aquelas personagens que transgridem as regras, questionam práticas e hábitos instituídos e enraizados, propondo novos caminhos de conduta: a mãe, tio Terêz, Mãitina, seo Aristeu. Entre os dois grupos, transita Dito, livre e expeditamente, como seu nome sugere.

Inteligente e astuto, por vezes até manipulador, ele é capaz de ver aquilo que o protagonista, em sua ingenuidade, não percebe, como, por exemplo, a desarmonia que trazem ao núcleo familiar tanto tio Terêz quanto Luisaltino, dos quais desgosta. Por isso mesmo, como dito anteriormente, Miguilim espelha-se constantemente no irmão como modelo a ser imitado: “Tomara a gente ser, feito o Dito: capaz com todos horários das pessoas...” (ROSA, 1960, 46).

Finalmente, a novela inicia-se com o fim de uma viagem e encerra-se com o começo de uma viagem. Ao retornar da viagem com o tio, relatada no início do texto, o protagonista traz uma experiência e uma revelação - “[...] que o Mutúm era lugar bonito” (ROSA, 1960, p. 7) – cuja magnitude ele não está completamente preparado para compreender. Na narrativa, nas experiências do núcleo familiar e social, ao lidar com sofrimentos e alegrias, perdas e ganhos, ele adquire maturidade e consciência de sua individualidade. Ao final, ajudado pelos óculos do Dr. José Lourenço, com quem irá partir, ele está apto a perceber que, de fato, o “[...] Mutúm era bonito! Agora êle sabia.” (ROSA, 1960, p. 83). A travessia dá-se paradoxalmente quando Miguilim não está viajando, em um período entre viagens, ampliando o sentido da palavra para a própria experiência humana, no eterno processo de formação do indivíduo. De acordo com Benedito Nunes (2009, p. 179): “Para Guimarães Rosa, não há, de um lado, o mundo, e, de outro, o homem que o atravessa. Além de viajante, o homem é a viagem – objeto e sujeito da travessia, em cujo processo o mundo se faz.” E ainda: “No poema de Miguilim, ‘Campos gerais’, a vida nova começa para o Menino quando a história acaba e ele parte em viagem pelo mundo.” (NUNES, 2009, p. 177).

3. A linguagem poética em “Campo geral”

Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.
(ANDRADE, 2006, p. 24-26)

3.1 Recursos da linguagem poética: a nota fundamental

Em sua obra como um todo, Rosa trabalha as nuances do discurso indireto livre incorporando, por vezes, diferentes vozes na narração, sem que para isso seja preciso sempre confundi-las. Irene Gilberto Simões (1988, p. 47) em sua análise dos percursos de construção do texto rosiano destaca a maneira pela qual o autor de *Sagarana* incorpora à voz do narrador a linguagem popular do homem sertanejo, de modo distinto de outros escritores regionalistas:

Diferentemente de José Lins do Rego que “traduz” na voz do narrador as estórias de cordel, Guimarães Rosa frequentemente utiliza-se do material, registrando então a fala com todas as suas características. A matéria surge em “estado primitivo” e o narrador não é mero porta-voz dessa matéria oral, mas cede a palavra a outro narrador. E encontram-se no texto, vários processos narrativos: ora o narrador cede espaço a outro, ora várias vozes contam a estória ou ainda cruzam-se no tecido do texto.

Não é de modo diferente que, em “Campo geral”, articulam-se narrador e personagem, um cedendo espaço ao outro em um trabalho cúmplice de tessitura da narrativa, de modo que, às vezes, é quase impossível separar a voz de um e de outro. No trecho abaixo, pode-se distinguir a voz do narrador que domina o discurso e a linguagem, e, por isso mesmo, faz uso de termos cultos como “brio”. Ademais, o narrador é capaz de ver e descrever aquilo que o protagonista não pode apreciar, pois está concentrado na importante tarefa de levar comida ao pai. No entanto, é possível distinguir o olhar de Miguilim no uso do diminutivo “caminhozinho”, além de uma voz – que pode ser a de seu superego ou do narrador – que o repreende, ordenando-lhe atenção pelo caminho:

E o caminhozinho descia, beirava a gruta. Põe os olhos para diante, Miguilim! Em ia contente, levava um brio, levava destino, se ria do grosso grito dos papagaios voantes, nem esbarrou para merecer uma grande arara azul, pousada comendo grêlos de árvore, nem para ouvir mais o guaxe de

rabo amarelo, que cantava distinto, de vezinha não cantava, um estádio: só piava, pra chamar fêmea. (ROSA, 1960, p. 39).

Em certos trechos, a voz do narrador e a do focalizador se alternam, em trabalho de cooperação, ora um ora outro assumindo o comando da narrativa:

Chovera pela noite a fora, o vento arrancou as telhas da casa. Ainda chovia, nem se podia pôr para secar o colchão de Tomèzinho, que tinha urinado na cama. Na hora do angú dos cachorros, Pai tinha voltado. Êle almoçou com a gente, não estava zangado, não dizia. Só que, quando Pai, Mãe e Vovó Izidra estavam desaliviados assim como hoje, não conversavam assuntos de gente grande, uns com os outros, mas cada um por sua vez falava era com os meninos, alegando algum malfeito dêles. (ROSA, 1960, p. 21-22).

No início do trecho, pode-se perceber a fala do narrador pelo uso da norma culta, como o verbo no pretérito mais-que-perfeito, ou o termo “urinado”, além de não haver artigo antecedendo o nome de Tomezinho, sugerindo distanciamento. A partir do período em que se insere a palavra regionalista “angú” (HOUAISS, 2001) e o substantivo “pai” não vem precedido de artigo, é possível notar que o menino Miguilim assume parte da fala com maior intensidade. Esse efeito é reforçado pelo uso de “a gente” como pronome que insere o focalizador no discurso, convidando “[...] à participação do leitor e sua adesão à sensibilidade infantil [...]” (NOGUEIRA, 2007, p. 155) e, principalmente, pelo dêitico “hoje” que rompe com o afastamento temporal instituído pelo narrador no começo da história. No final do período, a inserção da contração “deles”, referindo-se aos meninos, grupo ao qual pertence o protagonista, marca o retorno da voz do narrador que assume de volta seu papel.

O trecho abaixo apresenta construção semelhante:

Seu-Nome ficava em pé quase, para lamber o sangue da cara do coelho. – “Ei, Miguilim, você hoje é que está alçado em assento, de pelourim?” – tio Terêz gracejava. Daí, para ver e mexer, iam com o coelho morto para a cozinha. Miguilim não queria. Também não aceitava a licença de sair, dada por tio Terêz; com vez disso pensava: será que, o tio Terêz, os outros ainda determinavam d’êle poder mandar palavra alguma em casa? Em desde que, então, a gente obedecer de largar o lugar de castigo não fôsse pior. (ROSA, 1960, p. 14-15).

A transição da voz do narrador para a fala de Miguilim é, inicialmente, marcada pela expressão “com vez disso” que, provavelmente é forma corrompida de “ao invés disso” ou “no lugar disso”. A expressão, “a uma vez”, é estilização poética e supõe a linguagem em formação da criança. A introdução do verbo “pensava”, seguido de dois pontos, patenteia ao

leitor que as frases seguintes são reveladoras do pensamento da criança e esse efeito é reforçado por períodos de linguagem fragmentada, sem fluidez, com ritmo irregular, mais próximo da oralidade do que da escrita. Os dois períodos finais são marcados por hipérbatos que interrompem o fluxo da leitura e subvertem a ordem sintática natural das frases: Será que os outros ainda determinavam de o tio Terêz ainda poder mandar alguma palavra em casa? Sendo assim, em desde que, então, seria pior a gente obedecer de largar o lugar de castigo.

No exemplo abaixo, a fim de retratar o medo que Miguilim sente ao atravessar a mata levando a comida para o pai, há empatia e aproximação discursiva ainda maiores entre narrador e protagonista. O discurso indireto livre cria o efeito de pensamento em voz alta que resgata valores do código moralizante do adulto e tenta, de alguma forma, afugentar da mente as imagens dos animais que inspiram medo:

E ali nem tinha tamanduá nenhum, tamanduá reside nas grotas, gostam de lugar onde tem taboca, tamanduá arranha muito a casca das árvores. A bem que estúrdio ele tamanduá é, tem um ronco que é um arquêjo, parece de porco barrão, um arquêjo soluçado. Miguilim não tinha medo, mas medo nenhum, nenhum, não devia de. Miguilim saída do mato, destemido.

[...]

A pra não se ter medo de tudo, carecia de se ter uma obrigação. (ROSA, 1960, p. 39).

Por meio desse recurso, o narrador é capaz de expressar não só o medo na cena em questão, como também, em outras passagens, pensamentos, sonhos, desejos e angústias do protagonista.

No capítulo *Linguística e poética* da obra “Linguística e comunicação”, Roman Jakobson (1970) tece considerações a respeito do objeto de estudo da poética. Segundo ele, a poética trata dos problemas da estrutura verbal de uma mensagem, em busca de traços que a definam como obra de arte.

Para tal, o linguista russo estabelece seis funções da linguagem com base nos “[...] fatores constitutivos de todo o processo linguístico, de todo ato de comunicação verbal [...]” (JAKOBSON, 1970, p. 122-123), retomando propostas de teóricos anteriores. Segundo ele, nesse processo há sempre a presença de um remetente que envia uma mensagem a um destinatário. Para que haja sentido, essa mensagem tem de ser emitida em um código compreensível, pelo menos parcialmente, pelo destinatário, e exige um contexto que faça parte do conhecimento tanto do remetente como do destinatário e um canal que possibilite a comunicação entre eles.

Desse modo, define-se como função referencial aquela que coloca em posição de destaque o contexto, o referente ou objeto, isto é, de quem ou do que se fala. Na emotiva, a mensagem foca a posição do emissor, que torna claras as intenções do seu dizer, deixando marcas subjetivas mais explícitas no modo como fala. Quando a mensagem está orientada para o destinatário, com o objetivo de persuadi-lo ou convencê-lo, tem-se a função conativa. Denomina-se fática a função cujo objetivo é testar o canal, prolongando, interrompendo ou reafirmando a comunicação, sem que haja informação de significados. A função metalinguística faz-se presente quando, na situação de comunicação, o código refere-se ao próprio código, em situação na qual remetente, destinatário ou ambos têm necessidade de verificar se estão fazendo uso do mesmo código. Finalmente, a função poética é aquela em que mensagem está voltada para si própria, subvertendo a organização tradicional da linguagem. Assim, no texto em que predomina a função poética, há uma projeção sobre o eixo sintagmático de elementos do paradigmático, criando, de acordo com Jakobson (1970), uma equivalência entre o eixo de seleção e o eixo de combinação – “[...] a equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da sequência.” (JAKOBSON, 1970, p. 130)

Na linguagem literária, a seleção paradigmática dos signos visa a uma relação de simultaneidade em oposição à contiguidade da linguagem tradicional. Esse tipo de seleção e associação, por parte do emissor, faz com que o receptor ingresse no mundo da estruturação e da configuração da mensagem. Assim, os signos deixam de representar para passar a ser, aproximando-se cada vez mais de seus objetos. A linguagem poética busca fugir àquela representação em que o signo se comporta como mero substituto, levando-o a exibir o objeto em si mesmo, ao invés de puramente apontá-lo, rompendo com a distância entre os dois.

É importante salientar que, em um processo comunicativo, coexistem todas as funções acima detalhadas. Para Jakobson (1970, p. 123), o que distingue os diferentes tipos de linguagem ou gêneros narrativos não é o desvio em relação a uma norma, mas sim o grau de intensidade das funções linguísticas, todas igualmente presentes em qualquer ato de comunicação.

Cada um desses seis fatores [remetente, contexto, mensagem, destinatário, contato e código] determina uma diferente função da linguagem. Embora distingamos seis aspectos básicos da linguagem, dificilmente lograríamos, contudo, encontrar mensagens verbais que preenchessem uma única função. A diversidade reside não no monopólio de alguma dessas diversas funções, mas numa diferente ordem hierárquica de funções. A estrutura verbal de uma mensagem depende basicamente da função predominante.

A análise da prosa poética rosiana sob a ótica de Jakobson faz-se pertinente na medida em que o linguista russo defendia que “[...] qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora” (JAKOBSON, 1970, p. 128), acrescentando ainda que “[...] o estudo linguístico da função poética deve ultrapassar os limites da poesia [...]” (JAKOBSON, 1970, p. 129). O próprio Guimarães Rosa, em carta ao seu tradutor italiano, ao ordenar os valores que buscava na sua literatura, atribui um ponto para o cenário e a realidade sertaneja, dois pontos para o enredo, três para a poesia e quatro pontos para o valor metafísico-religioso. (ROSA, 1981, p. 58). Em “Campo geral”, como em toda a produção literária rosiana, devido aos inúmeros recursos sonoros, gráficos, rítmicos e semânticos, presentes no plano de expressão, que se casam com o plano de conteúdo da narrativa, há predomínio da função poética.

3.2 A prosa rosiana: o sertão feito poema

Na sua forma mais tradicional e celebrada, a poesia apresenta-se nos poemas em verso, sobretudo naqueles com estrofes e rimas. No entanto, o poder de inspiração e criação poética transcende as fronteiras dos poemas tradicionais e permeia outras produções, literárias ou não – em uma escultura ou em um quadro, por exemplo, não é preciso que haja poema para que exista poesia. Otávio Paz (1982, p. 16) define o poético como a “poesia em estado amorfo” que se manifesta “[...] como uma condensação do acaso ou é uma cristalização de poderes e circunstâncias alheios à vontade criadora do poeta”.

O quadro abaixo busca relacionar as diferenças entre prosa e poesia propostas por Paz (1982, p. 25-28):

Prosa	Poesia
Discurso unívoco	Discurso ambíguo
Reflexão e análise	Espontaneidade
Operação de caráter analítico, pragmático	Operação de caráter mais natural, intuitivo

A palavra tende a se identificar com apenas um dos seus significados	O poeta jamais atenta contra a ambiguidade
A fala cotidiana impõe uma redução/aprisionamento	A poesia põe a palavra em liberdade
Na prosa a palavra busca ser apenas instrumento	Sem deixar de ser instrumento de comunicação e significação, as palavras convertem-se em outra coisa

Fixando-se o olhar apenas na literatura, facilmente percebe-se que o poético está presente numa multiplicidade de formas: poesia em verso, poesia em prosa, prosa poética e narrativa poética. Essa natureza variada e numerosa transforma em virtualmente impossível o trabalho de buscar reduzir a poesia a uma quantidade finita e fechada de gêneros – cada manifestação literária poética é única, singular e irreduzível. Nas palavras de Berardinelli (2007, p. 175):

As fronteiras da poesia como gênero literário se dilatam e se restringem de acordo com a atitude de cada autor (nas diversas situações ou contingências históricas), que inclui ou exclui da linguagem poética aquilo que também pode ser dito (e é dito) em outros gêneros literários.

Mesmo quando se reúnem textos sob a sombra de uma mesma categoria ou gênero, como a poesia em prosa, por exemplo, eles podem variar imensamente, ainda que sejam contemporâneos, como no caso da literatura de Rimbaud e Baudelaire.

Fruto da produção intelectual humana, cada poema é singular, resultado de um processo de criação. Difere da técnica empregada em outros trabalhos humanos, pois não é transmissível, não há degradação nem aperfeiçoamento na poesia, um poema não substitui o outro, pois a técnica de sua produção “[...] morre no instante mesmo da criação.” (PAZ, 1982, p. 20). No trabalho de construção artística, o poeta faz uso de elementos verbais, imagens, recursos rítmicos, figuras, entre outros, para exteriorizar um estado de alma interior. Aquilo que era apenas da ordem do subjetivo é traduzido para o objetivo (LISBOA, 1994, p. 134).

Outros critérios são empregados na busca da essência da poesia, mas, de acordo com Otávio Paz (1982, p. 18),

A retórica, a estilística, a sociologia, a psicologia e o resto das disciplinas literárias são imprescindíveis se queremos estudar uma obra, porém nada podem dizer acerca de sua natureza íntima.

Essa natureza íntima que nasce do trabalho da linguagem patenteia-se apenas àqueles que encararam a difícil tarefa de traçar com os próprios pés o caminho proposto pelo poeta. Somente por meio de inúmeras leituras e análises da natureza daquele texto escrito, na incansável busca de múltiplas potencialidades (sonoras, semânticas, sintáticas), pode-se descobrir, como um tesouro secreto e de mil faces, o ser poético.

Ao lado desses aspectos, na construção da poeticidade de “Campo geral”, objeto de estudo deste trabalho, é importante notar a interferência do discurso na narrativa, como diz Emile Benveniste citado por Genette (GENETTE, 2008, p. 278). Segundo Benveniste, a narrativa em estado puro preserva a objetividade, de modo que o leitor não tem de se perguntar, em nenhum momento, quem é a pessoa que fala para a compreensão do texto. Porém, no discurso, há sempre alguém que fala e “[...] sua situação no ato mesmo de falar é o foco das significações mais importantes [...]” (GENETTE, 2008, p. 280). Sendo assim, é fundamental analisar essa categoria narrativa, ou seja, o narrador, aquele que conta.

Apoiando-se, novamente, nos estudos de Genette ([197-]) é possível afirmar que, no nível narrativo, “Campo geral” apresenta um narrador extradiegético², modulado pelo olhar do protagonista diegético que, por sua vez, assume, em certos momentos, o papel de contador de histórias aos irmãozinhos em nível hipodiegético. Há, não apenas, total harmonia entre as duas situações – o fato de Miguilim ser, ao mesmo tempo, focalizador em sua história e narrador para os outros – mas uma implica e fortalece a outra. O fato de o protagonista entreter os irmãos com suas fantasias/mentiras ajuda a construir a imagem de uma personagem infantil que não é apenas ator da diegese, mas que também participa da criação:

- Estava tudo num embrulho, muitas coisas... Caíu dentro do corgo, a água fundou... Dentro do corgo tinha um jacaré, grande...

- Mentira, Você mente, você vai para o inferno! – dizia Drelina, a mais velha, que nada pedira e tinha ficado de parte.

[...]

Mas Tomèzinho, que tinha só quatro anos, menino neno, pedia que êle contasse mais do jacaré grande de dentro do córrego. (ROSA, 1960 p. 10).

Miguilim de repente começou a contar estórias tiradas da cabeça dêle mesmo: uma do Boi que queria ensinar um segredo ao Vaqueiro, outra do

² A definição de níveis narrativos se faz necessária, de acordo com Genette ([197-], p. 22), pois “[...] todo acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o acto narrativo produtor dessa narrativa.” Desse modo, o crítico literário francês distingue três níveis narrativos. O extradiegético é nível primordial, aquele a partir do qual pode constituir-se outro nível narrativo. As entidades, ações, espaço que integram uma história contada a partir desse nível primeiro encontram-se no plano imediatamente seguinte, denominado intradiegético. Reservando-se o nome de hipodiegético àquela narrativa que se estabelece quando uma personagem da história é solicitada ou incumbida de contar outra história, que assim parece embutida na primeira.

Cachorrinho que em casa nenhuma não deixavam que êle morasse, andava de vereda em vereda, pedindo perdão. (ROSA, 1960, p. 53).

Essa capacidade criadora do protagonista reflete as possibilidades de invenção/imaginação da criança próximas da poesia, a morada do belo, que, para Bosi (1977, p. 112), é “[...] o que nos arranca do tédio e do cinza contemporâneo e nos reapresenta modos heroicos, sagrados ou ingênuos de viver e pensar”. Encontra-se com facilidade a presença da ingenuidade da criança na maneira pela qual Miguilim percebe e interpreta o mundo em “Campo geral” e relaciona-se com ele. Essa característica, por sinal, promove o encontro dos contrários, de forças opostas no texto (nesse caso, o mundo exterior e a sensibilidade infantil), traço marcante da poesia, como aponta Otávio Paz (1982, p. 29).

3.3 A poesia rosiana: a sensibilidade infantil expressa na linguagem

E não é sem assim que as palavras têm canto e plumagem.
(ROSA, 1967, p. 236)

As marcas do olhar da criança e de seu modo de ser em “Campo geral” surgem de variadas formas na linguagem do narrador. Ao longo da novela, por meio da representação do mundo de Miguilim, seus anseios, medos e dúvidas o leitor é levado a penetrar no universo infantil, onde é capaz de apreender a sensação plena da infância, por meio da escrita poética-lírica. “Desde logo se percebe a empatia do narrador com o protagonista, cujos pensamentos e sentimentos a estória vai salientar: Era um menino que gostava de brincar de pensar e de tirar estórias de sua própria cabeça e que se comovia com o sofrimento alheio.” (MARTINS, 2006, p. 3).

Em “Campo geral”, o trabalho linguístico rosiano faz uso profícuo de recursos poéticos no plano de expressão criando efeitos de sentido no plano de conteúdo. Maria Célia Leonel (2000, p. 40) citando Jean Cohen destaca, justamente, que “[...] a poesia se situa na forma da expressão e na do conteúdo [...]”, e que “a impossibilidade de tradução da forma da expressão já é um fator de distinção entre a prosa e a poesia.”

Leonel (2000, p. 40) destaca, ainda, que “um dos fundamentos das propostas de Jakobson está na negação da arbitrariedade da relação entre significado e significante [...]” e que o linguista russo admite que apenas pela contiguidade pode haver uma relação necessária

entre significante e significado salientando que a relação por semelhança é interna, aquela que ocorre em vocábulos onomatopáicos e expressivos.

Irene Gilberto Simões (1988, p. 52-53) aponta que na literatura rosiana, fazem parte do processo de criação da linguagem

[...] a redescoberta do uso dos prefixos e sufixos (desestruturar as regras comuns, lógicas, perceptíveis), partir em busca das novas terminações ('singulares ou peregrinas'), redescobrir o termo arcaico, absorver a palavra rural, recapturar 'as esquivas florações da gíria' – tudo isto constitui a "fórmula" da criação poética, ou seja, "desinventar" o inventado, utilizando-se de todos os processos e ir ao encontro da palavra mágica.

Assim, na análise da prosa poética rosiana em "Campo geral", a presente dissertação busca levantar componentes reiterados no texto em que o trabalho com a sintaxe, a desautomatização do discurso e/ou o plano de expressão, sonora ou graficamente, evoquem correspondências semânticas na narrativa, criando densidade e ampliando as possibilidades de leitura. De acordo com a lição de Jakobson (apud LEONEL, 2000, p. 41): "Na língua poética, em que o signo como tal assume um valor autônomo, este simbolismo fonético atinge a sua atualização e cria uma espécie de acompanhamento do significado."

Ao analisar o papel do som no signo linguístico, Bosi (1977, p. 51, grifo do autor) afirma que

A motivação que age no signo, e especialmente no signo mais pesado da vida (o mito, o sonho, o poema), percorre *todos* os níveis do código: não só os sons, mas as formas gramaticais, o vocabulário e as relações sintáticas.

[...]

A invenção poética arma contextos tão variados e tão estimulantes que arrancam os fonemas da sua latência pré-semântica e os fazem vibrar de significação. Figuras como a rima, a aliteração e a paronomásia não têm outro alvo senão *remotivar*, de modos diversos, o som de que é feito o signo.

Essa observação corrobora a necessidade de se examinar, na novela em pauta, não só aspectos sonoros (aliterações, assonâncias, rimas), ritmo (formas de combinar e encadear os sons) e possíveis momentos em que haja metrificação, como também aspectos morfológicos e sintáticos formais (tais como a presença de determinados substantivos, adjetivos, verbos e sua disposição no texto), em busca dos seus efeitos semânticos e na criação das imagens poéticas que traduzem o mundo infantil em sua relação intrínseca com o conteúdo e a estrutura do texto.

3.3.1 A estilização do linguajar infantil: diminutivos e onomatopeias

Em “Campo geral” é possível perceber, na voz do narrador, diferentes recursos que inscrevem o focalizador no discurso e/ou o narrador na história. Entre eles, destaca-se o uso da expressão “a gente” ao lado de verbos que podem ser considerados como estando tanto na primeira quanto na terceira pessoa:

Sempre que **a gente** estava de castigo, e carecia de pedir qualquer coisa, mesmo água, os outros davam, mas, quem dava, ainda que fôsse a mãe, achavam sempre de falar alguma palavra de ralho, que avexava **a gente** mais. (ROSA, 1960, p. 13, grifo nosso).

O vento zunia, queria carregar **a gente**. (ROSA, 1960, p. 16, grifo nosso).

Trovejou enorme, uma porção de vezes, **a gente** tapava os ouvidos, fechava os olhos. (ROSA, 1960, p. 17).

Nos mais mansos, o vaqueiro Jé deixava **a gente** montar, em pêlo, um em um. (ROSA, 1960, p. 42, grifo nosso)

Essa construção indica que, além de atuar como focalizador, Miguilim também assume a narração juntamente com o narrador. Mas, essa introdução do protagonista – focalizador no espaço próprio do narrador – faz-se ainda de maneira mais intensa nas passagens em que a forma verbal é a da primeira pessoa do plural e, mais ainda, do singular:

Êta **fomos**, assim subindo, para lá dos coqueiros. (ROSA, 1960, p. 54, grifo nosso).

A Chica, dessa vez, nem **sei** porque, não fêz careta, até adivinhou que êle estivesse com sede [...]. (ROSA, 1960, p. 14, grifo nosso).

Guimarães Rosa, como se vê, destramente joga com as relações entre narrador e focalizador, tanto no que diz respeito ao conteúdo (narrando apenas aquilo que o protagonista pode ver e saber), como no que diz respeito à forma (utilizando elementos de linguagem próprios do mundo de uma criança dotada de talento poético).

Na construção desse mundo da infância, destacam-se, também, os diminutivos que reportam a sentimentos gentis, ternos, carinhosos ou de pesar típicos da meninice (LISBOA, 1994, p. 139), como no episódio da cachorrinha Cuca ou Pingo-de-Ouro e sua cria:

Daí, corria, **boquinha** aberta, revinha, pulava na mãe, vinte vezes. Pingo-de-Ouro abocava um galho, ele corria, para tomar, latia **bravinho**, se ela o

mordia forte. **Alegrinho**, e sem vexames, não tinha vergonha de nada, quase nunca fechava a boca, até ria. (ROSA, 1960, p. 11, grifo nosso).

Por vezes, surgem acompanhados de onomatopeias típicas do mundo infantil, principalmente na recriação dos sons dos bichos:

O gaturamo, tão podido miúdo, azulzinho no sol, **tirintintim**, com brilhamentos, mel de melhor – màquinazinha de ser de bem-cantar... (ROSA, 1960, p. 17, grifo nosso).

[...] estava dado lindo o **grilgril** das maitacas [...] (ROSA, 1960, p. 39, grifo nosso).

Atroado, grosso, o **môo** de algum outro boi. (ROSA, 1960, 42, grifo nosso).

Miguilim por um seu instante se alegrou em si, um passarinho cantasse, **dlim e dlom**. (ROSA, 1960, p. 49, grifo nosso).

Era uma coruja pequena, coruja-batuqueira, que não faz ninhos, botava os ovos num cupim velho, e gosta de ficar na porta – no buraco do cupim – quando a gente vinha ela dava um grito feio – um barulho de chiata: “*Cuíc-cc’-kikikik!...*” [...] (ROSA, 1960, p. 58, grifo do autor).

Em outras ocasiões, a afetividade expressa pelos diminutivos é dirigida aos irmãos e irmãs, em particular, a Chica:

A Chica punha os **dedinhos** na boca, os beijos ela jogava. – “Quem ensinou fazer isso, Chica?” “- Mãe mesma que ensinou, ah!” Amável que era tão **engraçadinha**, a Chica, todas as vezes, as feições de ser. (ROSA, 1960, p. 43, grifo nosso).

Ei que, no meio do corredor, a Chica de raiva cuspiu dentro, e mexeu com o **dedinho**, para Pai não saber que ela tinha cuspidido. A Chica era tão **engraçadinha**, clara, **mariolinha**, muito menor do que Drelina, mas era a que sabia mais brinquedos, botava todos para rodar de roda, ela cantava tirando completas cantigas, dansava **mocinha**. (ROSA, 1960, p. 14, grifo nosso).

No plano de expressão, merece destaque, no último período acima, as construções pleonásticas marcadas sonoramente pela aliteração da vibrante alveolar e das oclusivas velar e linguodental (“rodar de **roda**” / “cantava tirando completas **cantigas**”) que imprimem ritmo ao texto remetendo à musicalidade das brincadeiras de roda, reforçada pela grafia do verbo “dançar” com “s”, sinal gráfico que, pelo seu formato, evoca os movimentos da dança mencionados no nível do conteúdo.

A presença constante da onomatopeia é marca de sua empatia com os animais. A respeito do caráter lúdico desse tipo de vocábulo, Bosi (1977, p. 40-41) cita o linguista alemão Max Müller, segundo o qual as onomatopeias são “[...] os brinquedos, não os instrumentos da linguagem.” No trabalho cooperativo entre narrador e protagonista em “Campo geral”, podem-se atribuir os trechos com termos onomatopaicos ao olhar infantil de Miguilim, principalmente quando estão presentes na descrição dos animais pelos quais nutre empatia e carinho.

Naquele quintal estava um peru, que gruziava brabo e abria roda, se passeando, pufu-pufo – o peru era a coisa mais vistosa do mundo, importante de repente, como uma estória [...] (ROSA, 1960, p. 8-9).

Depois, outra ocasião, não era peva, era um tatú-galinha, o que corre mais, corredor. Funga, quando cachorro pega. Pai tirava a faca, punha a faca nele, chuchava. Êle chiava: Izúis, Izúis!... (ROSA, 1960, p. 34).

O oão das vacas: a vaca Belbutina, a vaca Trombeta, a vaca Brindada... (ROSA, 1960, p. 35).

Ao recriar os sons dos bichos por meio das onomatopeias, há não só a busca poética da sonoridade das palavras, como também a recriação de um sistema linguístico mais simples ou primitivo. De acordo com Bosi (1977, p. 41), “A onomatopeia e a interjeição teriam sido, quem sabe, formas puras, primordiais, da representação e da expressão, funções que, no estágio atual das línguas conhecidas, foram assumidas por palavras não onomatopaicas.”

A ternura do menino, sua “[...] identificação com os desvalidos, o sentimento de piedade em relação a pessoas e animais” (LEONEL, 1985, p. 76) – diante da rudeza e severidade do mundo que o cerca –, aliada ao poder da imaginação, por vezes, o leva personificar os bichos da região:

O coelhinho tinha toca na borda-da-mata, saía só no escurecer, queria comer, queria brincar, sessépe, serelé, coelhinho da silva, remexendo com a boquinha de muitos jeitos, esticava pinotes e sentava a bundinha no chão, cismado, 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, sòzim. (ROSA, 1960, p. 15).

Ali mesmo, para cima do curral, vez pegaram uma tatú-peba – como roncou! – o tatú-pevinha é que é o que ronca mais, quando os cachorros o encantôam. Os cachorros estreitam com ele, rodeavam – era tatúa-fêmea – ela encapota, fala choraminguda; peleja para furar buraco, os cachorros não deixam.

[...]

E levantava as mãozinhas, cruzadas, mostrava aqueles dedos de unhas, como ossinhos encardidos. Pedia pena... (ROSA, 1960, p. 34).

As repetições e pleonasmos, por vezes, têm efeito sinestésico:

O joá-bravo em **rôxo** florescia – seus lenços **rôxos**, fuxicados. (ROSA, 1960, p. 39, grifo nosso).

Tudo estava **direitim direito**, Pai não ralhava. (ROSA, 1960, p. 39, grifo nosso).

Gostava do Pai, gostava até pelo barulhinho **d'êle comendo o de-comer**. (ROSA, 1960, p. 39, grifo nosso).

A união de todos esses recursos promove o afloramento de toda a sensibilidade do protagonista na fala adulta do narrador.

3.3.2 Som e sentido em uníssono

Passagem de intensa densidade lírica, que faz uso profícuo dos recursos mencionados acima, é aquela em que o protagonista é abordado por tio Terêz ao levar o almoço para o pai que trabalhava na roça. O tio fora expulso de casa pela Vó Izidra depois de um episódio, classificado pela própria avó, como do tipo que resulta em “[...] questão de brigas e mortes, desmanchando com as famílias” (ROSA, 1960, p. 15), sugerindo uma possível relação extraconjugal entre ele e Nhanina, mãe de Miguilim. Tempos depois, o surgimento do tio, entre as árvores, de surdina, e seu pedido para que o menino levasse um bilhete escondido à mãe corroboram aquilo que é aventado pela avó.

Na cena do encontro repentino com tio Terêz, a aliteração é usada como recurso para criar, no plano de expressão, sentidos que completam a experiência do medo, apreensão e susto, que Miguilim experimenta na ocasião, revelada no conteúdo:

Nem não **devia de ter medo de** atravessar o mato outra vez, era só um **matinho bobo**, **matinho pequeno trem-atôa**. Mas ele estava nervoso, **transparecia** que **tinha** uma coisa, alguém, **escondido por** algum, mais **esperando** que ele **passasse**, uma **pessôa**? E era! Um **vulto**, um **homem**, saía **de detrás do** jacarandá-tã – **sobrevinha para riba dele** Miguilim – e era **tio Terêz!**... (ROSA, 1960, p. 40, grifo nosso).

A aliteração das fricativas alveolares surdas e sonoras auxiliam na construção do susto, do medo diante da expectativa de encontro com um ser desconhecido no meio do mato. Concomitantemente, a repetição das oclusivas alveolares surdas e sonoras ao lado das oclusivas bilabiais surdas e sonoras concorrem na expressão do momento de maior medo (as batidas do coração). Ao final, o alívio do encontro com o tio, o ar expelido como sinal de quem se livra do momento de opressão, está representado graficamente pelas reticências.

A aliteração das consoantes descrita acima continua no parágrafo seguinte quando finalmente, Miguilim consegue falar:

Miguilim não **progedia de** formar **palavra**, mas **Tio Terêz** o abraçava, **decidido** carinhoso. – “Tio Terêz, eu não vou morrer mais!” – Miguilim então também desexclamava, era que nem numa porção de anos êle não tivesse falado. (ROSA, 1960, p. 40, grifo nosso).

O neologismo “desexclamava” confere ênfase final ao susto do menino. Pode-se entender o uso do prefixo “des-“ no sentido de intensidade, reforço na criação de um termo que expressa a força da alegria e alívio contidos na exclamação ao tio.

Assim que entrega a Miguilim o bilhete endereçado à mãe, tio Terêz parte rapidamente. Não há uma frase que descreva o modo como partiu, mas o ritmo acelerado da sua retirada fica marcado na repetição das nasais alveolares: “Miguilim **nem** paz, **nem** pôde, perguntou **nada**, **nem** teve tempo, Tio Terêz foi falando e exaparecendo nas árvores.” (ROSA, 1960, p. 41, grifo nosso). Recaindo sobre sílabas tônicas, a repetição confere ritmo acelerado à leitura, reforçada pela presença das vírgulas (quatro no total). O resultado é a sensação de simultaneidade no gesto de entregar o bilhete ao protagonista, verbalizar o pedido de entrega à mãe e de esvair-se pela mata. Vale ressaltar a troca do prefixo “des-” por “ex-” no termo “exaparecendo”. Semanticamente pode ser entendido como um reforço de significado, no sentido de “não mais ser”, pois tio Terêz não se encontrava mais ali. Além disso, o prefixo “ex-” diferencia-se sonoramente de “des-” pela ausência da oclusiva alveolar, restando apenas a fricativa alveolar vozeada. Não há, portanto, obstrução da saída do ar da boca, reforçando a ideia que tio Terêz foi embora rápida e silenciosamente.

Logo em seguida, Miguilim sofre com a necessidade de esconder de todos o encontro na mata. Sua cabeça está confusa, seu coração, aflito. No trecho abaixo, a repetição pleonástica do advérbio de negação e da conjunção (“não”, “nem”), ao lado de “nada” e “ninguém” enfatiza a sensação de dúvida, estado de espírito em que impera a hesitação.

Mas **não** podia contar **nada** a **ninguém**, **nem** ao Dito, para Tio Terêz tinha jurado. **Nem** ao Dito! Custava **não** ter o poder de dizer, chega desnorteava, até a cabeça da gente doía. Mas **não** podia entregar o bilhete à Mãe, **nem** passar palavra a ela, aquilo **não** podia, era pecado, era judiação com o Pai, **nem não** estava correto. Alguém podia matar alguém, sair briga medonha, Vovó Izidra tinha agourado aquelas coisas, ajoelhada diante do oratório – do demônio, de Caim e Abel, de sangue de homem derramado. **Não** falava. (ROSA, 1960, p. 41, grifo nosso).

A recorrência de termos lexicais com carga semântica negativa (“desnorteava”, “doía”, “pecado”, “judiação”, “matar”, “briga”, “medonha”, “agourado”, “demônio”, “sangue de homem derramado”) reforça a noção de que Miguilim não está, emocionalmente, pronto para esse tipo de conflito.

3.3.3 Expressão poética da dúvida moral

A incerteza a respeito de qual atitude tomar perante o pedido, de como ser leal ao pai e ao mesmo tempo não desapontar o tio, leva Miguilim a questionar vários membros da família sobre o que é o certo e o errado. Agravante disso é a sua relação com o pai – marcada por ofensas e agressividade – cujas expectativas em relação a seu papel como filho e às tarefas da roça, ele parece sempre falhar em atender.

Trata-se de episódio importante na novela, não só por bem representar a questão do crescimento e desenvolvimento de uma moral por parte do protagonista, como também por ele não poder contar com a ajuda do irmão mais novo, Dito, pois prometera ao tio guardar o segredo.

No parágrafo em que busca a resposta sobre como proceder há várias mudanças de cena, representando as interpelações do menino a cada membro da família, sobre a sua dúvida, mas, sem nunca revelar o que o incomodava. O prosaísmo que emana do ramerrão familiar marca o intenso contraste entre o mundo exterior e a angústia da dúvida que Miguilim carrega, reforçando a noção de solidão e dissonância. O efeito de sentido é a ênfase na condição de solidão espiritual de Miguilim. Se, por um lado, ele é um menino sensível, tímido e carinhoso, por outro lado, o sertão à sua volta é bruto, áspero e cruel. Esse tema do embate personagem/mundo é recorrente no texto, como, por exemplo, em passagens em que o narrador com os olhos do protagonista discorre sobre as caçadas e patenteia sua empatia pelos animais:

O tatú correndo sopresado dos cachorros, fazia aquele barulhinho com o casculho dêle, as chapas arrepiadas, pobrezinho – quase um assovio. *Ecô!* – os cachorros mascaravam de um demônio. Tatú corria com o 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 tatú conseguia fugir a salvo. (ROSA, 1960, p. 15, grifo do autor).

Nessa relação conflituosa com o mundo, a construção sintática das perguntas dirigidas aos adultos dá-se, por parte de Miguilim, de variadas formas, com períodos fragmentados marcados pelo uso de hipérbatos, antíteses, elipses e eufemismos. Os volteios na sintaxe são reflexo da linguagem infantil mas também da dificuldade em que a criança se encontra, deparada com a dúvida moral de trair ou não a confiança do pai e, ao mesmo tempo, é um modo linguisticamente astuto de esconder a verdade de todos os outros. Apesar desse esforço, o irmãozinho Dito desconfia de todas aquelas indagações e, ao invés de acusar o irmão mais velho, tem sensibilidade para respeitar seu segredo apenas aconselhando-o: “Escuta, Miguilim, esbarra de estar perguntando, vão pensar você furtou qualquer trem de Pai”. (ROSA, 1960, p. 43).

É importante destacar que as perguntas são dirigidas ao irmãozinho Dito, “[...] menor, muito mais menino, e sabia em adiantado as coisas, com uma certeza, descarecia de perguntar” (ROSA, 1960, p. 50), e aos adultos, aqueles que, supostamente, de acordo com o que a criança imagina, deveriam ter questões morais como fidelidade e honestidade já resolvidas. No universo de Rosa – o sertão que é microcosmo do mundo – o caminho da probidade, no entanto, nem sempre se apresenta como o mais claro seja na infância, seja em outros períodos da vida. A disposição sequencial das cenas, em que são expressas as opiniões de cada um, evoca um imbróglio moral universal: como ser sincero e fiel às regras que norteiam a honra e a probidade? A aplicabilidade dessa dúvida a todos os indivíduos, seu caráter existencial e atemporal, é reforçada na repetição do termo “a gente” por parte do protagonista:

- “Dito, como é que **a gente** sabe certo como não deve de fazer alguma coisa, mesmo os outros não estando vendo?” “- A gente sabe, pronto.” (ROSA, 1960, p. 43, grifo nosso).

[...]

- “Rosa, quando é que **a gente** sabe que uma coisa que vai não fazer é malfeito?” “É quando o diabo está por perto. Quando o diabo está perto, a gente sente cheiro de outras flores...” (p. 43, grifo nosso).

[...]

- “Mãe, o que **a gente** faz, se é mal, se é bem, ver quando é que a gente sabe?” “- Ah, meu filhinho, tudo o que a gente acha muito bom mesmo fazer, se gosta demais, então já pode saber que é malfeito...” (p. 43, grifo nosso).

[...]

- “Vaqueiro Jé: malfeito como é, que **a gente** se sabe?” “- Menino não carece de saber, Miguilim. Menino, o todo quanto faz, tem de ser mesmo é malfeito...” (p. 43, grifo nosso).

[...]

Vaqueiro Salúz vinha cantando bonito, êle era valente geralista. A êle Miguilim perguntava. “- Sei se sei, Miguilim? Nisso nunca imaginei. Acho quando os olhos da gente estão querendo olhar para dentro só, quando a gente não tem dispor para encarar os outros, quando se tem medo das sabedorias... Então, é mal feito.” (ROSA, 1960, p. 43).

A construção de eufemismos com o advérbio de negação antes do verbo fazer (“não deve de fazer”, “não fazer”), o hipérbato (“ver quando é que a gente sabe”), a antítese (“se é mal, se é bem”) e a elipse da pergunta final têm o efeito de mascarar o verdadeiro propósito das perguntas, ao mesmo tempo em que representa a fala infantil. Os adultos não têm respostas esclarecedoras: cada um tem uma visão diferente sobre o certo e o errado, conceitos difíceis de serem definidos, pois não são absolutos já que estão sujeitos a regras sociais que se modificam de acordo com o tempo e o lugar, além de serem passíveis de interpretação. Esse caráter dúbio, impreciso e vago é enfatizado no plano de expressão com as reticências (marca linguística de hesitação do pensamento, de dúvida), presentes ao final da fala de cada um dos adultos. Não parece existir um código, a subjetividade permeia a avaliação e nenhuma resposta esclarece definitivamente o difícil transe do dilema “[...] cuja gravidade não podia aquilatar mas já deslumbrava” (LISBOA, 1994, p. 138).

A união dos vários fragmentos no relato dessa passagem da vida de Miguilim resulta, como que de forma sinérgica, no destaque de um momento decisivo da vida do menino míope, obrigado a encontrar, de modo quase intuitivo, seu próprio norte moral para tomar a decisão no dia seguinte. É patente o valor do adensamento do significado na montagem da cena descrita, na disposição do diálogo, nos recursos poéticos, pois cada representação particular concorre para que o tema do amadurecimento – no período da infância, fase de sofrimentos, incertezas e grandes tormentos em que se aprende sobre o que é, o que não é, o que se pode, o que não se pode – emergja como uma imagem profundamente emocional e, por esse mesmo motivo, comunicativa ao leitor. A respeito das personagens infantis rosianas, afirma Benedito Nunes (2009, p. 163):

A infância ou a juventude é neles [nas personagens infantis] um estado de receptividade, de sabedoria inata, e tem duplo sentido: por um lado, remoto e nebuloso passado, que se confunde com as origens, e, por outro, prenúncio de um novo ser, ainda em esboço, que advirá do que é humano e terrenal.

Sem negar a fala do outro, Miguilim, esboço do homem Miguel de “Buriti”, precisa do processo, da extensa análise, para chegar à síntese, à depuração. Nesse sentido, o caminho do menino assemelha-se à própria produção poética que também é a da experiência e do contato com a linguagem do outro, cotidiana, convencional, às vezes desgastada. Cabe ao poeta, por meio da exploração das potencialidades da palavra e pela contemplação de suas várias faces, alcançar a intensidade e a condensação que a poesia exige. Assim como o poeta recria a linguagem, que não deixa de ser o que era, dando-lhe novos sentidos, o protagonista de “Campo geral” recria as próprias perguntas, variações do mesmo tema. Não são simples repetições. Há um caráter poético nas diferentes combinações, nos ritmos criados, na desfiguração da sintaxe tradicional, como exercícios linguísticos de um poeta. O diálogo alcança efeito de gradação por meio da redução do número de sílabas poéticas em cada uma das perguntas (32 sílabas poéticas na primeira pergunta, 21 na segunda, 17 na terceira, 10 na quarta) e apagamento completo da última que só pode ser recuperada pela resposta de outra personagem. O efeito de sentido evidente é de aceleração do ritmo revelador da urgência em encontrar uma resposta para o dilema vivido.

Miguilim busca também dentro de si, na verbalização repetida da mesma questão, ecos de um código de valor e conduta que lhe é exterior. “Tinha de ser lealdoso, **obedecer com êle mesmo**, obedecer com o almoço, ia andando.” (ROSA, 1960, p. 48, grifo nosso). A questão somente se resolverá no dia seguinte na síntese de tudo o que ouviu e viu, na assimilação daquilo que lhe é externo sem se submeter a ele, na (re)criação da sua própria verdade. O trabalho com o ritmo nessa passagem remonta à afirmação de Valery (apud MACIEL, 2006, p. 210) segundo o qual “[...] prosa e poesia servem-se das mesmas palavras, da mesma sintaxe, das mesmas formas e dos mesmos sons ou timbres, mas diferentemente coordenados e excitados.”

Certo de que “[...] não podia entregar o bilhete à Mãe, nem passar palavra a ela [...]” (ROSA, 1960, p. 41), Miguilim flerta com a possibilidade de mentir, cada uma das mentiras servindo como um exercício imaginativo, ensaio metalinguístico de uma história que deveria ser inventada. No entanto, a cada petada aventada, seu caráter e idoneidade, em plena formação, apresentam-se como em um diálogo consigo mesmo, desviando-o do caminho menos probo:

Não falava. Rasgava o bilhete, jogava os pedacinhos dentro do rêgo, rasgava miúdo.

[...]

Então, então, não ia, no outro dia, não ia levar a comida do Pai na roça, falava que estava doente, não ia... (ROSA, 1960, p. 41-42).

“Tio Terêz, eu entreguei o bilhete a Mãe, mas Mãe duvidou de me dar a resposta...”

[...]

“...Tio Terêz, Vovó Izidra vinha, raivava, eu rasguei o bilhete com medo d’ela tomar, rasguei miudinhos, tive de jogar os pedacinhos no rêgo, foi de manhãzinha cedo, a Rosa estava dando comida às galinhas...” – “Tio Terêz, a gente foi a cavalo, costear o gado nêsses pastos, passarinhos do campo muito cantavam, o Dito aboiava feito vaqueiro grande de tôda-a-idade, um boi rajado de prêtos e verdes investiu para bater, de debaixo do jacarandá-violeta, aí, o bilhetezinho de se ter e não perder eu perdi...”

[...]

“Tio Terêz, eu principiei querer entregar a Mãe, não entreguei, inteirei coragem só por metade...” (ROSA, 1960, p. 47).

O paradoxo final no jogo entre “inteirar” e “por metade” merece destaque, pois simboliza o conflito moral no qual Miguilim se encontra: fazer e ao mesmo tempo não fazer o que o tio lhe pediu. Além disso, é possível notar a repetição frequente da vírgula, principalmente no trecho em que reconstrói ficcionalmente os acontecimentos do dia anterior quando saíra a cavalo com Dito para costear o gado. No plano do conteúdo, as vírgulas podem ser entendidas como hesitações, titubeações a respeito do quê e de como enunciar ao tio uma história que seja possível solução para o seu imbróglio.

A saída é outro tipo de mentira, a invenção, a estória. Imaginando-se no papel de construtor da diegese, evocando a possibilidade de criar uma narrativa dentro da narrativa, o protagonista considera qual seria a solução para a difícil situação, caso ele a inventasse:

Ah, meu-deus, mas, e fôsse em estória, numa estória contada, estôriazinha assim êle inventando estivesse – um menino indo levando o tabuleirinho com o almoço – e então o que era que o Menino do Tabuleirinho decifrava de fazer? Que palavras certas de falar?! (ROSA, 1960, p. 47).

Nesse aspecto, a narrativa rosiana volta-se para si própria, alçando à posição de relevância a ficcionalidade do texto, e o trabalho do próprio poeta, cujo ofício é buscar as “[...] palavras certas de falar [...]” (ROSA, 1960, p. 47), narrando sem aprisioná-las, atribuindo a elas outros sentidos, convertendo-as em poesia, mas conservando-as como instrumento de comunicação. Em “Campo geral”, os diversos caminhos para os quais as possibilidades da mentira apontam parecem remeter, metalinguisticamente, ao trabalho do poeta, aquele que deve resgatar e manter vivas todas as potencialidades do verbo. A recriação das perguntas aos adultos, o trabalho e cuidado em como formulá-las para não revelar o segredo, o revisitar linguística e semanticamente as mentiras são exercícios que apontam para o labor de um verdadeiro escultor das palavras. Para Henriqueta Lisboa (1994, p. 137),

Se observarmos o comportamento de Miguilim em diferentes ensejos, seu psiquismo, intuições e reações, experiências afetivas, reflexões mentais, problemas morais, deslumbramento diante da natureza, apreensiva sensibilidade, fascinação pelas sete cores, desejo de compreender e ser compreendido, pudor no sofrimento, faculdade de contenção, fantasias despautadas, chegamos à conclusão tranquila de que se trata de um menino poeta.

Ainda de acordo com Henriqueta Lisboa (1994, p. 135-136), o fazer literário de Rosa assemelha-se à curiosidade infantil que desmonta um brinquedo a fim de descobrir seu funcionamento. O escritor mineiro submete língua, mitos, linguagem regional e erudita ao mesmo processo, decompondo suas partes e unindo-as novamente de forma única e artística. Segundo a autora, esse traço infantil revela-se também no olhar que se deslumbra com o mundo repleto de novidades como se fosse o primeiro encontro. Essa visão aproxima-se daquela que prega Alberto Caeiro, o mestre entre os heterônimos de Fernando Pessoa, cuja poesia busca uma natureza que só pode ser apreendida em sua completude após um desaprender, condição *sine qua non* para se alcançarem os sentidos e as sensações puras e simples, com no poema “O meu olhar” (PESSOA, 2006, p. 42), cuja primeira estrofe diz:

O meu olhar é nítido como um girassol.
 Tenho o costume de andar pelas estradas
 Olhando para a direita e para a esquerda,
 E de, vez em quando olhando para trás...
 E o que vejo a cada momento
 É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
 E eu sei dar por isso muito bem...
 Sei ter o pasmo essencial
 Que tem uma criança se, ao nascer,
 Reparasse que nascera deveras...
 Sinto-me nascido a cada momento
 Para a eterna novidade do Mundo...

Em concerto com a proposta de Caeiro, o protagonista de “Campo geral” vive em um mundo no qual o estímulo aos sentidos é parte essencial para a construção das sensações que moldam sua compreensão da vida, das pessoas, dos bichos, do Mutum e da própria existência. De acordo com Henriqueta Lisboa (1994, p. 140), “[...] o ambiente em que se move Miguilim é todo de clara perceptibilidade, elementar rusticidade, campo aberto, povoado de vida, criaturas primárias, paixões insofridas, bichos de mistura com gente a atenderem por nome próprio [...]”.

No entanto, enquanto o heterônimo do poeta português propaga uma apreensão da realidade calcada apenas nos sentidos sensoriais, negando a existência de qualquer realidade além da que constitui nossa experiência concreta e imediata das coisas, Henriqueta diz que a gênese criadora de Rosa é interna, bebe de “fontes aurorais” (p. 136), surge à base de sua cenestesia. Assim, Guimarães Rosa incorpora sem rodeios o caráter metafísico do mundo – que Alberto Caeiro tenta avidamente e sem sucesso ocultar –, construído como algo inerente e indissociável da razão.

No episódio em questão, a infeliz situação em que Miguilim se encontra o obriga a escolher entre o pai, com quem tem um elo de sangue e cuja afeição busca incansavelmente conquistar, e o tio, por quem tem natural empatia e que o considera, mesmo sendo criança, um amigo, “é a luta entre o dever e a amizade” (LISBOA, 1994, p. 138). O encadeamento das cenas com perguntas e respostas cria, como exposto, um senso de gradação, de urgência à busca da criança a respeito de como agir, já que o tio marcara um novo encontro, quando esperaria a resposta da mãe, logo no dia seguinte.

A última fala do irmão Dito provoca uma reação de Miguilim que beira a impaciência. Por meio do discurso indireto livre, o narrador manifesta a frustração do protagonista diante da quase certa impossibilidade de se descobrir, de uma vez por todas, como agir de forma correta. “O Dito, porque não era com êle. Fosse com êle, dêsse jeito não caçoava.” (ROSA, 1960, p. 43). Essa cena encaixada ao fim da sequência de falas promove um adensamento emocional conferindo profundidade ao estado de desalento e angústia do menino. Os grupos individuais de diálogos transformam-se numa sensação geral da experiência vivida por Miguilim. No percurso traçado pela narrativa e percorrido pelo leitor, ele é convidado a experimentar essa mesma sensação, essencial para o crescimento emotivo da criança. O episódio remete a um tema recorrente nos textos de Guimarães Rosa: frequentemente instituiu-se, em suas narrativas, outra ordem que não aquela da racionalidade empírica, negando a dicotomia do “[...] discurso hegemônico da lógica ocidental” (COUTINHO, 1994, p. 21) que propõe como as únicas possíveis escolhas o “sim” ou o “não”, elegendo uma terceira possibilidade: o “ou”.

A total inadequabilidade do menino para lidar com os aspectos prosaicos da vida no Mutum é também traço da falta de maturidade, da trajetória de crescimento e de sua psique, reflexiva, mais apropriada à sua natureza, do que um comportamento pragmático, capaz de traduzir o código dos adultos. Em sua tese de doutorado, “O percurso de formação das personagens infantis em Guimarães Rosa”, Maria Carolina de Godoy Nogueira (2007, p. 43-44) dá destaque ao significado das dúvidas e incertezas enfrentadas por Miguilim: “As

indagações em torno dos acontecimentos que o cercam, a busca por respostas para questões profundas, elaboradas a partir da observação de fatos do cotidiano, o enfrentamento de seus medos, deixam transparecer seu percurso de formação.”

Quando falham em obter respostas conclusivas exteriormente, as perguntas voltam-se para o mundo interior, num processo de autoexaminação que culmina numa decisão movida pela intuição sensível da criança em detrimento das regras do mundo empírico. Na prosa do mundo prático do sertão, uma possibilidade exclui a outra: o menino permanece leal ao pai, ou atende ao pedido do tio; na poesia de seu universo interior, Miguilim descobre que é possível continuar a ser querido pelo tio, sem que para tal seja necessário trair a confiança do pai.

Após o primeiro encontro com o tio, o dia segue normalmente para todos, exceto Miguilim. O narrador descreve com detalhes os afazeres do dia imprimindo, como dito, uma velocidade mais lenta à narrativa enquanto o protagonista sofre para afastar da mente a necessidade de se tomar uma decisão. Vários fragmentos, dispersos ao longo de oito páginas onde são narrados o resto do dia, a noite e o dia seguinte até o reencontro com tio Terêz, sugerem o vai e vem do pensamento que atormenta o narrador, criando um efeito de gradação.

Miguilim sumiu o bilhete na algibeira, saiu quase corre-corre, o quanto podia, não queria afrouxar idéia naquilo, só chegar em casa, descansar, beber água, estar já faz-tempo longe dali, de lá do mato. (ROSA, 1960, p. 41).

O bilhete estava dobrado, na algibeira. O coração de Miguilim solava que rebatia. De cada vez que êle pensava, recomeçava aquela dúvida na respiração, e era como estivesse sem tempo. (ROSA, 1960, p. 41).

Miguilim todo o tempo quase não pensava no bilhete, resolvia deixar para pensar no outro dia, manhã cedo. (ROSA, 1960, p. 42).

Miguilim forcejava, não queria, mas a idéia da gente não tinha fêcho. Aquilo, aquilo. Pensamentos todos desciam por ali a baixo. Então, êle 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 êle não pensar – então as horas daquele dia ficavam sendo o dia mais comprido de todos... (ROSA, 1960, p. 44).

Amanhã, Pai estava lá na roça... O Dito sabia não, deitado no canto. Todos os outros pensamentos, menos esse, o Dito pensava. (ROSA, 1960, p. 46).

O bilhete estava ali na algibeira, até medo de botar a mão, até não queria saber, amanhã cedo êle via se estava. (ROSA, 1960, p. 46).

Como o olhar e a voz do protagonista influenciam a narração, por vezes se alternando com a voz do narrador, o trecho acima em que Miguilim decide prestar atenção só ao que

fosse bonito, justifica o excesso de detalhes com que o fim do dia e o começo da noite (que cai lentamente) são descritos em seguida. Várias atividades são relatadas, todas com valor positivo, caracterizadas pela alegria e bem estar: o jogo de malha, as brincadeiras com os cachorros, os causos do vaqueiro Salúz, Tomèzinho brincando com os garrotes, a fogueira, o enxame de vagalumes, a conversa e o carinho com a mãe e, finalmente, a hora de dormir. O artifício, infelizmente não surte efeito, como fica registrado na metáfora criada com o verbo “esperdiçar” na seguinte passagem: “Mas chegava a noite de dormir, Miguilim **esperdiçava** as coisas todas do dia.” (ROSA, 1960, p. 46, grifo nosso). Toda a força que fez em aproveitar o lado bom do dia foi em vão. Não é assim com a maioria dos homens quando obrigados a lidar com um problema que parece insolúvel? Não poderia ser diferente com o sensível Miguilim de apenas oito anos.

Explorando a polissemia poética, a prosa rosiana revela novos sentidos que se desdobram além da simples carga semântica superficial, despertando outras possibilidades de apreensão de significado. É assim quando Dito e Miguilim encontram-se deitados, no catre que dividem, preparando-se para dormir. O irmãozinho estranha o fato de o irmão mais velho não ter tirado as calças, onde esconde o bilhete, antes de deitar-se. Este tenta de várias formas justificar o seu comportamento e pouco antes de o mais novo adormecer os dois se cobrem. “O Dito se reбуçava. Miguilim também se reбуçava.” (ROSA, 1960, p.46). A repetição, recurso caro à poesia, é sugestiva. O reбуçar de Dito claramente se refere a puxar a coberta antes de dormir, enquanto o de Miguilim agrega outro sentido ao primeiro, não demonstrar, esconder, dissimular, disfarçar. Ao longo do dia, o irmão mais novo já dera sinais de desconfiança a respeito de sua conduta, como apontado, e, por isso, é preciso reбуçar aquele segredo uma vez mais.

A angústia em que se encontra Miguilim é tamanha que ele não consegue pegar no sono. Sozinho com suas reflexões, pois Dito adormece rapidamente, o medo de pensar no bilhete e nas suas conseqüências é tamanho que, para evitá-lo, ele evoca outros medos.

Das almas. Do lobisomem revirando a noite, correndo sete-portêlos, as sete-partidas. Do Lôbo-Afonso, pior de tudo. Mal, um ente, Seo Dos-Matos Chimbamba, êle Miguilim algum dia tinha conhecido, desqual, lembrava metades dessa pessoa? Um homem grosso e baixo, debaixo de um feixe de capim seco, sapé? – homem de cara enorme demais, sem pescoço, rôxo escuro e os olhos-brancos... (ROSA, 1960, p. 46).

Nem as almas penadas, nem o lobisomem, nem outros seres amedrontadores que conhecia conseguem abafar o medo do seguinte pensamento que vem à tona como que à

revelia: “Pai soubesse que êle tinha conversado com Tio Terêz? Ai, mortes! – ? Rezava.” (ROSA, 1960, p. 46).

Na cena do reencontro com tio Terêz na manhã seguinte, o trabalho com a sonoridade por meio da aliteração das fricativas alveolares surdas e sonoras, das nasais bilabiais sonoras, das vibrantes alveolares sonoras e das oclusivas velares surdas auxiliam na construção dos sentidos.

Tio Terêz saía de suas árvores, ousoso macio como uma onça, vinha para cima de Miguilim. Miguilim agora rezava alto, que doideira era aquela? E nem não pôde mais, estremeceu num pranto. Sacudia o tabuleirinho na cabeça, as lágrimas esparramaram na cara, sufocavam o fôlego da boca, êle não encarava Tio Terêz e rezava. (ROSA, 1960, p. 48, grifo nosso).

As fricativas sugerem o movimento sem ruídos do tio na mata, a necessidade de se manter o silêncio e a expectativa do encontro. O neologismo “ousoso” – de acordo com o precioso estudo de Nilce Sant’Anna Martins, *O léxico de Guimarães Rosa* (2001, p. 362), criado por meio da troca do sufixo do adjetivo derivado verbo “ousar”, – talvez tenha origem no aproveitamento do sufixo do adjetivo derivado do verbo silenciar “-oso”, representando uma combinação de ousado e silencioso. A maciez do movimento de onça é traduzida sonoramente pela aliteração das nasais bilabiais (“como uma onça, vinha para cima de Miguilim”). A sequência com as vibrantes alveolares simples e as oclusivas velares, alternando oclusão total e breve do ar na articulação do som (“estremeceu”, “pranto”, “sacudia”, “tabuleirinho”, “cabeça”, “lágrimas”, “esparramaram”, “cara”, “sufocavam”, “boca”, “encarava”, “Terêz”) sugere que mesmo antes que o narrador pudesse descrevê-lo, Miguilim já rebentara em um choro convulsivo e incontrolável.

O alívio que se segue após o reencontro com o tio, na desobrigação da entrega do bilhete, destolda a mente de Miguilim que se abre para as belezas da mata, suas plantas e seus bichos. Observa um esquilo que sobe rapidamente numa árvore. Na descrição da criaturinha, percebe-se novamente a forma como o trabalho da linguagem esparrama poesia pela cena:

Só um caxinguelê ruivo se **azogueou**, de **repentemente**, sem a gente esperar, e **já de ah** subindo p’la árvore de jequitibá, de reta, só assim **esquilando** até em cima, corisco, com o **rabãozinho** bem esticado para trás, pra baixo, até mais comprido que o corpo – meio que era um pêso para o **donozinho** dele não subir mais depressa do que a árvore... (ROSA, 1960, p. 48-49, grifo nosso).

No neologismo “de repente” combinação de “de repente” como o sufixo “-mente” que substituiria um termo desconhecido pelo menino ou desgastado pelo uso, tal como “repentinamente”, e na conjugação do verbo “azougar” que foge ao estabelecido pela norma culta, Rosa não só resgata o viço da linguagem, recriando-a dentro das possibilidades do código linguístico, como também evita atribuir à criança protagonista vocábulos que, certamente, não fariam parte do seu linguajar, dando autenticidade e lirismo à descrição da cena. Na repetição das vírgulas, nove no total, há sugestão do movimento do caxinguelê, que escala a árvore aos pulinhos em alta velocidade (“azougueou”, “corisco”) e que o faz, normalmente, com pequenas pausas entre cada rápido avanço. Outro neologismo, “esquilando”, remete à própria natureza do animal descrito. A construção “já de ah” tem valor de interjeição, a surpresa perante a habilidade do animal que, na descrição do rabo combina paradoxalmente o sufixo “-ão” do aumentativo e o sufixo “-inho” do diminutivo (um rabo pequeno, mas grande se se toma como referencial o próprio animal); cauda que, por sinal, na imaginação infantil, tem função de desacelerar o “donozinho” dela, sob o risco de ele ser capaz de subir tão velozmente que chegaria ao topo antes mesmo da própria árvore.

3.3.4 A tempestade, criação sonora

Frequentemente, em “Campo geral”, os fenômenos da natureza acompanham as ações ou estados de espírito do protagonista. Assim, após a surra na mãe pelo pai e a expulsão de tio Terêz, o tempo fecha e uma grande tempestade se aproxima. Vários recursos poéticos no plano de expressão remetem ao plano de sentido. No período seguinte, a repetição do nome “Mutúm” cria, no plano de sentido, o efeito do eco do barulho do trovão que se espalha pela serra durante a tempestade: “**Daí deu trovão maior, que assustava. O trovão da Serra do Mutúm-Mutúm, o pior do mundo todo, - que fosse como podia estatelar os paus da casa.**” (ROSA, 1960, p. 17, grifos nossos). Auxiliando na composição dessa sonoridade há aliteração das oclusivas alveolares sonoras e surdas ao lado da assonância das vogais “u” e “o”, sons fechados, que sinestesticamente simbolizam o ruído pesado e o céu fechado e sombrio da tempestade que se aproxima.

Logo em seguida, com o aumento da chuva, o barulho se intensifica: “Trovoeira. Que os trovões a mau retumbavam. – ‘Tá nas tosses...’ – um daqueles enxadeiros falou. Pobre dos passarinhos do campo, desassisados.” (ROSA, 1960, p. 17). A repetição da oclusiva [t] com a vibrante simples [r] e a combinação dos dois sons (“**trovoeira**”, “**trovões**”, “**retumbavam**”,

“tá”, “tosses”) criam o efeito do barulho do trovão enquanto as vogais fechadas “o” e “u” se alternam com as abertas “a” recriando o estalo comum dos trovões e relâmpagos em tempestades tropicais. Logo em seguida, reforçando o caráter brusco e barulhento da chuva, o narrador faz uso da personificação (“tá nas tosses”). Pode-se perceber nesse trecho também, como explorado anteriormente neste trabalho, a presença, tecnicamente na voz do narrador, do protagonista, sobretudo quando expressa-se, claramente por parte de Miguilim, a preocupação com os passarinhos alegres, despreocupados, “desassisados”. Mais uma vez, há exploração dos recursos sonoros com a aliteração do [p] (“pobre”, “passarinhos”, “campo”) remetendo talvez ao barulho de janelas e portas batendo com o vento, seguida da aliteração do [s] e do [z] (“passarinhos”, “desassisados”) recriando o barulho da própria chuva.

Vovó Izidra intima toda a família para rezar contra as forças da natureza. Novamente a aliteração das fricativas surdas e sonoras remete às vozes baixas que juntas rezam, em: “Miguilim soprava um cisco da roupa de Rosa.” (ROSA, 1960, p. 17-18, grifo nosso) e “Se o povo todo se ajuntasse, rezando com essa fôrça, dêsse medo, então a tempestade num átimo não esbarrava? Miguilim soprava seus dedos, doce estava, num azado de consôlo, grande, grande.” (ROSA, 1960, p. 18, grifo nosso). A substantivação do adjetivo “azado”, significando “num jeito propício; à maneira de, à guisa de” (MARTINS, 2001, p. 56), auxilia na construção do valor daquele ritual para Miguilim que, assustado com os acontecimentos recentes (a surra na mãe, a expulsão do tio, a tempestade que ameaça derrubar a casa), busca consolo na oração, mesmo sem compreender suas palavras.

Para afastar a chuva é preciso ter fé e, por isso, Miguilim tenta, com alguma dificuldade, lembrar-se de uma ocasião em que ouvira alguém referir-se à sua fé. Ao buscar construir a maneira como funciona a memória, o narrador faz uso de metáforas e neologismos:

Êle tinha fé. Êle mesmo sabia? Só que o **movido do mais-e-mais desce tudo**, e **desluz** e **desdesenha**, nas memórias; é feito lá em fundo de água dum pôço de cisterna. **Uma vez êle tinha puxado o paletó de Deus.** (ROSA, 1960, p. 18, grifo nosso).

Nessa passagem, em que o protagonista tenta lembrar incidente em que se engasgara com um osso de galinha, Rosa, em um processo de desautomatização das palavras, reinventa construções desgastadas pela linguagem coloquial. Assim, surge a metáfora “tinha puxado o paletó de Deus”, substituindo “quase morrera”, e os neologismos “desluz e desdesenha” que dão vida nova ao verbo “apagar”. Na tentativa de nomear o complexo

processo psíquico humano de esquecer e lembrar acontecimentos ao longo do tempo, a metáfora “o movido do mais-e-mais desce tudo, e desluz e desdesnha, nas memórias” é tentativa de esboçar uma imagem que recrie o estranho, complexo e enigmático funcionamento da mente humana, complementada pela comparação com um “fundo de água dum pôço de cisterna”, que agrega em sua imagem inúmeras significações tais como – mas não restritas a estas – escuro, distante, misterioso, sombrio, indistinto, vago e confuso.

Esse recurso causa estranhamento e convida o leitor a, também, desautomatizar-se, conduzindo-o a uma reflexão a respeito da própria linguagem. O processo de elaboração da prosa-poética rosiana, e a importância do leitor na percepção dos sentidos, evoca as seguintes considerações de Otávio Paz (1984, p. 47):

A criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se converte em objeto de participação. Duas forças antagônicas habitam o poema: uma elevação ou desenraizamento, que arranca a palavra da linguagem; outra de gravidade, que a faz voltar. O poema é uma criação original e única, mas também é leitura e recitação – participação. O poeta o cria; o povo, ao recitá-lo, recria-o. Poeta e leitor são dois momentos de uma mesma realidade. Alternando-se de uma maneira que não é inexato chamar de cíclica, sua rotação engendra a chispa – a poesia. (PAZ, 1984, p. 47).

Sobre esse processo de desautomatização da linguagem, no que se refere a Guimarães Rosa, diz Luciana Marques Ferraz (2010, p. 36):

O efeito que Rosa consegue é o de criar um tal estranhamento que permite ao leitor perceber quão precários são nossos padrões de julgamento e maneiras de ver o mundo. Ao brincar com as palavras, as grafias, os sons e as imagens “propositadamente” justapostas, desarma as defesas com as quais nos cristalizamos em nosso cotidiano.

3.3.5 O poeta prosador

O acontecimento mais marcante em “Campo geral”, dividindo a narrativa em duas partes, é a morte de Dito. Os fatos que antecedem o acidente em que machuca o pé, e é infectado por tétano que lhe será fatal, são construídos em uma sequência ao longo de quatro

páginas cujo efeito de sentido é uma gradação de maus agouros, da chegada do “tempo-dorim”, que anuncia a tragédia maior. Primeiro, durante uma caçada, um tamanduá estraçalha o cachorro Julim; em seguida, um marimbondo ferroa Tomezinho; logo depois, o touro Rio-Negro machuca a mão de Miguilim quando ele tentava afagá-lo e, quando tenta consolá-lo, Dito e Miguilim se desentendem e brigam. Naquela mesma noite, Maria Pretinha foge com o vaqueiro Jé e, no dia seguinte, Dito vai espiar umas corujas em lugar que “[...] é perigoso: por ter espinho de cobra, com os venenos.” (ROSA, 1960, p. 58). Não bastasse a conotação popular de ave que anuncia maus presságios, as corujas, segundo o próprio Dito, falam o seu nome. Em seguida o mico foge e “[...] foi aí que o Dito pisou sem ver num caco de pote, cortou o pé: na cova-do-pé, um talho enorme, descia de um lado, cortava por baixo, subia da outra banda.” (ROSA, 1960, p. 58).

Como dito anteriormente, Miguilim conta histórias recriando a realidade que o cerca, construindo, desse modo, “[...] sua aprendizagem dos mistérios do homem e da vida, questionando, refletindo e amadurecendo também na medida em que transpõe suas incertezas e angústias em palavras, reelaborando o que não pode compreender em arte, ficção.” (CALZOLARI, 2010, p. 27). Enquanto assiste impotente à doença do irmãozinho que progride, o menino poeta tenta, ainda uma vez mais, fazer uso da sua arte, trazendo alívio não só ao doente, mas também aos outros irmãozinhos que querem ouvir a história, escapando por alguns momentos da situação em que se encontram.

Mas então Miguilim fez de conta que estava contando ao Dito uma estória – do Leão, do Tatú e da Foca. **Aí** Tomèzinho, a Chica e aquele menino o Bustica também vinham escutar, se esqueciam do presépio. E o Dito mesmo gostava, pedia: - “Conta mais, conta mais...” Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para êle era o entendimento maior. Se lembrava de seo Aristeu. Fazer estórias, tudo com um viver limpo, novo, de consôlo. Mesmo êle sabia, sabia: Deus mesmo era quem estava mandando! – “Dito, um dia eu vou tirar a estória mais linda, mais minha de todas: que é a com a Cuca Pingo-de-Ouro!...” O Dito tinha alegrias nos olhos; depois, dormia, rindo simples, parecia que tinha de dormir a vida inteira. (ROSA, 1960, p. 60, grifo nosso).

No trabalho da organização da linguagem, a expressão “fez de conta” tem valor enfático para a “estória” que Miguilim começa a inventar, é uma história de ficção, de faz de conta, como um conto de fadas, para a qual Miguilim faz uso da realidade próxima, como os animais do presépio que está sendo armado pela avó. Acrescentam-se a essa, pelo menos mais duas leituras à expressão: a primeira, de caráter mais denotativo refere-se ao fato de Miguilim

fingir que está contando história com o intuito de atrair os outros irmãos que, preferindo o presépio, não podem ouvir a história que está sendo contada para Dito; a segunda é tomar a expressão no sentido segundo o qual, ao contar a história, Miguilim “faz de conta” que tudo está bem, que o irmão não está doente e sofrendo na cama.

O articulador de coesão “aí” reforça a característica oral da narrativa inventada pelo menino poeta, a focalização é do protagonista – seu ponto de vista é reforçado pelo uso do verbo “vinham”, que convida também o leitor a “esquecer do presépio” que, ao simbolizar a vida faz lembrar, por associação, o seu oposto: a morte. Destaca-se, desse modo, uma das funções da arte de narrar histórias, afastar o homem da realidade.

Com a expressão “sem carecer de esforço” realça-se a facilidade com que Miguilim faz uso da palavra. As “estórias” são “compridas”, no plural, sugerindo que ele passa muito tempo narrando uma após a outra, a despeito de o fato ser narrado em apenas um parágrafo. Apesar do efeito balsâmico e do conforto que traz a todos, a aproximação dos adjetivos “alegre” e “nervoso” sugere apreensão. Teria ele medo de parar a ficção e encarar a dor da realidade? A seleção lexical que segue a lembrança de seo Aristeu é marcada por palavras com conotação positiva, reiterando a própria personalidade do criador de abelhas: “viver limpo”, “novo”, “consôlo”, “Deus”, “alegrias”, “rindo simples”, “dormir a vida inteira”. Evoca-se assim o poder da palavra, o poder de cura, de transformação, de vida.

O período final é marcado sonoramente pela aliteração da fricativa alveolar (“alegrias”, “nos”, “olhos”, “depois”, “simples”, “parecia”) reiterando o ressonar de Dito, quando o irmãozinho pega no sono. A alternância entre a vogal “i” oral e nasal, fechada, e no plano gráfico, da vogal “a”, aberta (“O Dito **tinha alegrias** nos olhos; depois, **dormia**, **rindo simples**, **parecia** que **tinha** de **dormir a vida inteira**”) pode, entre outras possibilidades de leitura, representar o sono que se aproxima gradativamente. Dito luta para permanecer acordado, mas, aos poucos, é vencido pela doença e o cansaço, cerrando os olhos.

Quando a doença evolui e o estado físico de Dito manifesta a proximidade inevitável da morte, Miguilim não é capaz de narrar histórias, como se descobrisse o limite, a insuficiência do seu artifício de lidar com a dor. O sofrimento da perda do irmão querido, aquele que, de certa forma, foi seu guia, sobretudo no mundo dos adultos, enxergando nuances as quais escapavam à percepção do protagonista, é metáfora do fim da infância, da obrigatoriedade à qual todo ser humano está sujeito: de lidar com o conceito da finitude existencial, alheia e própria.

Ao contar histórias, recriando a realidade e o mundo, Miguilim busca um artifício para lidar com a dor, como no caso da cachorrinha Cuca Pingo-de-Ouro, como exposto

anteriormente. No trabalho artístico de organização dos fatos a serem expressos pela linguagem para se criar uma história, para fazer arte em geral, o homem alcança uma maneira de vencer a natureza, derrotando a morte, tornando-se imortal nas palavras que compõem sua narrativa. Da mesma maneira, diante da constante presença da morte no Mutum (no ossinho de galinha que engolira quando criança, nos maus agouros de seo Deográcias, na ameaça de morte entre pai e tio, na morte do Patori, na morte trágica e inesperado do Dito, na ocasião que contrai sarampo, no assassinato de Luisaltino e no suicídio do pai), Miguilim procura, por meio da sua capacidade de inventar narrativas, lograr a natureza, retardar a ação do tempo e estacioná-lo em um eterno “era uma vez”.

O fim da infância, no entanto, teima em se aproximar e anuncia sua presença de forma marcante quando da morte de Dito. Miguilim parece perder, daquele ponto em diante, toda capacidade inventiva e, pela primeira vez, pensa na vontade de ir embora do Mutum. As experiências emocionais vividas na infância – um misto de dor e alegria, vida e morte, amor e ódio, falta de clareza e descobertas – deixam como legado para o menino sensível, terno e amoroso, a certeza da inevitabilidade do início da vida adulta, para a qual cada indivíduo tem de se encaminhar, assim como o faz Miguilim ao partir no final da narrativa.

Todavia, naquela noite da morte do irmão, o corpo dele é velado:

Quando entrou a noite, Miguilim sabia não dormir, passar as horas perto da mesa, onde o Dito era príncipezinho, calçado só com um pé de botina, coberto com lençol branco e flores, mas o mais sério de todos ali, entre aquelas velas acêsas que visitavam a casa. Mas chegou o tempo em que êle Miguilim cochilou muito, nem viu bem para onde o carregavam. Acordou na cama de Mãe e Pai. Com o escuro das estrêlas nas veredas, a notícia tinha corrido. O Mutúm estava cheio de gente. (ROSA, 1960, p. 64).

No uso do verbo saber em “sabia não dormir, passar as horas perto da mesa” sugere-se a ideia de que Miguilim conhece o papel que deve representar naquele ritual, está consciente da sua condição de irmão mais velho, amadurecido. Não é mais uma simples criança que não entende o que está acontecendo. Sabe que sua obrigação é permanecer acordado, passar toda a noite velando o corpo do irmão, como os adultos fazem. Apesar disso, está claro que Miguilim é apenas uma criança e, por isso, o cansaço físico o vence. A prosopopeia “velas acêsas que visitavam a casa” pode significar que, já cansado, e com a dificuldade de visão que possui, o protagonista não consegue discernir quem entra ou sai durante o velório, percebendo a ação apenas pela luz das velas. Quando sucumbe ao poder do sono, ele não dorme, cochila. O eufemismo “cochilou muito” suaviza o não cumprir a obrigação de permanecer acordado.

Ao final, a bela metáfora para a noite “escuro das estrêlas”, ao lado da rima construída com o termo “veredas” sugerem, sonoramente, o eco da notícia que se espalha, de casa em casa, de família em família, durante a noite.

No trecho abaixo, os paradoxos ganham destaque na construção do sentimento de confusão e desordem do mundo interno de Miguilim, desfeito em pedaços após a morte do irmão.

Todos os dias que depois vieram, eram tempo de doer. **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 tôda se sacudia, **misturando ao vivo tôdas as lembranças, as mais novas e as muito antigas.** Mas, no mais das horas, êle estava cansado. **Cansado** e como que **assustado. Sufocado. Êle não era êle mesmo.** Diante dêle, as pessoas, as coisas, perdiam o pêso de ser. Os lugares, o Mutúm – se esvaziavam, **numa ligeireza, vagarosos.** E Miguilim mesmo se achava diferente de todos. Ao vago, dava uma 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?!”** (ROSA, 1960, p. 65, grifos nossos).

A dificuldade em se nomear o sentimento de perda e de encontrar-se diante de uma realidade externa que, apesar de completamente transformada, continua a mesma - indiferente à dor do indivíduo - está construída no primeiro paradoxo “tinha sido arrancado de uma porção de coisas, e estava no mesmo lugar”. Rosa concretiza com o lirismo da sua prosa o abatimento do luto, que prostra o indivíduo afetando sua percepção do presente, as lembranças antigas misturadas com as novas. A sequência dos termos terminados com o sufixo -ado, desinência do particípio passado, “cansado”, “assustado” e “sufocado”, terminação que expressa situação em estado fechado, definitivo, pode ser entendida como uma sugestão do estado de espírito de alguém que não consegue vislumbrar uma saída.

Em seguida, o período com a contradição “ele não era ele mesmo” pode significar, entre outras possibilidades de leitura, o contraste entre ser Miguilim, irmão do Dito e passar a ser um Miguilim sem o Dito, o irmão sincero e leal que, em muitas ocasiões, era seu ponto de referência em relação ao mundo dos adultos. O crescimento virá com a busca da resposta para a pergunta: Como se encontrar, ser ele mesmo, sem Dito? A lembrança e os ensinamentos do irmão o acompanharão a vida toda. O irmãozinho será sempre ponto de referência para a definição do próprio eu, como fica claro na fala ao final da história quando se apresenta ao Dr. José Lourenço: “- ‘Deus te abençoe, pequenininho. Como é teu nome?’ – ‘Miguilim. Eu sou irmão do Dito.’” (ROSA, 1960, p. 81).

Logo depois, mais dois paradoxos transfiguram poeticamente o estado de abalo e atordoamento causado pela angústia da busca de sentido para a morte. As pessoas e o Mutum perdem e ganham sentido, “se esvaziavam, numa ligeireza, vagarosos”, enquanto a noite parece dia e o dia se transforma em noite.

Guimarães Rosa trabalhava seus livros com plena consciência da importância de criar, no plano de expressão, recursos que construam efeitos de sentido no plano de conteúdo: “Sou precisamente um escritor que cultivava a ideia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro. Vão juntos. A música da língua deve expressar o que a lógica de língua obriga a crer.” (ROSA apud LORENZ, 1994, p. 52-53).

Este capítulo buscou trazer à tona uma amostra desse trabalho em “Campo geral”, não só no que diz respeito aos recursos sonoros, mas também a outros como as figuras de linguagem, repetições, neologismos, polissemia que, trabalhados em harmonia com o conteúdo, auxiliam a criação das imagens poéticas do texto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação buscou demonstrar que a configuração da criatividade, sensibilidade e intuição do protagonista de “Campo geral” deve-se à proximidade harmônica entre narrador e focalizador que possibilita a visão da criança na voz do adulto. Isso é atingido, principalmente, por meio de um discurso capaz de transmitir a perspectiva de um protagonista cujos recursos poéticos mesclam-se ao linguajar infantil-popular, enfronhando no falar erudito do adulto.

A análise da estrutura da narrativa, com base na teoria genettiana da relação entre narrador e focalizador, permite identificar a presença de narrador heterodiegético com focalização interna fixa que, por meio de vários recursos linguísticos (linguajar infantil, discurso indireto livre, uso de pronomes antes de nomes próprios, entre outros) cria um efeito de aproximação ao protagonista e de afastamento em relação a ele, que, por sua vez, afeta o ritmo da narrativa. Esses recursos permitem que se penetre no mundo interior de Miguilim sem que se perca a objetividade. Além disso, as personagens que habitam o Mutum têm traços arquetípicos, são representantes de forças contrárias que dão ao texto densidade e movimento, permitindo-se concluir que existe todo um mundo dentro do Mutum.

Em relação aos recursos linguísticos usados na construção das imagens poéticas, com base na teoria sobre a função poética de Jakobson e as considerações sobre poesia de Otávio Paz, a dissertação demonstrou a cumplicidade do trabalho entre narrador e personagem-focalizador na construção da tessitura narrativa. Vários recursos que inserem o focalizador no discurso (diminutivos, onomatopeias) imprimem marcas da sensibilidade infantil no texto, reiterando, no trabalho do plano de expressão, o casamento entre significado e significante, principalmente no que tange à sonoridade e à desautomatização da linguagem, aproximando-a do linguajar oral do mundo infantil. O fato de o protagonista contar histórias como uma maneira de recriar o mundo, acontecimentos e pessoas que o cercam, autoriza a leitura de que se trata de um menino-poeta.

Guimarães Rosa é desses escritores que não abrem mão da participação do leitor no processo de construção de sentido do texto. Sua constante reinvenção da língua, na busca da combinação perfeita entre plano de conteúdo e plano de expressão, exige total comprometimento do leitor que é levado a aceitar o jogo linguístico, a abandonar a familiaridade da língua cotidiana na busca da potencialidade do verbo, de forma a compreender e desvendar as armadilhas da narrativa, transformando-se, assim, em parte do processo da criação poética. Esse aspecto remete à lição de Otávio Paz (1982, p. 30) quando

afirma que “[...] a leitura do poema mostra grande semelhança com a criação poética”. É assim que as personagens rosianas são capazes de produzir impressões tão reais e universais, apesar de, aparentemente, tão remotas e circunscritas a um mundo tão peculiar como o sertão. Cada uma delas é construída num trabalho mútuo e cooperativo entre narrador e leitor ao longo do curso da narrativa, não como simples títeres com características determinadas *a priori*.

O estudo de “Campo geral”, de acordo com a definição de determinadas categorias narrativas definidas por Genette ([197-]), permite descortinar, como foi dito, os meandros da narrativa rosiana que articula narrador heterodiegético e focalização interna fixa: o narrador vê, em geral, com os olhos da personagem. O discurso indireto livre patenteia ao leitor a possibilidade de acompanhar o olhar da criança e suas reações em relação ao mundo que a cerca, sem que se perca a objetividade do narrador adulto. Além disso, esse narrador heterodiegético, algumas vezes, concede voz ao protagonista-focalizador como em uma dança em perfeita harmonia, que somente o trabalho de cooperação, cumplicidade e identidade pode construir.

Esse recurso, próprio da estrutura narrativa da novela, é veiculado por meio da prosa poética que exprime a visão do menino protagonista, cuja sensibilidade e miopia fazem-no enxergar pessoas e fatos de modo diferente, transfigurando-os em sua interioridade e imaginação em contraste com o prosaísmo e a aspereza do mundo exterior. Sua trajetória é marcada por encontros e desencontros com os homens e o mundo, reflexo do contraste entre o seu universo interior e o mundo exterior, vivendo, em certos momentos, o papel do herói trágico. O leitor/espectador participa da obra, em contato com as experiências do menino, que lhe chegam vivas por meio da prosa poética que se casa com as estruturas e o conteúdo da novela e cria efeitos de sentido capazes de transcender a imobilidade física do papel e da palavra. É assim que, convocado por Rosa a participar da construção da narrativa, o leitor chega próximo ao estado de sentir as dores, angústias, alegrias e tristezas inscritas na novela, apreendendo ainda os matizes e sutilezas do sertão mineiro, universal.

A pesquisa procurou demonstrar como o uso de recursos como aliterações, assonâncias, metáforas, estrangeirismos, neologismos, repetições, entre outros, desautomatizando a linguagem coloquial, e, sobretudo, unindo plano de expressão e plano de conteúdo, concedem ao texto viço e força novos, enriquecendo e dando profundidade à leitura. Tais recursos poeticamente utilizados em consonância com o conteúdo dão ao texto pulsão e ritmo que concedem adensamento emocional à narrativa. Uma vez que o narrador elege como foco o olhar da criança protagonista, a personagem desempenha papel triplo de

origem, testemunha e participante do ato criador. Ao inventar histórias, ação instauradora da gênese artística, Miguilim assume o papel de personagem que sintetiza a criação poética (RIEDEL, 1988, p. 41).

Da combinação dos aspectos mencionados acima – e de outros que o trabalho não pôde contemplar devido às inúmeras possibilidades de leitura de “Campo geral” – emerge um texto do qual é possível apreender o mundo de uma criança sensível que franqueia ao leitor suas fantasias, desejos, aspirações e medos na difícil, mas inevitável, transição da inocência da infância para o início da vida adulta, compartilhada por todos os homens na grande travessia que é a vida. Seu amadurecimento é marcado por desavenças e desentendimentos, perdas e dores, aprendizagem e conhecimento, a descoberta de si mesmo e da solidão: “Ser menino, a gente não valia para querer mandar coisa nenhuma. Mas, então, êle mesmo, Miguilim, era quem tinha de encalçar de rezar, sòzinho por si, sem os outros, sem demão de ajuda.” (ROSA, 1960, p. 26-27).

O final da narrativa determina o começo de um novo caminhar no mundo dos adultos. A condição de míope, daquele que tem a vista curta, funciona como metáfora para a visão limitada que a criança tem do mundo, que se abre logo que adquire óculos. O processo narrado certamente é o do crescimento e amadurecimento do protagonista que está pronto para partir, mas de maneira nenhuma completo, terminado como ser humano, afinal de contas “[...] o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando.” (ROSA, 1958, p. 21).

Se, por um lado, as experiências vividas pelo protagonista são árduas, resultado de fatores como o ambiente em que vive, o dificultoso relacionamento com o pai e a condição socioeconômica da família, por outro, sua sensibilidade, a singeleza da sua empatia com os animais indefesos do sertão, sua imaginação e poder de recriação do mundo estabelecem um equilíbrio com forças que se contrapõem em sua história e no mundo que o cerca. O Mutum, um recanto longínquo e esquecido do sertão que, ao mesmo tempo, é e não é bonito, é o cenário onde essas forças opostas se chocam.

Assim, essa janela tão curta da vida do menino Miguilim, em um lugar tão pequeno e remoto, é pretexto para se examinar o homem, é metonímia da condição humana. Os anseios, desejos, medos, defeitos e incertezas descritos na construção da identidade do protagonista e das outras personagens são características inerentes ao homem, tema caro a João Guimarães Rosa que, por meio da simplicidade do olhar de uma criança, é capaz de abarcar toda uma gama de conceitos filosóficos a respeito do ser.

O protagonista que faz uso do contar histórias repletas de imagens líricas, lúdicas e pueris – não só como uma forma de lidar com e vencer a dor, mas também para transfigurar o mundo que o cerca tecendo enredos poéticos –, é metáfora para a condição do poeta como indivíduo em sua relação com o mundo. Ambos, menino e poeta, enxergam o mundo de modo enviesado, não o compreendem com a clareza das regras sociais de comportamento prático e objetivo e, por isso, buscam reconstruí-lo pelo viés da beleza estética, sensível e artística. É desse modo que o poeta mantém vivo, mesmo depois de adulto, a criança que existe dentro de cada um, e que renasce repleta de curiosidade ao entrar em contato com o texto literário.

A história de Miguilim reitera a noção de que o crescimento é inevitavelmente doloroso e amargo, não só na passagem da infância para a vida adulta, mas, de certa forma, durante toda a vida. No entanto, suas experiências deixam outra lição ainda mais importante, aquela aprendida com quem sempre soube lidar com as dificuldades da vida com muito mais destreza e diligência, de modo intuitivo, sem saber dizer ao certo como o fazia: o irmãozinho Dito. Sua lição final carregada com Miguilim ao partir, começo da vida adulta, é talvez a mais preciosa do texto, difícil de ser alcançada, mas que vale a pena ser praticada por todos, repetidas vezes, até a exaustão: “ – ‘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!...’ ” (ROSA, 1960, p. 63).

REFERÊNCIAS

- ABRANCHES, S. Vovô Juca e Miguilim. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 jun. de 2012. Ilustríssima, p. 9.
- ANDRADE, C. D. de **A rosa do povo**. 32. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- ARAÚJO, H. V. de **A raiz da alma (Corpo de baile)**. EDUSP, 1992.
- AUERBACH, E. **Mimesis**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 471-498.
- BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa**. Trad. M. S. Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- _____. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CALZOLARI, T. P. A. **Três livros distintos e um só verdadeiro**: a unidade de “Corpo de baile”, de João Guimarães Rosa. 2010. 157 f. (Doutorado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- CANDIDO, A.; CASTELLO, J. A. Modernismo. In: _____. **Presença da literatura brasileira**. 7. ed. Difel, São Paulo/Rio de Janeiro, 1979. v. 3.
- CANDIDO, A. Sagarana. In: **João Guimarães Rosa, Ficção Completa em dois volumes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994a. p. 63-67. v. 1.
- _____. O homem dos avessos. In: **João Guimarães Rosa, Ficção Completa em dois volumes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994b. p. 78-92.
- _____. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas, 1996.
- COUTINHO, E. F. Guimarães Rosa: um alquimista da palavra. In: **João Guimarães Rosa, Ficção Completa em dois volumes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 11-24. v. 1.
- COUTINHO, A. **A literatura no Brasil**. v. 5 parte II Estilos de Época. Era Modernista. 4. ed. São Paulo: Global, 1997.
- COVIZZI, L. M. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.
- EAGLETON, T. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ELIOT, T. S. **De poesia e poetas**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- FERRAZ, L. M. **A infância e a velhice**: percursos em *Manuelzão e Miguilim*. 2010. 185 f. (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- GALVÃO, W. N. **Guimarães Rosa**. São Paulo: Publifolha, 2000.

- HOUAISS, A. (Org.) **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. [CD]
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Trad. de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-].
- _____. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, R. et al. **Análise estrutural da narrativa**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 265-284.
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1970.
- LEITE, D. M. **Psicologia e literatura**. São Paulo: Nacional, 1977.
- LEONEL, M. C. **Guimarães Rosa alquimista: processos de criação do texto**. 1985. 349 f. (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.
- _____. **Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- _____. O significado de Guimarães Rosa na literatura brasileira: um aspecto de inovação. In: NITRINI, S. **Tessituras, interações, convergências**. São Paulo: Hucitec/Abralic: 2011.
- LISBOA, H. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. In: **João Guimarães Rosa, Ficção Completa em dois volumes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 1. p. 133-141.
- LORENZ, G. Diálogo com Guimarães Rosa. In: **João Guimarães Rosa, Ficção Completa em dois volumes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 1. p. 27-61.
- MACHADO, A. M. **O recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens**. 3. ed. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2003.
- MACIEL, M. E. Travessias de gênero na poesia contemporânea. **Poesia Sempre**. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, n. 23, mar/abr 2006.
- MARTINS, N. S. **O léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: EDUSP, 2001.
- _____. Simplicidade e beleza na linguagem de “Campo geral”. In: Seminário Internacional Grande Sertão: Veredas e Corpo de Baile 50 anos. 2006, São Paulo. digitado. São Paulo: USP, 2006.
- NOGUEIRA, M. C. de G. **O percurso de formação das personagens infantis em Guimarães Rosa**. 2007. 177f. (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Filosofia, Letras, Araraquara, 2007.
- NUNES, B. De Sagarana a Grande Sertão: Veredas. In: _____. **Crivo de papel**. São Paulo: Ática, 1999. p. 247-262.
- _____. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: _____. **O dorso do tigre**. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 143-171.

OLIVEIRA, F. de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, A. (Org.) **A literatura no Brasil**. 6. ed. v. 5. São Paulo: Global, 2001. p. 475-526.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 15-31.

_____. **Os filhos do barro**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PESSOA, F. **Poemas completos de Alberto Caetano**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

RESENDE, V. M. A trajetória do menino nas estórias de Guimarães Rosa. In: _____. **O menino na literatura brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 25-45.

RIEDEL, D. C. Minha gente, Miguilim... e outras estórias. **Estudos: Linguísticos e Literários**, Salvador, n. 8, p. 29-45, dez. 1988.

ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

_____. **Corpo de baile**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

_____. **Sagarana**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

_____. **Correspondências com o tradutor italiano**. São Paulo, Trad. A. Queiroz, 1981.

SIMÕES, I. G. **Guimarães Rosa: as paragens mágicas**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

SOARES, C. C. Um enfoque fora de foco: reflexões sobre o ponto de vista em “Campo geral”. **Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 24, n. 33, p. 183-207, 2004.

SOUZA, R. de M. O narrador epilírico de “Campo geral”. **Diadorim**, Rio de Janeiro, v. 1, p. 63-74, 2006.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Trad. Celeste Ainda Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ARAÚJO, H. V. de **O roteiro de Deus**: dois estudos sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarim, 1996.

BRENNER, C. **Noções básicas de psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1975.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 53-80.

_____. **Na sala de aula**: caderno de análise literária. São Paulo: Ática, 1985.

CANNABRAVA, E. Guimarães Rosa e a linguagem literária. In: **João Guimarães Rosa, Ficção Completa em dois volumes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 72-78. v. 1.

COELHO, N. N. Guimarães Rosa e o homo ludens. In: COUTINHO, A. (Org.) **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983 (Fortuna Crítica, 6).

FIORIN, J. L. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2000.

_____. **Astúcias da enunciação**. São Paulo: Ática, 1996.

FREUD, S. **A interpretação dos sonhos** (1900). Rio de Janeiro: Imago, 1987 (2v)

_____. **Psicopatologia da vida cotidiana** (1901). Rio de Janeiro: Zahar, 1964.

_____. **Uma nota sobre o bloco mágico** (1924). Rio de Janeiro: Imago, v. 19. 1974.

FRIEDERICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J. **Dicionário de semiótica**. Trad. A. D. Lima et al. São Paulo: Cultrix, [198-].

JAKOBSON, R. Poesia da gramática e gramática da poesia. In: JAKOBSON, R. **Linguística Poética. Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 65-79.

LAPLANCHE, J. e PONTAILS, J. B. (1967). **Vocabulário da psicanálise**. Trad. de Pedro Tamen. Santos: Martins Fontes, 1995.

LIMA, S. M. v. D. **Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa**. João Pessoa: Universitária/UFPB, 2000.

LINS, A. Uma grande estreia. In: **João Guimarães Rosa, ficção completa em dois volumes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 67-72. v. 1.

MARTINS, N. S. **O léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: EDUSP, 2001.

MUTUM. Baseado no texto “Campo geral” de João Guimarães Rosa. Direção de Sandra Kogut. Produção de Tambellini Filmes, Gloria Films e Videofilmes. Roteiro: Ana Luiza Martins Costa, Sandra Kogut. Intérpretes: Thiago da Silva Mariz, Wallison Felipe Leal Barros, João Miguel, Izadora Fernandes, Rômulo Braga. Brasil/França: Videofilmes, 2007. 1 DVD (95 min), son., color.

NASCIMENTO, E. M. F. dos S; COVIZZI, L. M. **João Guimarães Rosa: homem plural, escritor singular.** São Paulo: Atual, 1988.

PASSOS, C. R. **Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias.** São Paulo: Hucitec FAPESP, 2000.