

JULIANA SILVA DIAS

**ENTRE BELEZA E TRISTEZA: EXPERIÊNCIA E MEMÓRIA EM “CAMPO GERAL”,
DE GUIMARÃES ROSA**

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José
do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em
Letras (área de concentração: Teoria da Literatura)

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Maria Ceneviva Nigro

São José do Rio Preto

2010

Dias, Juliana Silva.

Entre beleza e tristeza: experiência e memória em “Campo geral”, de Guimarães Rosa / Juliana Silva Dias. - São José do Rio Preto: [s.n.], 2010. 158 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Maria Cláudia Ceneviva Nigro
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Ficção brasileira - História e crítica. 3. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 - Crítica e interpretação. 4. Memória na literatura. 5. Experiência (Literatura) I. Nigro, Maria Cláudia Ceneviva. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU - 821.134.3(81)-3.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
Campus de São José do Rio Preto - UNESP

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Profa. Dra. Claudia Maria Ceneviva Nigro – Orientadora
Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marquezan
Prof. Dr. Orlando Nunes Amorim

Suplentes

Profa. Dra. Célia Domingues da Rocha Reis
Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior

À minha avó, dona Rosa (in memoriam), por ter me ensinado sobre a importância da alegria antes mesmo do Dito lá de “Campo geral”.

AGRADECIMENTOS

Finda a jornada de escrita, agradecer se torna algo, no mínimo, necessário, pois, no momento em que trilhamos o caminho das palavras, infelizmente, nos falta a sabedoria necessária para discernir bem as coisas a fim de que não distribuamos as nossas chatices em meio àqueles que nos são tão caros.

Minha gratidão a todos que estiveram comigo durante esta jornada, em especial:

Aos amigos da graduação e da pós, entre eles, André, Fernando, Guilherme, Jaqueline, Letícia, Lívia, Marcelo, Mirane, Mírcia, Natália, Poliana, Raquel, Tatiana, Wanderlan e todas as Anas;

Aos amigos de sempre, Adair, Amauri, Cíntia, Cláudia, Denise, Eduardo, Eliane, Érika, Fábio, Gabriela, Leonardo, Paulo, Rodrigo, Rafael, Sheila, Shirley, Rodrigo e Vanessa. Perto ou longe, todos foram minha força e meu consolo durante os momentos de incerteza;

À minha querida irmã Elaine, pela ajuda técnica e pela disposição de sempre para me ouvir falar tanto sobre as alegrias quanto sobre as tristezas;

Ao Wallace, companheiro para a vida toda, por ter sempre acreditado no meu trabalho;

Aos meus pais, Dora e Gilberto, por fazerem do meu sonho, o sonho deles também;

A todos os professores da graduação e da pós, em especial, Álvaro Luiz Hattner, Arnaldo Franco Júnior e Orlando Nunes Amorim, por me oferecerem opções quando foi necessário tomar decisões importantes;

À professora Cláudia Nigro, pela orientação e por ter entendido as minhas escolhas;

Aos que foram, nesta página, por mim, (sem querer) esquecidos...

MEMÓRIA

AMAR O PERDIDO
DEIXA CONFUNDIDO
ESTE CORAÇÃO.

NADA PODE O OLVIDO
CONTRA O SEM SENTIDO
APELO DO NÃO.

AS COISAS TANGÍVEIS
TORNAM-SE INSENSÍVEIS
À PALMA DA MÃO.

MAS AS COISAS FINDAS,
MUITO MAIS QUE LINDAS,
ESSAS FICARÃO.

(CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, *ANTOLOGIA POÉTICA* (1962))

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	<i>CORPO DE BAILE</i>	13
2.1	<i>CORPO DE BAILE</i> : UMA BREVE HISTÓRIA	13
2.2	A FORMAÇÃO DE <i>CORPO DE BAILE</i>	18
2.3	“CAMPO GERAL” E “BURITI”	28
3	EXPERIÊNCIA	48
3.1	DESVALORIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA E POSICIONAMENTO POÉTICO DE ROSA: MÃO E CONTRAMÃO DA MODERNIDADE	48
3.2	A “EXPERIÊNCIA” DO ADULTO EM “CAMPO GERAL”	56
3.3	A EXPERIÊNCIA INFANTIL EM “CAMPO GERAL”	71
3.4	DIFERENTES, MAS COMPLEMENTARES: AS EXPERIÊNCIAS DE MIGUILIM E DITO	77
3.5	A GRANDE EXPERIÊNCIA DE “CAMPO GERAL”	89
4	MEMÓRIA	94
4.1	“CAMADAS” DE MEMÓRIA QUE SE (DES)DOBRAM	94
4.2	ROSA EM MEIO AO <i>CORPO DE BAILE</i>	99
4.3	AS LEMBRANÇAS DE MIGUILIM	104
4.4	O LEGADO MEMORIALÍSTICO: DE MIGUILIM PARA MIGUEL	113
5	MEMÓRIA E EXPERIÊNCIA	123
5.1	CONTAR DE HISTÓRIAS: A UNIÃO ENTRE MEMÓRIA E EXPERIÊNCIA	123
5.2	INTERTEXTUALIDADE: HISTÓRIAS APROPRIADAS POR “CAMPO GERAL”	126
5.3	O PODER DAS HISTÓRIAS PARA MIGUEL E MIGUILIM	134
5.4	MIGUEL “EM” “CAMPO GERAL”: O RETORNO DO CAVALEIRO MEDIEVAL?	145
5.5	PERSONIFICAÇÃO: O CONTAR DE HISTÓRIAS PELO <i>CORPO DE BAILE</i>	148
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	150
	BIBLIOGRAFIA	154

RESUMO

Por meio de textos como *O narrador* (1936) e *Experiência e pobreza* (1933), a filosofia de Walter Benjamin demonstra que os temas memória e experiência entraram em declínio. Segundo o autor, a modernidade foi o período que, de certa forma, afirmou e acentuou essa situação. Contudo, nota-se que o brasileiro João Guimarães Rosa compôs suas obras na contramão de uma possível “extinção moderna” do uso dos temas supracitados em sua composição literária, visto que analisar a obra de Rosa é mergulhar em um misto de inovação e resgate que corporifica a renovação lingüística e a tradição oral, sendo a última fruto do trabalho da exaltação da experiência por meio da memória, em uma mesma composição. Nota-se, ainda, que a obra de Rosa, nascida em um momento em que as propostas estéticas das vanguardas modernistas estavam sendo revistas, é marcada por traços que evidenciam espécies de novos rumos para a literatura. Tendo por base esses aspectos, este trabalho, a partir da investigação de uma possível relação existente entre o narrador de “Campo geral”, do livro *Manuelzão e Miguilim* (1964), e a personagem Miguel de “Buriti”, do livro *Noites do Sertão* (1965), identificou e descreveu os traços da composição narrativa de “Campo geral” construídos sob os vieses dos temas memória e experiência; analisou a relação entre essas duas instâncias na mesma composição narrativa; e, relacionou essas análises interpretativas, anteriormente definidas e delineadas, aos escritos benjaminianos e à teoria acerca da memória e da experiência. Além dos textos de Walter Benjamin, também foi utilizado como aporte teórico sobre o tema memória, a teoria de Maurice Halbwachs, desenvolvida em *A memória coletiva* (1925), e alguns textos da fortuna crítica de Rosa que, de alguma forma, estão relacionados aos temas trabalhados nesta dissertação.

PALAVRAS-CHAVE: experiência, memória, contador de histórias, Walter Benjamin, Guimarães Rosa.

ABSTRACT

Through texts like *O narrador* (1936) and *Experiência e pobreza* (1933), Walter Benjamin's philosophy shows that the themes memory and experience decline. According to the author, the modernity was the period that asserted and increased this situation. However, the Brazilian writer João Guimarães Rosa composed his work in a way that's opposite to a possible 'modern extinction' of these themes in his literary composition, considering that the analysis of Rosa's work is like getting into a mixed of innovation and rescue that assembles a linguistic innovation and an oral tradition: bearing in mind that the last characteristic is the result of a work that magnifies the experience through the memory in the same composition. Taking into consideration that the period that Rosa produced his work, the modernism's vanguard proposals were being revised, it's possible to see that Rosa's work has characteristics that shows some new future concepts to the literature itself. Considering these aspects and a possible relationship between the storyteller of 'Campo geral' from the book *Manuelzão e Miguilim* (1964) and the character named Miguel from another narrative called 'Buriti' that is from the book *Noites do sertão* (1965), this work identified and described the traces of 'Campo geral' a narrative composed under the themes of memory and experience; analyzed the relation between these themes in the same narrative composition; and, mixed these interpretative analyses that were made with Benjamin's writings and the theory about memory and experience. Moreover, Walter Benjamin's writings about memory, the theory of Maurice Halbwachs about the same theme that is written in *A memória coletiva* (1925) were also used; besides some critic writings about Rosa's work that somehow are linked to the themes are discussed in this dissertation too.

KEYWORDS: experience, memory, storyteller, Walter Benjamin, Guimarães Rosa.

1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem por objetivo analisar a novela “Campo geral”, um texto de João Guimarães Rosa, tendo por base interpretativa os caminhos da memória. Nessa tentativa, optou-se por quebrar as barreiras entre as narrativas que compõem *Corpo de baile* (1956), em especial as de “Campo geral” e “Buriti”. Tais narrativas foram associadas de forma a possibilitar um viés interpretativo não usual: Miguel, de “Buriti”, pode ser encontrado também nas entrelinhas de “Campo geral”, na pele de narrador da trama. Contudo, essa “novidade” não é uma espécie de verdade do texto rosiano, ela é uma proposta cujo respaldo nasceu da leitura de “Buriti”, em que a personagem Miguel, revelando ser o Miguilim de outrora, faz algumas considerações que, de alguma forma, relacionam-se a pontos nodais da narrativa “Campo geral”.

Entende-se, aqui, que a tentativa de “localizar” Miguel em “Campo geral” seria mais do que fazer uso de conceitos sobre foco narrativo (estratégia esta, portanto, construída com base na estrutura do texto). Para essa “empreitada”, seria necessário também utilizar-se de outros argumentos analíticos cuja elaboração não desestruturasse o próprio enredo da obra. Nesse sentido é que a memória, guia que possibilita interpretar Miguel como o narrador de “Campo geral”, tornou-se fundamental no desenvolvimento da análise, visto que, ao se entender que Miguel e Miguilim são dois seres distintos que compartilhariam um mesmo passado, não se distorceria o texto para que o adulto pudesse ser encaixado na trama. Independentemente da forma como o texto fosse interpretado, o que teria que continuar a ser, necessariamente, o destaque de “Campo geral” é a infância de Miguilim, uma espécie de razão e de origem da fábula rosiana.

A narrativa em si é formada por vestígios que dão margem para que se possa afirmar que o narrador de “Campo geral”, de certa maneira, participa da história que narra. A

utilização do termo “a gente” e de elementos como o “lá”, como em “Vovó Izidra pegava a almofada, ia fazer crivo, rezava e resmungava, no quarto dela, que era o pior, sempre escuro, *lá tinha tanta coisa, que a gente não pensava*; Vovó Izidra quase vez nenhuma abria a janela, ela enxergava no escuro.” (ROSA, 2002, p. 31, grifo nosso), “espalhados” por todo o texto narrativo, constituem-se em espécies de marcas na narrativa que terminam por “inserir e/ ou (re)afirmar” o narrador na história que ele conta e, de certa forma, desviam a atenção do leitor da história em si que está sendo narrada para “lembrá-lo” da presença daquele que conta essa história. Por meio da identificação dessas espécies de “pistas”, buscou-se entender a “presença” do narrador em meio à história.

A teoria de Walter Benjamin (1984; 1985; 1986; 2002), entre outras, como a de Halbwachs (2006), foi eleita para que se pudesse explicar essa possibilidade de “retorno” de Miguel a “Campo geral”. Ao se correlacionar o texto de Rosa com os escritos benjaminianos, outro tema mostra-se relevante para se compreender a importância do contador de histórias na modernidade: a experiência.

Tecendo ligações entre as duas temáticas e a situação das mesmas na modernidade, foi possível entender como a obra de João Guimarães Rosa é construída e se estabelece para além das tendências modernas. Ou seja, ela segue um rumo que termina por enaltecer certos elementos, como a figura do contador de histórias, a experiência e a memória, sendo o resgate da última, a memória, um trabalho que, como se poderá notar, será revisitado pela poética pós-moderna pelo viés da intertextualidade.

Ao se considerar a necessidade de entendimento e análise dessa espécie de esquecimento e abandono da figura do contador de histórias na modernidade, a posição singular de Rosa diante dos apontamentos desconsoladores de Benjamin em relação ao mesmo período, bem como, e principalmente, a estrutura do construto rosiano chamado *Corpo de Baile*, decidiu-se compor a dissertação em quatro capítulos, de forma a organizar o

tecido construído por meio dessas relações entre a memória, a experiência, Rosa, Benjamin e o contador de histórias, sendo esses: “Corpo de baile”, “Experiência”, “Memória” e “Experiência e Memória”.

Partindo da própria história editorial da obra *Corpo de baile*, o Capítulo 2 explicita as semelhanças entre as personagens e as paisagens rosianas dentro dessa construção feita por Rosa, dando especial apreço às relações entre as novelas “Campo geral” e “Buriti”, principalmente, as que envolvem as personagens Miguel e Miguilim. Para tanto, são traçadas relações entre os supracitados textos rosianos e as teorias referentes à estrutura do texto, particularmente, a relativa ao foco narrativo de Pouillon (1974) e ao gênero novela de Moisés (1967), bem como textos da fortuna crítica do escritor.

Notadas as semelhanças entre a obra rosiana e os escritos benjaminianos acerca do que vem a ser a experiência, determinadas relações foram traçadas. De forma a entender a situação da experiência na modernidade, bem como a multiplicidade de possibilidades de significados, faces, desse mesmo signo, o início do Capítulo 3 mostra alguns dos conceitos de experiência encontrados nos escritos benjaminianos. A partir desses, estabeleceu-se uma comparação entre essas “experiências” e a de Rosa, a que foi considerada e valorizada na modernidade, e a que é desconsiderada ou enaltecida por meio do trabalho e dos textos de Rosa. Partindo dessas considerações anteriormente realizadas no capítulo supracitado, a narrativa “Campo geral” foi estudada e as experiências encontradas na novela foram analisadas. Dessa forma, foi possível entender uma espécie de embate entre essas mesmas experiências que ocorre dentro da narrativa.

Mas é no Capítulo 4 que o viés interpretativo proposto por esta pesquisa, a presença de Miguel em “Campo geral”, configura-se de forma mais contundente. Partindo da explicação sobre as possibilidades que brotam da narrativa de Rosa, por meio de espécies de “camadas”, a memória do autor é encontrada em meio aos escritos, as lembranças de Miguilim, que foram

entrelaçadas lá no que se poderia chamar de reconstrução da história feita pela narrativa, são expostas, a “presença” de Miguel é explicada por meio de espécies de argumentos lingüísticos, como o “aqui” e o “a gente”, e também por meio de uma teoria escolhida para o estudo da própria questão da memória, a de Maurice Halbwachs (1925).

Por último, no Capítulo 5, é tecida a relação entre dois pontos-chave deste trabalho, a experiência e a memória. Da conjugação desses dois elementos, nascem a figura do contador de histórias e as histórias que o mesmo conta: figura e construção narrativas que possuem importância expressiva dentro de “Campo geral”. Tendo essa constatação por base, os contadores e as histórias são identificados dentro da trama. Revelam-se tanto o “contador-personagem” quanto o “contador-narrador”, e através deles, revelam-se também as histórias apropriadas e as histórias “inventadas” que compõem a narrativa.

Entende-se que, de vereda em vereda, em meio a uma tristeza sentida, mas nem sempre entendida, entre a beleza identificada e as que estão por ser descobertas, *Corpo de baile* revela, por meio de incômodos sentimentos e relações que podem ser identificados nos viveres das personagens, as memórias: frutos da relação inevitável e inconstante entre passado e presente. Construiu-se, dessa forma, aqui, o que se poderia chamar de um singelo olhar sobre a obra rosiana.

2. CORPO DE BAILE

2.1 CORPO DE BAILE: UMA BREVE HISTÓRIA

Cumpridos 10 anos de jejum desde a publicação de *Sagarana* (1946), o autor João Guimarães Rosa reafirma-se como escritor, no ano de 1956, por meio da publicação das obras *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, trabalhos que causaram grande impacto na vida literária do autor e na vida literária brasileira. Hoje, mais de 50 anos depois das publicações, por meio de uma diversidade de trabalhos acadêmicos dedicados às obras rosianas de 56 (da estrutura das mesmas a interpretações que compreendem os diferenciados segmentos analíticos como o histórico, o sociológico, o psicológico, etc), percebe-se que o estudo dos textos rosianos suscita as mais diversas *camadas* que uma obra poderia apresentar. Entenda-se “camadas” como o termo usado por Rosa ao fazer referência “às capacidades de penetração dos críticos no seu texto” (RONCARI, 2004, p. 17).

Há diferenças marcantes entre as duas obras de 56. Enquanto *Grande sertão: veredas* é formado por um único e longo monólogo que se configura em um romance, *Corpo de baile* é formado por sete textos independentes e mais curtos. Estes textos, nas duas primeiras edições do “corpo” (1956 e 1960), foram ordenados e publicados na seguinte seqüência: “Campo geral”, “Uma história de amor”, “A estória de Lélío e Lina”, “O recado do morro”, “Dão-Lalalão”, “Cara-de-Bronze” e “Buriti”. Na primeira edição, o conjunto foi publicado em dois volumes e, na segunda edição, o livro foi publicado em um único volume. Em ambas as versões, o livro apresenta dois sumários, um para o começo e outro para o fim da obra. O primeiro sumário contém o subtítulo “sete novelas” entre parênteses, além de um índice de abertura que conta com a denominação “poemas” para todos os textos. O segundo sumário, inserido no final do(s) volume(s), separa e classifica os textos de outra forma: I. “Gerais” (os

romances): “Campo geral”, “A história de Lélío e Lina”, “Dão-Lalalão” e “Buriti”; II. Parábases (os contos): “Uma estória de amor”, “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze”¹.

De dois volumes para apenas um volume, as edições de 56 e 60 têm pouca diferença entre si. A mudança mais significativa em termos de organização e publicação acontece mesmo nas edições posteriores. Nessa nova versão, a obra é subdividida em três livros diferentes, que ganharam novos títulos. O título inicial, *Corpo de baile*, passou a constar dos três volumes, entre parênteses, como uma espécie de subtítulo. Nessa nova versão, muda-se a disposição dos textos e os dois sumários são mantidos, apesar de sofrerem leves modificações (como pode ser verificada na disposição a seguir que compreende título, ano de publicação e primeiro sumário). *Corpo de Baile* passa a figurar da seguinte forma: 1º vol. - *Manuelzão e Miguilim* (3ª edição, 1964; 6ª edição, 1976) (poemas: “Campo geral” e “Uma história de amor”); 2º vol. - *No Urubuquaquá, no Pinhém* (3ª edição, 1965; 5ª edição, 1976) (contos: “O recado do morro”, “Cara-de-Bronze”; e o romance: “A história de Lélío e Lina”); e, o 3º vol. - *Noites do sertão* (3ª edição, 1965; 5ª edição, 1976) (poemas: “Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)” e “Buriti”)². Ou seja, a classificação dos textos como novelas está apenas nas duas primeiras edições, que abrigam em um único construto todas as sete narrativas.

Atesta-se que o motivo da separação dos textos a partir da terceira edição é editorial. Segundo carta de Guimarães Rosa enviada ao poeta e diplomata Alberto da Costa e Silva, a separação das obras é uma sugestão do editor português António de Souza-Pinto, que é, como se pode perceber, considerada e adotada por Rosa. No entanto, na edição comemorativa dos 50 anos de *Corpo de baile* (2006), a editora Nova Fronteira, do Rio de Janeiro, resgata a estrutura original e publica a obra em sua primeira versão, ou seja, em apenas um volume.

Das diferentes classificações quanto ao gênero das obras que são encontradas nos textos de *Corpo de baile* (que não se diferem seja nas primeiras versões ou nas mais recentes,

¹ Apesar das mudanças que ocorreram nas edições seguintes, que serão explicitadas logo a seguir, essa versão ora apresentada referente à classificação do segundo sumário será mantida.

² Todas as edições que foram especificadas neste parágrafo são da Editora José Olympio, Rio de Janeiro.

mas variam de sumário inicial para sumário final), às estruturas das mesmas que dão margem para que essas mesmas obras sejam classificadas em um gênero distinto daqueles que são encontrados nos livros, nasce uma espécie de desconforto no leitor. Ao se deparar com os índices da obra, o leitor encontrará textos que são tidos, ao mesmo tempo, como romances, poemas e novelas. Levando-se em consideração as estruturas das narrativas “Campo geral” e “Buriti”, obras que são especiais para a realização deste trabalho, optou-se por considerá-las como sendo pertencentes ao gênero novela. A escolha foi feita com base tanto no trabalho analítico-interpretativo empreendido para a feitura deste trabalho quanto na leitura de textos canônicos que compõem a fortuna crítica do escritor que assim classificam estas obras, tais como Montenegro (1991), Soares (2007) e Telarolli (2007).

Apesar de Montenegro (1991) salientar as dificuldades de se caracterizar a “novela”, pois, segundo o autor, ela não seria um gênero literário, mas, sim, “uma subdivisão formal específica da prosa de ficção” (p. 275), faz-se importante enaltecer algumas minúcias estruturais e interpretativas que permitam que a narrativa “Campo geral” seja considerada, aqui, como enquadrada no gênero novela. Massaud Moisés, em *A criação literária* (1967), tece algumas considerações sobre elementos constitutivos da prosa e, em determinado momento, especifica a *performance* dos mesmos enquanto componentes da novela. Dentre esses elementos, dois, *ação* e *tempo*, são muito importantes para que “Campo geral” seja entendida. Nota-se que a narrativa em questão é formada por uma série de acontecimentos que, de certa forma, remontam à infância de Miguilim, não há pausas para o trabalho minucioso em determinado fato, o que ocorre é uma sucessão de ações, verdadeiras “unidades ou células dramáticas” concatenadas de forma a servir “o conjunto” (MOISÉS, 1967, p. 113). Outra característica interessante é que, apesar de se ter o tema da infância como base constitutiva do texto, apenas um período da vida de Miguilim, entre seus sete e oito anos (SOARES, 2007, p. 40), é contado e somente algumas ações do passado que, de certa forma,

esclarecem um dado momento da narrativa, são retomadas. Especificidade essa bem demarcada por Moisés (1967) quando este disserta sobre o que, em geral, pode ser retomado do passado das personagens no fluxo da narrativa quando o gênero é a novela: “àquilo [fatos do passado] que colabora para esclarecer-lhes [as personagens] o modo de ser e diz respeito ao fulcro da narrativa.” (MOISÉS, 1967, p. 115). É importante ressaltar, ainda, que em outros trechos deste trabalho, a reflexão sobre o gênero “novela” será retomada e outros pormenores da narrativa serão destacados e analisados.

Aprofundando ainda mais o assunto referente à classificação geral de *Corpo de baile*, outra informação importante se destaca no contexto: a classificação “original” dos textos que compõem *Corpo de baile*, feita por Rosa, parece ter por base não somente a estrutura das narrativas. Aparentemente, o autor, ao classificar os textos, parte da narrativa e a transcende, avançando para um nível de entendimento e compreensão que se estabelece no significado que as próprias obras suscitam, além das relações (que podem ser) estabelecidas entre as narrativas de todo o “corpo”. Ou seja, é comum, por exemplo, enxergar “Cara-de-Bronze” como uma prosa literária, mas a maneira como os signos são escolhidos e expostos no papel podem deixar no leitor a impressão de que o que ele tem à frente pode também ser considerado uma espécie de poema em prosa: “Sempre sozinho, vai o Grivo. O que ele quer é ir, chegar, ficar um tempo; e voltar. Enquanto o velho senesce. O Velho espera. Ele ordenou ao Grivo, no ignoro. Nos outonos. Para chorar noites e beber auroras.” (ROSA, 1984, p. 110); por outro lado, as relações estabelecidas entre os elementos textuais podem também fornecer ao mesmo leitor a idéia de que ele está diante de um grande romance chamado *Corpo de baile*, cujos membros, ou seja, as partes desse corpo, estão dispostos em uma espécie de “grande ambiente” chamado “Gerais”.

Mesmo considerando as possibilidades acima delineadas para que *Corpo de baile* seja entendido, nota-se que os enredos das narrativas são independentes e as estruturas das

mesmas são “bem resolvidas” em si. Em outras palavras, percebe-se que a leitura de cada uma das narrativas de *Corpo de baile* pode ser feita, em qualquer que seja a versão, sem que haja qualquer prejuízo ao leitor quanto à compreensão de cada uma delas, ou seja, têm-se sete textos independentes que não necessitam uns dos outros para que cada história possa ser entendida em sua completude. Contudo, uma leitura de todos os textos revela algo mais àqueles que decidem encarar toda a “*dansa de baile*” proposta por Rosa: além do cenário comum a todas as narrativas, “os gerais”, e de alguns pontos específicos do mesmo, habitados ou citados pelos personagens, como Mutúm, Curvelo, Montes Claros, algumas personagens, em especial, neste trabalho, as que aparecem em “Campo geral”, transitam, à moda de Rosa, de uma “estória” a outra por entre as narrativas de todo o *Corpo de baile*, em uma espécie de concretização fictícia do “baile rosiano”, que envolve todo o conjunto. Parafraseando o comentário de Soares (2007) em uma nota de rodapé, um corpo de baile, no caso o corpo de baile, é a indicação da iminência da dança, um movimento latente, o movimento em si, “o baile e a dança” rosianos, “é ativado pela leitura” (SOARES, 2007, p. 42).

Convite feito, personagens a postos, “Campo geral” é a primeira narrativa a apresentar alguns dos palcos itinerantes em que toda a trama³ de *Corpo de baile* acontece. Na sua condição de primeira, tanto por sua disposição em relação às outras narrativas quanto pela cronologia fictícia existente entre as mesmas, essa novela é responsável pelo nascimento de personagens e de elementos que poderão ser reencontrados por toda a dimensão desse construto de Rosa chamado *Corpo de baile*.

³ Para o entendimento de “trama”, termo utilizado em diversos momentos deste trabalho, tem-se por base a idéia de “conjunto de acontecimentos ligados entre si [...] que respeita sua ordem de aparição na obra e a sequência de informações a que se nos destinam.” (TOMACHEVSKI, 1983, p.173). Em outras palavras, nota-se que a trama está ligada ao “como”: como o leitor ficou sabendo dos fatos por meio das escolhas feitas pelo escritor.

2.2 A FORMAÇÃO DE *CORPO DE BAILE*

Disposição da seqüência dos textos, disposição do aparecimento de certas personagens: nota-se que não há gratuidade no arranjo inicial dos textos de *Corpo de baile*. Miguilim, Drelina, Chica, Tomé e (até) Grivo, são personagens infantis em “Campo geral” que são retomadas como personagens já adultas em outras narrativas do construto rosiano⁴. O romance “A estória de Lélío e Lina” trará de volta as personagens Drelina, Chica e Tomé, e “Cara-de-Bronze”, como poderá ser visto um pouco mais adiante, revelará outro Grivo.

Em “A estória de Lélío e Lina”, as personagens crianças de “Campo geral”, Drelina, Chica e Tomé, reaparecem em fase adulta. Na fazenda do Pinhém, Tomé aparece como um dos vaqueiros de confiança do “seo Senclér”. A natureza tranqüila e, por vezes, alheia do menino de “Campo geral”, mantém-se também no romance: “(...) Tomé Cássio, que parecia com um luto branco por dentro” (ROSA, 1984, p. 170). De menino mais novo, de apenas quatro anos, que brincava sozinho com boizinhos feitos com sabugo, Tomé passa a ser vaqueiro conhecedor das minúcias do trato com os animais. Qualidade essa que não passa despercebida pelos seus companheiros de lida:

(...) “O Tomé. Ora vive com uma mulata escura, mas recortada fino de cara, e corpo bem feito, acinturado, que é uma beleza sensível, mesmo: é a Jini, que se chama...” Tomé Cássio tão moço, o mais mocinho de todos, quase um menino, mas também o mais sisudo e calado – era o maior topador à vara entre os vaqueiros dali. – “Ele não tem um tico de nervoso, não pisca, não estremece, não enrugá. Tem medo de nada! Boi bravo, com ele, é que acaba não se reconhecendo...” (ROSA, 1984, p. 152)

Drelina, irmã de Tomé, é casada com o também vaqueiro Fradim no romance, “Pena ser tão soberba, de cara amarrada no atual” (ROSA, 1984, p. 161). Ela idolatra o marido e vive zangada com seu irmão Tomé pelo fato dele viver com Jini. Segundo Drelina, a razão do aborrecimento não era a cor de Jini, mas sim o fato dela ter sido amante do patrão e ter pertencido a outros homens. Apesar dessa opinião de Drelina em relação a Jini, aquela sempre

⁴ Outras personagens de “Campo geral” também são retomadas em outras narrativas de *Corpo de baile*, contudo, este trabalho se aterá somente às personagens infantis citadas no texto e, de forma pormenorizada, à personagem Miguilim. Para obter maiores detalhes sobre essa retomada acerca de outras personagens, consultar Soares (2007).

ajudava esta com comida, roupas e enfeites. É a própria Drelina que, em um dado momento da narrativa, resgata “Campo geral” e prenuncia “Buriti”, em uma das falas com a personagem Lélío, protagonista de “A estória de Lélío e Lina”: “(...) Perguntou se Lélío tinha estado no Curvelo, se conheceu um irmão dela, que se chamava Miguel Cessim Cássio, atendendo pelo apelativo de Miguilim, e que lá direitinho trabalhava e ia nos estudos” (ROSA, 1984, p. 215).

Irmã de Tomé, de Drelina e de Miguilim, Chica é a outra personagem de “Campo geral” que reaparece em “A estória de Lélío e Lina”. Foi seu irmão Tomé quem a trouxe do Mutúm. Quase no fim da trama, Chica, depois de uma disputa interna entre os vaqueiros da fazenda, termina por se casar com o Delmiro, um vaqueiro que dizia não querer se casar com uma moça local para não “criar raízes”. O que o vaqueiro fazia mesmo era arquitetar projetos de melhoria de vida fora da fazenda do Pinhém, a fim de que pudesse traçar e trilhar caminhos de prosperidade como fizeram os seus antepassados. Seu casamento com Chica funcionaria na narrativa não apenas como uma postergação de projetos, como ele chegou a afirmar ao vaqueiro Lélío, mas, sim, de forma mais abrangente, como símbolo de reafirmação de sua condição de empregado, a qual permanece até o fim da narrativa:

E foi então que Delmiro, vexado muito e falando de arranco, explicou a Lélío que ia se casar com a Chica, porque tinha pensado – casamento é destino – e tinha resolvido. *Os projetos, aqueles de largar o vaquejo e ir negociar por uma conta, tinha de deixar, para outro tempo*; esta vida era o que Deus quisesse, consoante (ROSA, 1984, p. 219-220, grifo nosso).

“Cara-de-Bronze” é a trama que termina por resgatar Grivo. De simples amigo de Miguilim em “Campo geral”, Grivo ocupa um papel de maior destaque nesta outra novela, quando se compara as duas narrativas geralinas. Ele é o vaqueiro encarregado de realizar uma longa jornada. Ofício rural esse, cujos primeiros passos no aprendizado foram dados lá no Mutúm quando ele era ainda um menino: “– ‘Miguilim, agora você vai se alegrar: seu pai ajustou o Grivo p’ra trabalhar com a gente, ele quer aprender ofício de vaqueiro... ’ – falou o

vaqueiro Salúz.” (ROSA, 2002, p. 145). Ele foi escolhido pelo patrão, “Cara-de-Bronze”, a fim de que prestasse um serviço muito especial ao mesmo, uma espécie de Odisséia sertaneja: o dono da fazenda do Urubuquaquá “queria era que se achasse para ele o **quem** das coisas!” (ROSA, 1984, p. 108, grifo do autor). “O quem” que o contexto narrativo sugere poder ser entendido por aquilo que há de mais importante nas coisas, uma energia vital, uma espécie de essência que, quando captada, é transmitida por Grivo em forma de poesia: ela é a forma de transmissão possível dessa essência, desse “quem” das coisas. Ao mesmo tempo, essa mesma partícula pode ser entendida por aquilo que é necessário e, também, por aquele que é responsável por algo, já que se trata de um “quem”, também pronome, indicador de que *há* um nome, um ser ou uma força que parece construir todas as coisas que foram vistas, sentidas e, posteriormente, recitadas por Grivo em forma de poesia.

Considerando a cronologia dos acontecimentos de todo o construto rosiano, a escolha do patrão por Grivo apresenta-se como algo natural para o leitor que se deparou com o Grivo menino em “Campo geral”. Amigo de Dito e Miguilim, ele já tinha histórias apreciadas pelos garotos do Mutúm lá em sua infância: “O Grivo contava uma história comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele *menino de palavras sozinhas*.” (ROSA, 2002, p. 100, grifo nosso). “Palavras sozinhas” que podem ser entendidas como singulares ou diferentes de todas, enfim, aquelas que são/ estão capacitadas a buscar, a extrair e a expressar “o **quem** das coisas”.

A figura de “Cara-de-Bronze”, que aparece de forma austera e quase sombria no início da fábula⁵, é modificada, bem como a de Grivo, que, até o momento em que é escolhido pelo patrão, aparece como um sujeito inocente, cuja voz pouco pode ser notada na história, cuja

⁵ Para o termo “fábula”, utilizado em alguns trechos deste trabalho, entenda-se como a história, como “aquilo que se passou” (TOMACHEVSKI, 1983, p.173). Ou seja, “o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra” (TOMACHEVSKI, 1983, p.173), menos do que ter que obedecer a seqüência de como os fatos são organizados e entrelaçados para formar a narrativa, a fábula estabelece uma espécie de compromisso, “uma ligação de causalidade que une os acontecimentos” (TOMACHEVSKI, 1983, p.174).

presença mostra-se em estreita afinidade com a figura do menino pobre, sem pai, que morava sozinho com a mãe em um pé de morro, tendo somente um coqueiro buriti e um olho d'água por empréstimo, lá em “Campo geral” (ROSA, 2002, p. 100).

Nesse sentido, nota-se que em “Cara-de-Bronze” o que ocorre é uma verdadeira inversão de poderes, fruto de uma espécie de batalha travada, principalmente, no campo da palavra. Sendo o patrão Cara-de-Bronze, ao menos no início da narrativa, o possuidor do poder, conquistado devido à sua posição eminente, já que ele é o ocupante do ápice hierárquico da comunidade social da fazenda, é ele quem estabelece as regras a serem cumpridas em seu meio, pois não há ninguém em condições de disputar esse tipo de poder com ele. Como produtos desse embate, questionamentos de duas ordens perpassam a narrativa: o primeiro relativo à questão sobre qual seria o combustível desse poder dentro dos acontecimentos da narrativa e o segundo gira em torno de quem é o detentor desse poder que está em foco em determinados trechos da história. Em relação ao primeiro, percebe-se que duas questões, diferentes e complementares, servem de base à construção da problemática: no que esse poder é pautado e o que é considerado poder no desenvolver da narrativa. De forma a fomentar essa luta, o que ocorre são oscilações referentes à base (autoridade, conhecimento, etc) em que esse poder é construído, que permitem que ele, o poder, prevaleça sobre outras possíveis formas de poder em dados momentos do texto, ou seja, há trocas, ou melhor, mudanças de valores dentro da narrativa, que tiram a força de um poder vigente e oferecem força para que outro “tipo” de poder ocupe o ápice hierárquico. Já o segundo questionamento acontece em torno de “quem” é o detentor do poder estabelecido em dados momentos da narrativa. A configuração dessas duas instâncias dentro da trama demonstra que, se, no início, o *patrão*, Segisberto Saturnino Jéia Velho Filho (nome do patrão segundo o vaqueiro Tadeu (ROSA, 1984, p. 78)), é o detentor do poder, entre outras coisas, por causa do *dinheiro* que tem e do *magnetismo* que sua figura causa e, por conta disso, aparece de forma eminente na

narrativa, depois da volta de Grivo, é o *vaqueiro* que aparece como detentor de poder, graças a outro tipo de força que passa a ter importância: a seiva do *conhecimento* adquirida durante a viagem encomendada pelo patrão.

Além dessas inversões de poderes, frutos de embates que ocorrem na narrativa, que são identificadas e descritas no parágrafo anterior, outras espécies de inversões também acontecem. Nota-se que a inocência inicial, que marca a figura do jovem, reaparece, futuramente, no patrão, nos momentos em que os dois conversam sobre as descobertas feitas por Grivo durante sua jornada. O austero patrão transforma-se em menino inocente, maravilhado diante das grandezas descritas por Grivo, como se pode notar por meio das perguntas que ele faz ao empregado. Como afirmam os companheiros de Grivo, o jovem voltou “demudado” da missão, um indício de que foi influenciado por aquilo que viu, pois treinou e aguçou a capacidade de observação. Ele “experenciou” certas coisas ao longo do caminho trilhado. Devido às especificidades de sua missão, ele observa tudo de forma minuciosa, demonstrando estar consciente da incumbência para a qual foi designado, e, assim, torna-se uma espécie de poeta. Conquistou posição eminente no Pinhém, não só em relação ao patrão, mas também em relação aos demais vaqueiros: “GRIVO (sorrindo superior): Sempre-noivo...” (ROSA, 1984, p. 133). Diferentemente do que acontece no início da fábula, em que são os vaqueiros *quem* contam sobre o empregado, após *sua* jornada, é Grivo *quem* passa a narrar as *suas* histórias, modificando a rotina do Pinhém, maravilhando os vaqueiros e o patrão com histórias:

GRIVO (de repente começando a falar depressa, comovido): Ele, o Velho, me perguntou: – “Você viu e aprendeu como é tudo, por lá?” – perguntou, com muita cordura. *Eu* disse. *Eu* disse: – “Nhor *vi*.” Aí, ele quis: – “Como é q rede de moça – que moça noiva recebe, quando se casa?” E *eu* disse: – “É uma rede grande, branca, como varanda de labirinto...” (ROSA, 1984, p. 133, grifo nosso).

Diante da doença que impossibilita o fazendeiro de realizar ações próprias, é Grivo o responsável por trazer a vida à existência do patrão. Ele é a ponte, em forma de poesia, entre o

patrão e a natureza, compreendida, aqui, não somente como as coisas peculiares ao ambiente da natureza selvagem, mas também como as pertencentes à natureza do próprio homem, como costumes e valores. É como se o imponente Cara-de-Bronze passasse a ser apenas Segisberto, diante da dependência que o patrão passa a ter pelas novidades acerca do mundo que são narradas pelo vaqueiro Grivo.

Interessante observar, ainda, nesse sentido, a tensão entre as forças que dominam o poder na fazenda e que, dessa forma, constitui-se em uma espécie de alegoria das relações sociais. Nota-se que, no plano da narrativa, Grivo consagra-se como uma espécie de vencedor ou dominador do poder da palavra na fazenda e fulgura, assim, entre os vaqueiros, como aquele que se sobressai em relação aos demais companheiros de lida e, também, como aquele que passou a ser um elemento aparentemente essencial para a vida do patrão (entendendo-se, nesse sentido, por “essencial” em relação à felicidade, já que é ele quem proporciona a mesma ao patrão). Contudo, quando se observa essa questão de forma mais profunda, nota-se que Grivo e, mais especificamente, o seu trabalho constituem-se, na verdade, como mercadorias para o patrão Cara-de-Bronze. Por mais que o “produto” a ser vendido por Grivo tenha mudado ao longo da narrativa, de *serviço* de vaqueiro para contador de *histórias*, ele não deixou de ser o empregado e o patrão, por mais que pareça precisar/ necessitar das histórias de Grivo, não deixou de ser o detentor do poder econômico da fazenda, não deixou de ser o patrão. Nesse sentido, é possível perceber que a aura de encantamento que envolve os dizeres de Grivo disfarça a marca da força que, de fato, domina a fazenda: a força econômica. Palco de tensão entre forças, venda de mercadoria, ilusão gerada na e pela configuração de toda a narrativa: todos esses poderes fomentam a alegoria de “Cara-de-Bronze”. Aparentemente, é possível dizer, ainda, que essa alegoria apresenta-se como uma espécie de “sinédoque do real” (KOTHE, 1986, p. 41) no que tange a questão do valor e da mudança do valor de um dado produto no mercado.

Outra alegoria que pode ser observada mediante a leitura do texto vem da própria figura do patrão Cara-de-Bronze. Nesse caso, a imagem do patrão que é edificada pelos vaqueiros é que constrói a alegoria. Nota-se que o dinheiro possibilita a Segisberto ser o patrão da fazenda, suas características, quando associadas pelos vaqueiros a elementos não naturais do “objeto” (o próprio patrão) em questão, como o bronze, material oriundo do reino mineral, transformam Cara-de-Bronze em alegoria, já que ele deixa de ser somente o patrão Segisberto e passa a ser mais que uma espécie de instrumento do Poder: o produto obtido por meio da combinação entre Segisberto e o bronze, criando, dessa forma, Cara-de-Bronze, transforma esse produto em espécie de corpo/ corporificação do próprio Poder.

Outro grande destaque, em termos de resgate de personagens em *Corpo de baile*, quiçá, o maior deles, é Miguilim, o protagonista de “Campo geral”. Se “A estória de Lélío e Lina” mostra, por meio de apenas uma fala de Drelina, que Miguilim ainda “existe” e que seguia os estudos no Curvelo, é por meio do adulto Miguel, lá em “Buriti”, que Miguilim é, de certa forma, retomado. De menino míope e sem conhecimento formal na primeira novela, Miguel aparece como doutor na última novela. Relacionando Grivo a Miguilim e Miguel, percebe-se que, com os últimos, bem como acontece com o primeiro e o patrão Cara-de-Bronze, há uma inversão na atuação das personagens quando se compara as três narrativas: “Campo geral”, “Cara-de-Bronze” e “Buriti”⁶, pois, se Miguilim é protagonista na primeira

⁶ Como o romance “A estória de Lélío e Lina” cita Miguilim em apenas uma breve passagem, decidiu-se deixar essa narrativa fora desta breve comparação. Contudo, vale ressaltar um dado interessante que pode ser observado no trecho do romance em que Miguel é citado pela irmã: “(...) Perguntou se Lélío tinha estado no Curvelo, se conheceu um irmão dela, que se chamava Miguel Cessim Cássio, atendendo pelo apelativo de Miguilim, e que lá direitinho trabalhava e ia nos estudos” (ROSA, 1984, p.215). Sabe-se que no início de “Campo geral”, Drelina, irmã de Miguilim, causa desconforto e atordoamento ao irmão Miguilim quando, ao contrário do que ela faz nesse trecho da narrativa com o nome de outros membros da família, o pai e os irmãos, não diz o nome e o sobrenome do irmão, entre os familiares o chama de “Miguilim Bobo”, atitude essa que é desaprovada por Dito (p.32). Ora, ao contrário do que Drelina faz em “Campo geral”, ela, sem “grande necessidade” de assim proceder, faz, no romance, uma ação oposta a que realiza em lá em sua infância: ela “nomeia” o irmão Miguilim. Dessa forma, ela termina redimindo-se da maldade que fez para o irmão no passado, mesmo que o ato de se redimir não aconteça diante da figura do irmão, já que ele, pelo que se pode notar em *Corpo de baile*, não toma conhecimento da fala da irmã, eles nem ao menos se encontram na fase adulta. A redenção acontece, sim, por outras vias: tanto por meio da narrativa em si, já que é essa novela que revela o nome de batismo de Miguel, quanto por meio da relação entre essa narrativa e as outras que compõem *Corpo de baile*, já que essa termina funcionando como uma espécie de agente facilitador para que se possa relacionar o Miguel de “Buriti” ao

novela, Miguel aparece de forma contundente, contudo menos proeminente, em “Buriti” - se comparada à importância de Miguilim em “Campo geral”. A história da infância da Miguilim é a grande história de “Campo geral”. A “atuação” de Miguel sofre uma espécie de declínio por volta do segundo terço da novela quando ele, “fisicamente”, deixa de atuar na narrativa e, a partir de então, começa, mesmo distante e sem mesmo saber disso, a influenciar a conduta de alguns dos moradores da fazenda e do próprio ambiente do “Buriti Bom”. Miguel segue para uma espécie de segundo plano da narrativa, surgindo nas conversas e nos pensamentos das personagens. Com a ausência física de Miguel, os acontecimentos da fazenda passam a tecer o que seria, então, o primeiro plano da narrativa, ao contrário, como se pode perceber, do que acontece com Grivo, que aparece de forma mais discreta em “Campo geral”, para reaparecer, de forma mais atuante e impactante, em “Cara-de-Bronze”. Miguel somente irá voltar a fazer parte do ambiente da fazenda “Buriti Bom” no fim da novela, motivado pelo fato de não ter esquecido Glorinha. Como uma espécie de sugestão para essa volta de Miguel, a narrativa mostra que ele poderia ter reaparecido não somente por total e espontânea saudade de Glória, mas, também, poderia ter feito seu caminho até a fazenda por influência da personagem Lalinha, já que um dos pretextos que a mesma alega à ex-enteada para a sua partida é que ela iria procurar Miguel e conversar com ele sobre os dois, Miguel e Glória, a fim de que a situação entre ambos pudesse ser resolvida, como sugerem alguns trechos da conversa entre as duas: “Temos que ir embora daqui, eu vou, procuro Miguel, eu sei que êle gostava de você, êle gosta de você... [...] Eu vou, amanhã mesmo, Norilúcio pode me levar, não preciso esperar que Ísio volte” (ROSA, 1965, p. 242). Além disso, é justamente após a saída de Lalinha, já quase no desfecho de “Buriti”, que a narrativa se faz construída pela viagem de retorno de Miguel à fazenda “Buriti Bom”.

Miguilim de “Campo geral”, o que, em consequência disso, termina por redimensionar as duas personagens, a criança de “Campo geral” e o adulto de “Buriti” pois ambas extrapolam, assim, os limites das narrativas das quais fazem parte, pois a associação (quase inevitável) que se faz entre as personagens termina por multiplicar as possibilidades e/ ou formas de se ver Miguilim e Miguel.

Apesar da inegável diferença entre Miguilim e Miguel, na composição dos enredos apontada anteriormente, percebe-se que a atuação do último, mesmo sendo feita de forma não presencial em grande parte da narrativa, influencia sobremaneira o desenrolar dos acontecimentos da fazenda em “Buriti”. Considerando a ligação que ele estabelece com Glória e algumas das ações que a mesma desempenha relacionadas às questões do amor, nota-se que as ações podem ser consideradas ora decorrentes ora justificáveis pela relação mal estabelecida ou mal resolvida entre Glória e Miguel. As insinuações deixadas pelas ações e olhares de Miguel durante a sua permanência ao lado de Glória, a sua posterior partida da fazenda do “Buriti Bom” sem esclarecer as intenções para com a garota e a sua demora para voltar à fazenda formam a grande problemática na qual se envolve a personagem Glória. A impactante e breve passagem de Miguel pela fazenda causa forte transformação na garota: de menina ingênua, a personagem viu-se tomada por sentimentos de mulher que a confundiram. O auge dessa espécie de desassossego, do qual passou a sofrer Glória, surge quando ela, desiludida, resolve “mandar”, quase “obrigar”, o vizinho nhô Gualberto Gaspar a “se autorizar” dela, já que não tinha mais esperanças de que Miguel voltasse à fazenda e a desposasse: “– Que me importa!? Eu não quero casar. Sei que Miguel não vai vir mais... Antes, então, o Gual, pronto à mão, e que é amigo nosso, quase pessoa de casa...” (ROSA, 1965, p. 242).

Em relação aos enredos das narrativas, ao contrário do que acontece com Miguel, em “Buriti”, o leitor terá em “Campo geral”, constantemente em primeiro plano, a história de Miguilim. Não importa onde Miguilim esteja, no Sucurijú, na casa do vaqueiro Saluz ou mesmo no Mutúm, é a *sua* história que será contada em todos os momentos da narrativa. Transcritos com o que se poderia denominar de “fidelidade”, quando a voz da própria criança surge na narrativa, ou, contados pelo narrador, são os seus pareceres, ações, sentimentos, que serão trabalhados e revelados. Já o desenrolar da trama de “Buriti” não acontecerá da mesma

forma. Em “Buriti”, Miguel divide a focalização do narrador com Lalinha. O ponto-de-vista de Miguel compõe a primeira e a última partes da narrativa, a visão de Lalinha forma o grande “miolo” da narrativa. Em “Buriti”, o leitor irá conhecer as histórias de personagens que, de alguma forma, com maior ou menor atuação, fazem a história da fazenda “Buriti Bom” e, mais especificamente, compõem a história dos que passaram pelos *pés* do “Grande Buriti”: ponto pelo qual passam todas as personagens de “Buriti”, uma palmeira e uma espécie de padrinho da narrativa rosiana.

Em termos de disposição de narrativas, primeira e última do conjunto, e em termos de conteúdo, infância e vida adulta, Miguilim e Miguel, “Campo geral” e “Buriti” formam uma espécie de enquadramento de *Corpo de baile*, que é mantido tendo por base a publicação em conjunto, primeira e segunda edições, ou caso se considere a disposição das narrativas em três respectivas unidades, publicadas da terceira edição em diante.

Inteirar-se da disposição dessas e de outras personagens, em meio às narrativas de *Corpo de baile*, é, de certa forma, atentar-se a novas possibilidades interpretativas que “condenam” o leitor a considerações que, em um primeiro momento, aparentam-se como paradoxais. Tomé, Drelina, Chica e Grivo de “Campo geral” não são os mesmos personagens que irão aparecer em “A estória de Lélío e Lina” e “Cara-de-Bronze”. Mas os comportamentos distintos e, por vezes, antagônicos das personagens, como os de Grivo, por exemplo, evidenciam uma informação crucial e fundamental, que é muito especial para o desenvolvimento deste trabalho: o ser criança é outro ser, diferente do ser adulto, pois não somente as diferentes fases da vida os distinguem e os distanciam, mas, também, e sobretudo, o raio de ação da diversidade de vivências, na formação do ser, atua de forma diferente em cada fase dessa formação. Mesmo quando essas vivências são compartilhadas pela personagem infantil e pela personagem adulta, a atuação das mesmas na vida do ser fictício – bem como na do ser humano – acontece de forma diferente em cada estágio da vida do

indivíduo/ personagem. Percebe-se, assim, que, por exemplo, a infância é uma etapa de todo terminada em “A estória de Lélío e Lina” e em “Buriti”, para os filhos de Nhô Bernardo Caz. Dessa forma, é necessário entender que Miguilim não é Miguel, mas que a sobreposição das histórias das personagens é um ponto incontestável revelado dentro da narrativa “Buriti”. De forma recíproca, Miguel não é Miguilim, mas para aquele, Miguel, entender a infância e saber como o passado vivido ficou disposto dentro de si podem se constituir em uma necessidade “fictícia” construída por Rosa, que parece perpassar a unidade textual do enredo de cada uma das duas novelas. Considerando a intensa história de Miguilim, cheia de angústias e descobertas, bem como a repercussão que a mesma poderia infligir no adulto Miguel, “Campo geral” e “Buriti” podem, sim, revelar pontos interessantes e inquietantes se as barreiras que marcam o início e o fim das narrativas forem desconsideradas, transpostas, ou, até mesmo, quebradas, e se as histórias das duas narrativas forem lidas de forma associada, de forma a permitir o trânsito de elementos, promovendo uma interpretação mais livre e mais ampla do *Corpo de baile*.

2.3 “CAMPO GERAL” E “BURITI”

Fazer uma “bagagem” com elementos da infância que não poderão ser esquecidos, guardar, de certa forma, um material que no futuro se transformará em importante lembrança. É dessa forma que Miguilim “encerra” “Campo geral”, colhendo imagens e elementos do Mutúm, relacionados a momentos importantes vividos pelo garoto nesse recanto geralino. Ele precisa realizar esse movimento, fechar, de certa forma, um ciclo, já que irá deixar de partilhar da companhia dos familiares, para seguir em busca do conhecimento que irá adquirir na escola, lá na cidade, mais especificamente no Curvelo, sob a proteção de uma personagem que aparece somente no fim da narrativa “Campo geral”, o doutor José Lourenço:

[...] Olhou mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. O Mutúm era bonito! Agora ele sabia. Olhou Mãitina, que gostava de o ver de óculos, batia palmas-de-mão e gritava: – “*Cena, Corinta!*...” Olhou o redondo de pedrinhas debaixo do jenipapeiro.

Olhava mais era para a Mãe. Drelina era bonita, a Chica, Tomezinho. Sorriu para Tio Terêz: – “Tio Terêz, o senhor parece com Pai...” Todos choravam. O doutor limpou a goela, disse: – “Não sei, quando eu tiro esses óculos, tão fortes, até meus olhos se enchem d’água...” Miguilim entregou a ele os óculos outra vez. Um soluçozinho veio. Dito e a Cuca Pingo-de-Ouro. E o Pai. *Sempre alegre, Miguilim... Sempre alegre, Miguilim...* Nem sabia o que era alegria e tristeza. Mãe o beijava. A Rosa punha-lhe docês-de-leite nas algibeiras, para a viagem. Papaco-o-Paco falava, alto, falava (ROSA, 2002, p. 154, grifo do autor).

Miguilim precisa reunir algumas personagens, elementos, ações, paisagens, enfim, juntar aquilo que poderá vir a ser uma futura lembrança, que poderá ser entendido mais adiante. Guardar a imagem da mãe de quem tanto gosta e, também, daqueles que se foram: Nhô Bernardo Caz, pai e espécie de “ativador” de sentimentos confusos e contraditórios; Cuca Pingo-de-Ouro, cachorra e amiga fiel; e o irmão Dito, companheiro que o ajudou a atravessar e entender parte dos angustiantes e instáveis momentos da infância. No final, ainda pode ser encontrada a dúvida que perpassa toda a narrativa sobre alegria e tristeza. Ela ainda permanece. Não há tecnologia da cidade que possa, nesse momento, dar uma resposta ao que Miguilim sente sobre essa questão. Mas os óculos emprestados pelo doutor auxiliam o menino a entender melhor a beleza das coisas: o Mutúm, Drelina, Chica e Tomezinho *eram bonitos*, “Agora ele sabia!”. “O verde dos buritis”, logo ali, “na primeira vereda”, é o prenúncio de outra estória de Rosa, “Buriti”, que virá bem mais adiante, para fechar o *Corpo de baile*.

Elo entre o que ficou e o que está por vir, a cena final de “Campo geral” sintetiza como algumas coisas ficaram (ou ficarão) para o adulto Miguel. Em um dos momentos de “Buriti” que melhor demonstram a ligação entre as duas fábulas, Miguel retoma certos elementos dessa cena final de “Campo geral” transcrita no excerto acima e, em tom de revelação, faz uma espécie de pronunciamento sobre *sua* descoberta diante da “herança” deixada por Miguilim, em uma espécie de síntese possível a um homem que está situado “Assim entre a meninice e a velhice”, em sua fase de adulto em “Buriti”:

A meninice é uma quantidade de coisas, sempre se movendo; a velhice também, mas as coisas paradas, como em muros de pedra sôssa. **O Mutúm**. Assim entre a meninice e a velhice, tudo se distingue pouco, tudo perto demais. De perto, em alegria, no mato, o mutúm dança de baile. [...] Minha meninice é beleza e tristeza. – **“Dito, você é bonito!”** – o papagaio Papaco-o-paco conseguiu falar. Matavam o tatu nas noites de belo luar. – “Hei de voltar aqui, sim, volto...” Esquivava o assunto terno. O ranjo do monjolo, é como uma velinha acêsa no deito do vento que se compara (ROSA, 1965, p. 139-140, grifo do autor).

As coisas vividas por outro, Miguilim, que se movem, e o parado das coisas que *ainda* não atuam, não influenciam - já que ainda não foram vividas por ninguém, são ocupações da velhice que, portanto, não fazem parte do hoje do rapaz, são somente conjecturas que se pode fazer em relação aos traços que considera como pertencentes à fase futura. O Mutúm pode ser visto em “Buriti” como o lugar ou o elemento que, em certa medida, revolve, retoma toda a trama de “Campo geral”. “Dança de baile”, lugar e personagens que bailam dentro do construto de Rosa, cenas que dançam por meio das lembranças de Miguel lá em “Buriti”. Como pode ser visto, para ele “tudo se distingue pouco, tudo perto demais”, bem como acontecia com o Miguilim de “Campo geral” que “conhecia, pouco entendendo” (ROSA, 2002, p. 29). Entendimento impreciso em relação a determinados momentos de vida que marcam as figuras de ambas as personagens, que marca as ações do garoto durante toda a narrativa e parece, em partes, também ser um dos pontos a unir as histórias das duas personagens.

O desfecho do excerto acima e o contexto em que o mesmo aparece apresentam uma possibilidade, uma interpretação que surge por meio das linhas e das entrelinhas do texto rosiano: a “volta” de Miguel. Um retorno que poderia ter por destino dois lugares distintos a depender do plano a ser considerado. Em uma espécie de primeiro e mais evidente plano, a volta aconteceria de forma a tecer o próprio desenlace da narrativa, marcado pelo retorno de Miguel à fazenda “Buriti Bom”. Dessa forma, menos que um anúncio, o excerto seria prenúncio do regresso de Miguel. Contudo, ao se considerar principalmente o contexto da

lembrança em que elementos importantes, como o Mutúm, o papagaio e Dito são retomados, uma espécie de outro plano se alinharia, sobrepor-se-ia ao primeiro, um tipo de plano oculto (ou seja, aquele que não aparece, mas se sabe que ali está), quase como uma leve sugestão, que apontaria um possível regresso de Miguel ao Mutúm e, conseqüentemente, à infância de Miguilim, “Hei de voltar aqui, sim, volto...” (ROSA, 1965, p. 140).

Oportunidade oferecida (ou seria auto-oferecida, como se verá mais adiante?) ao Miguel para que ele avalie o que se passou por meio do resgate, do trabalho com a memória. Miguel, por meio das vivências de Miguilim, exporia, dessa forma, aquilo que constituiria *sua* experiência. A evidência disso se encontraria no fato de que a lembrança que se tem no hoje por meio de uma ligação invisível com o passado revela que o que foi vivido deixa de ser uma simples vivência, um amontoado de coisas pertencidas ao passado, e se torna uma experiência, ou seja, algo incrustado na vida do ser, que faz parte de sua bagagem memorialística. É a lembrança da vivência, segundo Benjamin (1985), que constata o adquirir de uma experiência. Nessa revelação da experiência por meio da lembrança, que mostra uma espécie de sobrevida de uma vivência, não há uma determinação ou imposição cronológica para que o passado seja revelado (BENJAMIN, 1984). Como se pode observar na própria construção narrativa, os fatos vêm à tona por meio de um processo que não tem por objetivo buscar a gênese das coisas, ou seja, a verdade cronológica que *apenas* constata o existir dos acontecimentos, mas, sim, a origem das mesmas. Não importa *o que* acontece, o fato em si ou, mesmo, a sucessão de um amontoado de fatos, mas, sim, a *importância* dos acontecimentos dentro do que, literariamente, pode-se chamar de “agora narrativo” é que será considerada. Segundo Rouanet (1984), na apresentação da tradução de *Origem do drama barroco alemão*, de Walter Benjamin:

As idéias, originadas na história, são portanto em si mesmas intemporais, mas contêm, sob a forma de “história natural”, ou virtual, uma remissão à sua pré e pós história. A forma originada é simultaneamente “restauração e reprodução” – e nesse sentido alude

ao passado – “e incompleta e inacabada” – e nesse sentido se abre para o futuro (BENJAMIN, 1984, p. 19).

No torvelinho das lembranças, percebe-se que a escolha daquilo que será discutido e, talvez, entendido e compreendido, parte da necessidade própria da experiência do indivíduo/personagem. É possível notar que a vivência do garoto, no momento do desfecho de “Campo geral”, revela as experiências agrupadas pelo menino por meio das imagens, sensações, enfim, dos elementos captados na hora da despedida. Como o papagaio, elemento que, de certa forma, representa a permanência da vida mesmo diante do irrevogável fato da morte, já que a ave vai aprender a dizer o nome de Dito quando esse já havia falecido na trama:

E um dia, então, de repente, quando ninguém mais não mandava nem ensinava, o Papaco-o-Paco gritou: – “*Dito, Expedito! Dito, Expedito!*” Exaltado com essa satisfação: ele tinha levado tempo tão durado, sozinho em sua cabeça, para se acostumar de aprender a produzir aquilo. Miguilim não soube o rumo nenhum do que estava sentindo. Todos ralhavam com Papaco-o-Paco, para ele tornar a esquecer depressa do que tanto estava gritando. E outras coisas desentendidas, que o Papaco-o-Paco sempre experimentava baixo para si, aquele grol, Miguilim agora às vezes duvidava que vontade fossem de um querer dizer (ROSA, 2002, p. 125, grifo do autor).

Nesse sentido, o próprio papagaio torna-se mais um narrador da história geralina já que, em dada medida, reinventa Dito: o menino passa a também ser uma espécie de personagem entre as histórias inventadas e/ ou (re)produzidas por Miguilim. O papagaio é o elemento que oferece para Miguilim a possibilidade de que ele entenda que seu irmão é agora parte de uma história, essa, aliás, é a única forma possível de permanência/ existência de Dito. Dito “sobrevive(rá)” através das histórias. É como se para Miguilim, Dito passasse a ser não somente o seu irmão, um integrante da família, um parente que o ajudou a construir sua história. A ave, ao dizer o nome de Dito, deixa Miguilim, de certa forma, atordoado, “Miguilim não soube o rumo nenhum do que estava sentindo”, pois parece ser nesse momento que o menino entende (apesar de não compreender a ponto de transformar o entendido em linguagem) qual é a nova possibilidade desse irmão continuar a existir.

Também faz parte dessa espécie de recolha feita por Miguilim, o Mutúm, espaço que irá transpor sua própria condição de “simples espaço” ao passo que influencia, atua e condiciona certos momentos vividos pelas personagens na fábula. Sua dúvida acerca da beleza aparece, mais uma vez, de forma a ressaltar suas incertezas advindas da miopia que diferencia o menino dos familiares, vizinhos e amigos, pois ele enxerga de “menos” em relação aos outros, mas enxerga “demais” em relação aos mesmos, já que suas ações sugerem que ele vê e entende o mundo de forma diferenciada, parece mesmo ter o dom de notar a poeticidade das coisas e transformá-las em palavras (em um processo semelhante ao que é realizado por Grivo em “Cara-de-Bronze”). A tristeza é outro elemento que aparece novamente, pois é ela que salienta as incertezas diante das mais diversas situações, bem como a angústia advinda da pequenez do infante diante do Mutúm e da “gente grande”.

Enfim, elementos, imagens ou sensações perturbadoras para Miguilim, como os que foram anteriormente elencados, são os mesmos que reaparecem e que irão (re)aparecer em “Buriti”. Esses são verdadeiros pontos “incompletos e inacabados” e que, por essa natureza imperfeita e passível de questionamentos, foram suspensos por Miguilim no fim de “sua” novela e, aparentemente, continuam a envolver Miguel na vida adulta. Em termos benjaminianos, a história de Miguel, por meio das vivências “do outro” (Miguilim), é resgatada não de forma integral, seguindo uma imposição cronológica, mas, sim, por meio de saltos, por meio de temas que terminam por se apresentar salientes em “Campo Geral”, e, conseqüentemente, reaparecem em “Buriti”, em uma espécie de continuação de uma cavalgada que perambula entre “beleza e tristeza”. É Riobaldo, outro personagem de Rosa, que explica rosianamente bem o funcionamento desse resgate que privilegia certas lembranças aparentemente isoladas, mas que, vez ou outra, aparecem conectadas, de forma a não desprestigiar a maneira tradicional de se contar uma história de forma contínua, do começo, passando pelo meio, até se chegar ao fim:

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, uns com outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. (...) Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras de recente data (ROSA, 2001, p. 95).

Ah, falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas _ de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado (ROSA, 2001, p. 200).

Mal comparando, mais uma vez, as duas obras de 56, nota-se que em *Grande sertão: veredas* a presença de um narrador que atua no romance de forma parcial, ou seja, de acordo com a perspectiva do próprio narrador-personagem, é explícita. É Riobaldo *quem* narra a própria história por ele já vivenciada. É possível perceber que algumas de suas antigas inquietudes agora não existem mais, já que está sob a pele de *contador de histórias*. O que há, então, é uma *exposição* das dúvidas da *personagem* Riobaldo, quando este vivencia o fato passado, por exemplo, aqueles relacionados à personagem Diadorim, e uma *exposição* de justificativas diante das escolhas feitas pelo mesmo na posição de jagunço ou de chefe do bando, ou seja, as dúvidas em si não mais existem e as justificativas acontecem pelo fato de não se poder voltar atrás e refazer o trajeto, o que resta ao Riobaldo narrador é justificar, mostrar o porquê de suas decisões como personagem. Riobaldo é um narrador que explicita claramente a sua tripla função na narrativa: narra, atua e, devido à profundidade de suas considerações, chega mesmo a filosofar.

Diferentemente desse romance, o posicionamento do narrador dentro da narrativa de “Campo geral” não é tão claro e preciso assim. A apresentação de um narrador linguisticamente indicado por meio de um dêitico, *daqui*, no início da novela, posiciona uma espécie de “eu” na narrativa, que não se revela por meio de opiniões apontadas em uma espécie de “plano da verdade”. O narrador de “Campo geral” não é como Riobaldo, que se

coloca como personagem e narrador ao mesmo tempo; quem conta a novela posiciona-se de forma menos explícita ao tecer uma história que, aparentemente, não pertence a ele, não é dele. Esse narrador opta por contar uma história que, paulatina e paradoxalmente, termina por incluir e afastar esse narrador daquilo que ele narra, já que este demonstra ter ciência da fábula, entretanto, pelo seu posicionamento na narração, parece não participar da história no momento em que a mesma ocorreu, mas, de alguma maneira, mostra-se ligado à mesma em termos espaciais, é o que se pode ver por meio da partícula “daqui” que parece unir história narrada e narração, e incluir, de certa forma, o narrador na história em que conta. Essa inclusão coloca em evidência um dos tipos básicos de narrador descritos por Benjamin (1985). Aquele narrador que, dentro de um ambiente, particularizando, de um “espaço”, dele conhecido, tem algo a contar, já “que ganhou honestamente sua vida sem sair de seu país e que conhece suas histórias e tradições” (BENJAMIN, 1985, p. 198-199):

Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe *daqui*, muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutúm. No meio dos Campos Gerais, mas num covão de trecho de matas, terra preta, pé de serra.” (ROSA, 2002, p. 27, grifo nosso)

O “Era uma vez” é, em partes, lembrado, retomado e re-estilizado pelo trecho “Um certo Miguilim morava”, o que termina por fortalecer ainda mais a carga da tradição oral, que é forte nesta novela também por meio de um de seus representantes, o conto de fada, que é sugerido não somente aqui, mas, também, em outros trechos da narrativa. Se, na apresentação “original” dessa espécie de bordão, a não pontualidade que se tem da ação é indicada pelo uso do pretérito imperfeito, “era”; no que concerne a “Campo geral”, também é construída uma espécie de não pontualidade e, conseqüentemente, uma correlação entre as duas expressões, quando o narrador se vale da indeterminação do artigo “um” ao apresentar a personagem Miguilim. É esse tom típico do contador de histórias dos contos de fada que emoldura, de certa forma, a história a ser contada (TOLKIEN, 2006, p. 88). Em um primeiro momento, esse procedimento parece causar distanciamento entre o narrador e a história narrada pela idéia que

se tem de uma ação passada, longe do presente do contador de histórias, acentuada, ainda, pelo uso dos verbos *ser* e *morar*, na forma de seus correspondentes no pretérito, *era* e *morava*, encontrados na narrativa rosiana. No entanto, esse distanciamento termina sendo parcialmente dissipado dentro da narrativa pela própria presença do já mencionado dêitico, “daqui”, que aparece logo em seguida, evidenciando, como também já foi dito, uma espécie de inter-relacionamento entre o narrador e a coisa narrada, que vai se tornando cada vez mais estreito dentro da narrativa, chegando, por vezes, ao ponto em que os dois, narrador e personagem, passam a se relacionar de forma mais próxima, já que a narrativa é construída tanto por meio do narrador quanto por meio de Miguilim, via memória do narrador, que, ora e outra, revela seus pensamentos e opiniões em relação aos acontecimentos da história. Por vezes, o envolvimento entre as considerações que são feitas é tamanho, que não é possível discernir se o “dono da voz” que conta a história é o narrador ou é Miguilim: “Miguilim desejava tudo de sair com ele [Seo Aristeu] passear – perto dele *a gente* tinha vontade de escutar as lindas estórias” (ROSA, 2002, p. 78, grifo nosso).

Explorando um pouco mais a questão do relacionamento entre o narrador e a narrativa, é possível entrelaçar ao já conhecido narrador local evidenciado pelo “daqui”, outro tipo de narrador: é o chamado narrador “marinheiro” (BENJAMIN, 1985). Esse, por ter saído de sua terra natal, viajou o mundo, conheceu várias histórias e as conta quando lhe surge oportunidade. O narrador de “Campo geral” seria, agora, uma espécie de mestre sedentário. Aquele que morou um tempo em sua terra natal, conheceu-a, saiu pelo mundo em busca de outras possibilidades, conheceu-o, escolhe um local para fixar residência, que poderia ser a sua própria pátria ou o estrangeiro, e passa a trabalhar com os aprendizes migrantes, que, por sua vez, seguirão o mesmo destino do mestre (BENJAMIN, 1985, p. 199).

Nesse sentido, considerar a existência de um “mestre sedentário” dentro de “Campo geral” seria propor a volta de *alguém* que vivenciou a coisa narrada e que, em outro momento,

teve condições de voltar e analisar o que ficou para trás. Miguel, de “Buriti”, seria aquele que, em si, poderia condensar essas condições e que uniria esses dois tipos de contadores de histórias, já que viveu um tempo em sua terra natal, passou um tempo fora da mesma a fim de construir conhecimentos e, mais tarde, se “estabeleceu” de forma discreta na trama de “Campo geral”: agora, ele *se encontraria* sob a pele do narrador, para reconhecer e avaliar suas experiências, mesmo *as coisas ainda se distinguindo pouco* dos fatos passados devido ao distanciamento (sempre) insuficiente apontado pela própria personagem para esse tipo de análise: “Assim entre a meninice e a velhice, tudo se distingue pouco, tudo perto demais.” (ROSA, 1965, p. 139-140). Contudo, ele é consciente da “astúcia que têm certas coisas passadas de fazer balancê, de se remexerem dos lugares” (ROSA, 2002, p. 200), e que, por isso, merecem ser vistas novamente, sob outro prisma, em termos narrativos, sob outro foco. Além disso, como já foi apontado anteriormente, Miguel irá analisar/julgar uma fase já concluída da existência, é essa condição de completude daquilo que será narrado que lhe possibilita, de certa forma, sua volta. Precisar-se-á estar “com” aquele “outro” que ele já foi um dia, para que possa atender ao apelo das próprias memórias.

Considerar essa possibilidade não significa dizer que “Campo geral” é uma espécie de autobiografia da personagem Miguel. Considerando o trabalho que é feito com os fatos passados, relacionados preponderantemente com a experiência e a memória, percebe-se que, apesar de findos e completos lá no passado, esses mesmos fatos não estão cristalizados e, por essa condição, podem ser expostos. Como já foi apontado acima, são fatos que ainda perturbam (apesar de findos...) àquele que os conta, porque “quando esse passado ainda se encontra próximo e ainda não fez mas está fazendo o indivíduo, este, talvez, escreva um romance ou algum arrazoado, jamais uma autobiografia. O que resta então do que aconteceu? Uma trama de fatos” (POUILLON, 1974, p. 39). Se por um lado, a formação do ser ainda

está em processo, por outro lado, não se tem um “eu”, como já foi trabalhado aqui, cuja vontade impera sobre as ações, mas sim um eu afastado de um processo que já foi construído.

A narrativa “Campo geral”, quando associada à narrativa “Buriti”, termina, como se pode notar, por deixar “em suspenso” certos pontos, possibilitando, dessa forma, uma espécie de revisitação aos textos e um olhar diferenciado sobre a figura do narrador, permitindo, assim, a “presença” de Miguel em “Campo geral”. Essa movimentação de Miguel seria concretizada por meio de dois pontos que coexistem na formação da trama: a memória de Miguel (quando ele expõe e trabalha suas experiências) e a visão com a qual o narrador se apresenta dentro da obra. Dessa forma, é como se Miguel escrevesse por outra pessoa, que não ele mesmo, na posição de narrador de “Campo geral”, fazendo uso de uma “consciência irrefletida” (POUILLON, 1974), já que não há um “eu” que se situaria em uma espécie de plano da vontade na realização das ações na *performance* narrativa, mas, sim, um “eu” que julga e, se necessário, refaz memórias, e não ações, acerca de fatos cronologicamente findos, mas que tem importância no tempo presente. Um julgamento constituído pela lucidez que se tem ante os fatos e não pela sinceridade em relação aos mesmos, já que à última compete aquele que reflete e recorda algo que pertence ou que *ainda* pertence ao seu “eu” em ação. Há, sim, e tão somente, um “eu” que narra, indica desejo, e não um eu que deseja. É por essa razão que o narrador situa-se em uma espécie de plano da “consciência irrefletida” que, paradoxalmente, reflete, pois “preciso saber o que vem a ser isso [a narrativa], sendo, portanto preciso que eu reflita” (POUILLON, 1974, p. 47). O que permite, ainda segundo Pouillon, a existência dessa possibilidade de visão do narrador, é a sua localização. É o que ele nomeia de “visão por detrás”, já que o narrador “pertenceu” à história, mas não está mais ligado a ela como ser atuante que realiza ações dentro da narrativa.

O “julgamento” do narrador (Miguel) em relação ao Miguilim e, de modo geral, aos acontecimentos no Mutúm se apresenta, por exemplo, sob a forma de acréscimo de

informações à narrativa, apresentadas junto ao que antes se constituía apenas como uma dúvida em relação ao passado da criança. Em: “Ele tinha fé. Ele 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.” (ROSA, 2001, p. 45), nota-se que a narração de Miguel questiona certas características e passagens da infância de Miguilim e, ao mesmo tempo, esclarece alguns pontos de dúvida em relação aos fatos passados, em relação às dúvidas, não se sabe aonde situá-las dentro da linha temporal, já os esclarecimentos são oferecidos pelo “hoje”, pelo momento em que a história é narrada. Apesar de a dúvida ter sido brotada em um ponto desconhecido em relação a um fato passado, a constatação da mesma aconteceria no momento da narrativa. Considerando a relação entre narrador e personagem no decorrer da novela, o que se verifica é que, em algumas vezes, a personagem Miguilim demonstra não ter ciência de suas características. No caso específico do excerto acima extraído, percebe-se que não há a certeza, por parte do garoto Miguilim, acerca de sua própria fé. O narrador, nesse caso, além de apresentar ao leitor sua observação em relação à fé de Miguilim, justificaria a dúvida em relação ao garoto estar ou não ciente do fato, por meio da elaboração de um apontamento que pode ser entendido pela via metafórica: a certeza apontada por ele diante do fato se localiza na profundidade das memórias, em um “fundo de água dum pôço de cisterna”. Percebe-se que Miguilim não possui, ainda, condições de acessar essa parte do ser, o que a deixaria em uma espécie de estado latente, até que o ambiente externo oferecesse condições para que a mesma aflorasse, necessariamente, pela via memorialística.

Logo em seguida ao trecho supracitado, outra afirmativa, ainda envolvendo a fé do garoto, aparece na narrativa. Após um momento em que Miguilim se salva e é salvo de uma morte por engasgamento com osso de galinha, Vovó Izidra aponta: “– ‘Que fé!’ – Vovó Izidra colava nele o peixe daqueles olhos bravos dela, que a gente não gostava de encarar – ‘Que fé, que este menino tem!...’” (ROSA, 2002, p. 46). Nota-se que a semente para que se

tenha a percepção e o conhecimento sobre a fé de Miguilim foi, de certa forma, plantada lá no passado por Vovó Izidra, mas o produto final, a certeza, deu-se no hoje em que os fatos são contados. É Miguel adulto o “poceiro” que reúne as ferramentas adequadas para associar todos os fatos e realizar tal feito.

Outra marca que poderia denotar a “presença” desse narrador no trecho em questão é o uso da forma *gente*, que termina por indeterminar o sujeito responsável pelo *não gostar*, dando margem, dessa forma, para que o Miguel-narrador apareça, sem, contudo, “atuar” na narrativa.

Apesar de alguns temas permanecerem, de certa forma, suspensos dentro da narrativa “Campo geral” e de alguns pontos entre as narrativas “Campo geral” e “Buriti” possibilitarem a leitura do narrador proposta por este trabalho, a leitura das duas novelas “Campo geral” e “Buriti” não poderia formar uma espécie de única narrativa, já que, como foi apontado anteriormente, as narrativas são bem resolvidas em si. Não há um *continuum* que possibilitaria considerar as duas novelas como sendo um só texto, “transformando-os” em uma espécie de romance, pois certos cortes, ou seja, partes que foram privilegiadas na composição narrativa, realizados dentro das mesmas, e certas características que as mesmas apresentam, atestam as classificações individuais das obras. Pormenorizando a análise, faz-se necessário notar que Rosa chega, na verdade, a “performatizar” a classificação de certas obras do conjunto *Corpo de baile*, dentro da própria construção do conjunto. “Campo geral”, classificado por muitos críticos como enquadrada no gênero novela, tem o foco narrativo centrado na vida de somente uma personagem, Miguilim, priorizando características e aspectos psicológicos na construção da narrativa, por meio do que se chama de um corte, de certa forma, transversal que imobiliza esta vida para fixá-la num estado por ela privilegiado em razão da significação que o mesmo possui. Em outras palavras, a vida de uma só personagem dentro de um período específico de sua vida (corte transversal) é captada e registrada pelo texto. Além disso, a narrativa também

apresenta outra forte característica, pertencente ao mesmo gênero, que está relacionada ao seu desfecho: “raramente uma novela termina, na acepção completa deste verbo [...]” (POUILLON, 1974, p. 17). Rosa, nesse sentido, seria aquele que afirmaria o gênero da obra, quando marca a suspensão da narrativa “Campo geral”, por meio de uma retomada desses fios narrativos, dando continuidade a alguns deles, como, por exemplo, em “A estória de Lélío e Lina” e, de forma mais substancial, em “Buriti”. A retomada, mais do que a própria suspensão, é que escancara essa suspensão dos fios e evidencia a forte característica do gênero novela, sem, contudo, resolver ou dar continuidade a *todos* os pontos (fios suspensos) deixados para trás.

Nesse sentido, vale ressaltar a colocação de Montenegro (1991) quanto à importância da construção das obras rosianas e à relação dessa mesma construção no estabelecimento do autor como exímio novelista. Em seu texto, Montenegro destaca uma interessante relação feita por M. Cavalcanti Proença⁷ entre a epopéia e o romance *Grande sertão: veredas*; este considera que as invenções modernas, romance e novela, “substitu[em] em grande cópia o poema heróico da idade clássica, até ainda, no caso vertente [*Grande sertão: veredas*], por sua índole mítica e transcendental” (MONTENEGRO, 1991, p. 276). De forma a estabelecer uma relação mais específica entre o romance rosiano e o gênero novela, Montenegro acrescenta a colocação de Menéndez y Pelayo⁸ em que este salienta o predomínio da fantasia individual na ficção novelesca, chamada de “livre impulso da imaginação criadora” (MONTENEGRO, 1991, p. 276); partindo daí, o autor citado por Montenegro admite que a *Odisséia* seja, “na maior parte de seu contexto, uma novela de aventuras” (MONTENEGRO, 1991, p. 276). Mesclando os apontamentos de Proença e Menéndez y Pelayo aos próprios, Montenegro comenta que o grande romance rosiano “(...) em seu conteúdo trágico, é denso e complexo, mas se distancia em ritmo e fabulação da aparência romanesca tradicional. Será, pois, em

⁷ PROENÇA, M. C. Trilhas no Grande Sertão. In: *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editora, 1959.

⁸ MENÉNDEZ Y PELAYO. *Orígenes de la novela*. Buenos Aires: GLEM, 1943, p.12.

sentido genérico, como a *Odisséia*, uma grande novela de aventuras” (MONTENEGRO, 1991, p. 276). Ou seja, quando Montenegro, ao fazer uso de apontamentos de outrem, considera a novela como uma espécie de “cópia” da epopéia, pelo fato dessa ficção caracterizar-se pelo predomínio da expressão individual, no livre impulso da imaginação criadora, a autora, conseqüentemente, revela também que *Grande sertão: veredas* seria uma espécie de grande novela de aventuras tanto pelas características comuns entre o romance rosiano e a *Odisséia* quanto pela própria relação que a autora estabelece entre essa antiga forma textual e o gênero novela. Guimarães Rosa, portanto, se afirmaria como um grande novelista por meio, também, do que consideram ser o seu grande romance. Nesse sentido, estabelecendo, mais uma vez uma comparação entre a narrativa analisada por este trabalho, “Campo geral”, e *Grande sertão: veredas*, seria possível sugerir que a novela geralina se configura como uma espécie de microcosmos do exercício odisséico empreitado por Guimarães Rosa ao considerar a própria densidade das páginas no exercício da expressão individual.

Substanciando ainda mais a relação entre as narrativas de *Corpo de baile*, por meio da própria narrativa de “Campo geral”, nota-se que, depois de feitas as apresentações entre ouvinte (leitor) e Miguilim pelo narrador, a novela revela seu primeiro episódio⁹, um que conta sobre a saída de Tio Terêz e Miguilim quando o menino foi ser crismado fora do Mutúm. Acrescenta-se a essa saída, outra já aqui comentada, aquela em que Miguilim parte do Mutúm, marcando o término da novela, a “derradeira saída”, que o separa da família de forma irreversível, tanto sob a forma de distanciamento espacial fictício - a família não mais se reúne de forma completa dentro de *Corpo de baile*, quanto sob a forma de distanciamento

⁹ Entenda-se por “episódio” as partes que compõem a narrativa, que substanciam a mesma sem, contudo, terem, a princípio, condições de estabelecerem-se, individualmente, como uma espécie de parte “essencial” do que se poderia chamar de história central, história narrada. O episódio da narrativa passa a fazer parte da história narrada a partir do momento em que recebe uma espécie de convocação de um dado “assunto” da história central (ARISTÓTELES, 1951). Vale ressaltar, ainda, que, o termo episódio será utilizado em outros trechos desta dissertação e, na medida em que se fizer necessário, outras explicações acerca do mesmo serão dadas.

social e intelectual, já que, dentre as informações fornecidas pelas outras narrativas “A estória de Lélío e Lina” e “Cara-de-Bronze”, somente Miguel consegue se tornar um doutor e, assim, segundo Soares (2007, p. 56-58), obter ascensão social. Se, no início, dúvidas e apontamentos inocentes pairam sobre a viagem de Miguilim e Tio Terêz, o fim da história é marcado por uma possibilidade simbólica de entendimento e discernimento, ao menos, parcial dos fatos, com a inserção de um objeto, os óculos, que foram trazidos pelo doutor que apareceu no Mutúm. Objeto, esse, que representa, também de forma simbólica, uma espécie de sinal de futuras mudanças. Dessa forma, os excertos em “Buriti”, que confirmam a relação entre Miguilim e Miguel e a diferença socioeconômica e cultural nascida entre ambos, constituem a marca de concretização da mudança sugerida pelo objeto simbólico lá em “Campo geral”.

Nesse trecho em que se descobre que Miguilim era míope, revela-se, também, a metáfora do olhar, do ver, do enxergar. Para Miguilim, passar a enxergar as coisas com nitidez significa já antever uma ruptura e um início: abandonar a infância e começar uma nova etapa em sua vida, a fase adulta. Colocar os óculos significa deixar de enxergar um mundo borrado, cuja lacuna aberta pela diferença entre a imagem “real” e a imagem que era para ele possível de ser captada, é preenchida, em grande parte, pela inocência e pela magia. No plano das relações sociais, nota-se que a família e o espaço em que mora, a vida no campo, ligada à natureza, tornam-se insuficientes para abrigar Miguilim nessa sua “fase” de transição entre o mundo infantil e o mundo adulto. O que parece é que Miguilim não escolhe sair do Mutúm, na verdade, o que acontece é que sua nova condição não teria meios para sobreviver e se desenvolver nesse lugar. Daí a necessidade de ter que partir, de deixar o Mutúm.

Mutúm, o cenário fictício de “Campo geral”, é o local propício e, quiçá, ideal para que ocorra a livre circulação de personagens de *Corpo de baile*, esse lugar parece até mesmo ser uma espécie de ponto de passagem. Primeiramente, pelo próprio nome do lugar: Mutúm. Essa palavra, cujo significante pode ser obtido tanto por uma leitura realizada da esquerda para a

direita quanto por outra leitura feita da direita para a esquerda¹⁰, incute, dessa forma, uma espécie de atributo inerente à própria palavra, pois independentemente de qual *movimento* de leitura seja realizado, eles terão como resultado o *mesmo* Mutúm. Além de palavra das *idas e vindas*, o cenário fictício também é o lugar das idas e vindas, por se tratar de um ponto pelo qual as personagens da novela transitam. Ou seja, o Mutúm reúne em si os elementos necessários para que Miguel volte tanto no plano lingüístico do signo, quanto no plano espacial, já que o lugar tem localização fictícia demarcada pelo narrador. Miguel, na função de narrador, demonstra “saber” em que lugar se encontra, saber de sua localização no início da narrativa, mesmo o Mutúm estando localizado *depois de algumas veredas sem nome*, em *ponto* remoto, no *meio* dos Campos Gerais. Outro pormenor que especifica e enaltece ainda mais este lugar fictício dentro do contexto narrativo é a presença da conjunção “mas”, antes de “num covoão”. Essa conjunção indica que, apesar da não especificidade dos pontos de referência que antecedem a conjunção, outros elementos dispostos em seguida trarão maior precisão na descrição da disposição espacial do lugar, ou seja, o Mutúm está “num covoão de trecho de matas, terra preta, pé de serra” (ROSA, 2002, p. 27), dessa forma, é possível inferir, via construção visual do espaço, que o lugar se encontra entre vales (pé de serra), num lugar onde as coisas se (re)unem (covoão), onde Miguilim, personagem, se reúne, segundo a interpretação deste trabalho, com Miguel, narrador, para que as memórias deste possam vir à tona:

Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe *daqui*, muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em *ponto remoto*, no Mutúm. No meio dos Campos Gerais, *mas* num covoão de trecho de matas, terra preta, pé de serra.” (ROSA, 2002, p. 27, grifo nosso).

A localização do Mutúm como ponto remoto termina, paradoxalmente, por conectar ainda mais as existências de Miguel e Miguilim. Ponto remoto, passado remoto, passado distante, mas que, ao mesmo tempo, está ali presente no espaço narrativo, pertinho do

¹⁰ Ou seja, a palavra Mutúm é um palíndromo.

narrador, como pode ser percebido no trecho supracitado. A própria marcação do narrador, Miguel, se faz remota, itinerante, inconstante, cheia de aproximações e distanciamentos dentro da trama de “Campo geral”, pois, ao mesmo tempo em que surgem as incertezas, “Não porque ele mesmo Miguilim visse beleza no Mutúm – nem ele sabia distinguir o que era um lugar bonito e um lugar feio” (ROSA, 2007, p. 29); em outros momentos surgem as certezas: “O Mutúm era bonito! Agora ele sabia” (ROSA, 2007, p. 152). É a dúvida tirada do ponto mais recôndito do ser que se mistura com a certeza do agora narrativo. Nota-se que se Miguilim percebeu a beleza lá no momento da despedida, é o Miguel narrador quem estabelece comparações entre o antes e o depois dentro da narrativa, e revela esse espanto do garoto quanto à beleza das coisas.

Essa espécie de desdobramento de Miguilim em Miguel é uma possibilidade cujas pistas foram construídas e podem ser notadamente encontradas na infância de Miguilim. O gosto pelas “estórias” é característica fortemente presente nas histórias que envolvem o garoto. Por vezes, as estórias de Miguilim servem de parâmetro para que ele passe a ver e dar valor a algo: “(...) o Perú era a coisa *mais* vistosa do mundo, *importante* de repente, *como* uma estória (...)” (ROSA, 2002, p. 30, grifo nosso). Além do gosto, observa-se que o dom de narrar histórias é uma das potencialidades da personagem-criança:

Miguilim de repente começou a contar estórias tiradas da cabeça dele mesmo: Uma do Boi que queria ensinar um segredo ao Vaqueiro, outra do Cachorrinho que em casa nenhuma deixavam que ele morasse, andava de vereda em vereda, pedindo perdão. Essas estórias pegavam (ROSA, 2002, p. 103-104).

É interessante notar que o enaltecimento das histórias é demarcado linguisticamente pelo uso da letra maiúscula em cada nome de personagem das narrações de Miguilim. Nota-se, nesse sentido, que até mesmo a história de Miguilim contada em “Campo geral” e o próprio Miguilim são, do mesmo modo, por correspondência, enaltecidos. Essa marca se repete, também, em outras passagens da novela. Elas são utilizadas tanto nas histórias contadas por Miguilim quanto nas histórias de que o mesmo participa: “Relebrável era o Bispo – rei

para ser bom [...]” (ROSA, 2002, p. 30)¹¹. Desdobrando o significado dessa marca, é possível realizar uma correlação interessante, pois, se “Campo geral” conta a história da infância de Miguilim, nessa história, ele também tem o *seu nome* grafado com a letra maiúscula, ele também tem sua história enaltecida nos detalhes que constroem sua própria narrativa.

Estendendo a possibilidade de Miguilim contar histórias e ampliando-a para mais adiante, não é mais estranho ao leitor encontrar Miguel, em “Campo Geral”, contando a história de Miguilim. A marcação textual do entrelaçamento das vozes de Miguel e Miguilim ao longo da trama, sendo esse entrelaçamento um resultado obtido a partir da evocação da memória de Miguel e exposto por meio da narração, se dá, preponderantemente, por meio da proximidade com que se apresentam algumas das marcações pronominais: “Dava vergonha no coração *da gente*, o que o pai assim falava. Que de pobres iam morrer de fome – não podia vender as filhas e os filhos... Pudesse, crescesse um pouco mais, *ele* Miguilim queria ajudar, trabalhar também.” (ROSA, 2002, p. 68, grifo nosso). A presença do *da gente*, que, de certa forma, aproxima e/ ou até mistura os pontos-de-vista de Miguel e Miguilim, é seguida por um *ele*, que distancia o narrador do fato narrado. Em outros trechos, é a ausência da marcação pronominal ou a ambigüidade quanto ao sujeito enunciador de um dado verbo, principalmente quando feita próxima a um trecho em que há aproximação e distanciamento, que termina por possibilitar (ou reforçar) a presença de Miguel na história. A exemplo disso, é possível ver, logo após o excerto acima, o seguinte trecho: “Mas, muito em antes queria trabalhar, mais do que todos, e não morrer, como quem sabe ia ser, e ninguém não sabia” (ROSA, 2002, p. 38-39). Ou seja, não se sabe ao certo se o sujeito de “queria” é o pronome *eu* ou o pronome *ele*, dada a conjugação utilizada para o verbo querer que, no caso, serve tanto para a primeira quanto para a terceira pessoa do singular.

¹¹ A letra maiúscula também é utilizada para demarcar uma espécie de diferença hierárquica entre as personagens, que é estabelecida graficamente na transcrição das falas de Miguilim. Percebe-se que vovó Izidra, pai e mãe, quando citados na fala ou pensamentos do garoto, são marcados graficamente por Vovó Izidra, Pai e Mãe.

Apesar dessa aparente mistura, é necessário salientar, mais uma vez, que Miguel e Miguilim não são um, eles são dois. Miguel não é *somente* o Miguilim adulto e vice versa. Miguilim ficou para trás, Miguel fala sobre outro que ao mesmo tempo *foi* ele mesmo, como aqui já foi dito, o distanciamento temporal, intelectual, resultado do amadurecimento conquistado na passagem da vida infantil para a vida adulta, salientam essa dualidade. Ou seja, o cabedal de vivências que formam cada ser e o entendimento dos mesmos em relação às experiências compartilhadas distancia as personagens, formando dois sujeitos distintos. Ao mesmo tempo, há um compartilhamento de vivências entre as personagens, o que termina por aproximar as histórias de Miguel e Miguilim e, quiçá, possibilitar a coexistência de ambos em uma narrativa, operando, dessa forma, um retorno de Miguilim por meio da memória de Miguel, via narração.

Nesse sentido, é possível entender que o trabalho com as vivências de Miguilim, e até mesmo do Mutúm como um todo, por meio da memória de Miguel, é que irá revelar como o arranjo de certas vivências de Miguilim evocadas e reveladas pelo narrador Miguel influencia na construção narrativa de “Campo geral”. Angústias, traumas, transições, enfim, os resgates estão por ser feitos para que a descoberta maior seja realizada.

3. EXPERIÊNCIA

3.1 DESVALORIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA E POSICIONAMENTO POÉTICO DE ROSA: MÃO E CONTRAMÃO DA MODERNIDADE

Tendo por base ensaios, críticas literárias e fragmentos da filosofia benjaminiana, formas de se enxergar o que vem a ser denominada *a experiência* ou *as experiências* são expostas. De postulados conceituais teóricos à própria performatização dessas experiências por meio de suas manifestações, é construído um caminho tortuoso, mas que, todavia, é munido de características que revelam a problemática que o tema, em si, gera. Nota-se que, nesse sentido, o filósofo, para expor e entender essa problemática, também opta por questionar a base em que essas experiências são construídas. Dísparos conceitualmente em um primeiro olhar, a diversidade das *experiências* benjaminianas, dentro de sua obra, não tem somente a função de construir a argumentação que as definem, mas também tem a função de preencher as brechas criadas pelo próprio exercício filosófico do autor, quando ele procura definir e conceituar outros temas de sua filosofia. Como será visto a seguir, nota-se que Walter Benjamin, valendo-se de uma gama de elementos que representam a situação da própria manifestação da experiência na modernidade, como as parábolas, os acontecimentos históricos, e os modos de ser do homem moderno, constrói, sim, por meio de uma tecedura filosófica aparentemente paradoxal, uma linha coerente que une os mais variados conceitos relativos à experiência. Multiplicidade de manifestações de conceitos de experiências que valem a pena serem explorados no estudo teórico literário, pois os mesmos podem ser vislumbrados dentro desses construtos literários. A seguir, alguns desses conceitos serão expostos para que, em seguida, possa-se relacioná-los ao exercício poético de Rosa.

Em um dos textos benjaminianos, “Experiência e pobreza” (1986), um quadro desalentador ante o *status* da experiência no mundo moderno é pintado. Após a Primeira

Guerra Mundial (PGG), notou-se que os combatentes voltaram mais pobres de experiências que pudessem ser narradas, pois, para uma geração que havia sido transportada por bondes puxados por cavalos, não havia como transmitir os horrores do novo perfil de guerra, as guerras estratégicas de trincheiras, já que junto aos que ficaram não havia elementos que pudessem ser comparados aos acontecimentos da guerra, para que os soldados os pudessem utilizar como parâmetro. De forma a evidenciar o declínio da transmissibilidade das experiências, a PGG é um marco que destaca um processo iniciado antes dos combates e que parece ecoar até os tempos atuais.

Como resultado de todo esse processo, a transmissibilidade das experiências não mais se constrói, dessa forma, por meio do exercício antigo, em que a sabedoria dos mais velhos era transmitida aos mais novos. Conta-se que certo homem, momentos antes de morrer, chama para junto de si os filhos e conta-lhes que há um tesouro embaixo da videira. Após a morte do pai, os filhos remexem toda a terra e não encontram tesouro algum. No outono, os filhos são premiados com uma das maiores colheitas que a propriedade já teve (BENJAMIN, 1986, p. 114).

O legado que o senhor das videiras passa aos filhos é uma amostra daquilo que, em épocas bem anteriores à Primeira Grande Guerra Mundial, poderia ser facilmente encontrado: o transmitir de experiências. Mais do que a colheita realizada naquele ano, a forma com que o pai transmite o legado é que garantirá que o mesmo seguirá firme para a próxima geração. Se o velho angariou a experiência da natureza por meio da observação e da labuta de toda uma vida, ele oferece-a de modo que os filhos também tenham suas experiências. Não teria-se o mesmo efeito se o pai tivesse dito que “a felicidade não está no ouro, mas no trabalho” (BENJAMIN, 1986, p. 114). A atitude do velho pai revela que as grandes experiências precisam ser vivenciadas para serem assimiladas e a forma como ele “deu o recado” é que

proporcionou o aprendizado. A vivência é como o solo do qual pode, ou não, brotar uma experiência.

Outro processo na modernidade, que também pode ser alinhado à questão anteriormente traçada sobre a transmissão de um dado conhecimento pela voz do pai (situação essa que, em certa medida, está relacionada à transmissibilidade de experiências pela via da tradição oral), é o da supervalorização da informação, processo cujo desenvolver-se pode ser observado por Benjamin. A informação tornou-se uma máxima na modernidade e estendeu-se também para o que agora chamam de pós-modernidade¹. No ensaio “O narrador”, por meio do que Benjamin chama de “fórmula famosa”, dita pelo fundador do *Figaro*, Villemessant, “‘Para meus leitores’, costumava dizer, ‘o incêndio num sótão do Quartier Latin é mais importante que uma revolução em Madri.’” (BENJAMIN, 1985, p. 202). Esse excerto denota que o filósofo já alertava os leitores para a decadência do que se poderia chamar de lapidação dos fatos via transmissão oral: “O saber, que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição –, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. A informação aspira a uma verificação imediata.” (BENJAMIN, 1985, p. 202-203). Ora, se o transmitir da experiência por meio da narrativa apóia-se, justamente, na relação entre contador e ouvinte, em que o último realiza o movimento de mergulhar a história contada na própria história, para que a mesma possa fazer sentido real e funcional para o mesmo, o excesso de explicações exigido pela necessidade de verificação do público amputa justamente uma das grandes características

¹ Interessante se faz colocar, aqui, um excerto de Taylor (1987, p. 103-105) *apud* Harvey (2004) sobre o papel da televisão que, segundo Harvey (2004), é a geradora do pós-modernismo: “[a televisão é] o primeiro meio cultural de toda a história a apresentar as realizações artísticas do passado como uma colagem coesa de fenômenos equi-importantes e de existência simultâneos, *bastante divorciados da geografia e da história material e transportados para a sala de estar e estúdios do Ocidente num fluxo mais ou menos ininterrupto*” (TAYLOR, 1987 *apud* HARVEY, 2004, p. 63, grifo nosso). Mais adiante Harvey (2004) faz suas considerações de forma a explicitar o produto social gerado a partir daquilo que ele chama de era da televisão de massa, considerações essas que parecem ter forte proximidade com o, paradoxal, “impacto” que a informação gera na sociedade: “um apego antes às superficialidades do que às raízes, à colagem em vez do trabalho em profundidade, a imagens citadas superpostas e não às superfícies trabalhadas, a um sentido de tempo e espaço decaindo em lugar do artefato cultural solidamente realizado” (HARVEY, 2004, p. 63).

(e qualidades) da narrativa: “Metade da arte da narrativa está em evitar explicações. (...) Ele [o público diante de uma “verdadeira” narrativa] é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação.” (BENJAMIN, 1985, p. 203).

Correlacionando os escritos de Benjamin aos acontecimentos atuais, o que pode ser visto é uma aparente tentativa de repaginação dos jornais, tanto os impressos quanto os televisivos. Nota-se que a situação de outrora (sobre a informação já apontada por Benjamin no passado) parece ter se agravado no hoje, pois elaboram-se formas de ocultar, de se mascarar a decadência em que se encontram a experiência e a sabedoria na atualidade. Nesse sentido, certas palavras-chave como “conhecimento” e “sabedoria” passam a compor o vocabulário de marketing dos grandes jornais. Os chamados “âncoras” do jornalismo quebram a tradicional postura formal de apresentação e as câmeras são aproximadas dos mesmos, a televisão digital traz o que “eles” chamam de maior interatividade entre conteúdo televisivo e telespectador, enfim, vários são os recursos utilizados em prol de uma evidente tentativa de aproximar notícia e telespectador com o intuito de transformar a notícia em “coisa nossa”. Ou seja, para que o cliente não seja perdido para a concorrência, é preferível escancarar a situação para o cliente e usá-la a favor das próprias emissoras. Para tanto, é construída, ironicamente, uma espécie de falsa humanização em meio à chamada “imparcialidade” do meio jornalístico para atrair o telespectador/ o leitor de jornal.

Apesar das tentativas atuais de se tentar dizer que a *informação* passada pelos meios de comunicação, mais precisamente o jornalístico, seria, “na verdade”, um *conhecimento*, fruto de uma espécie de trabalho que envolve a *sabedoria*, nota-se que o que há é um apelo para que o consumidor/ ouvinte/ telespectador acumule informações, para que ele não retrabalhe essas informações para, quiçá, transformá-las em conhecimento, para que, enfim, cada sujeito atenda essa necessidade de acúmulo exigida pelo próprio meio social. Não há

tempo para “ruminação”, não há meios para lapidação. Na verdade, essa tentativa parece ir ao encontro de uma idéia desenvolvida por Adorno e Horkheimer (1985) acerca do que eles chamam de fortalecimento do poder do controle social por meio da confissão, ou seja, “dizer que aquilo que se transmite é fruto da sabedoria” é, na verdade, admitir nas entrelinhas que o que se transmite não passa de simples informação. A obra desses autores oferece, de certa forma, uma espécie de explicação sobre o porquê de a sabedoria estar em baixa, quando eles revelam que, se a intenção da indústria cultural é auxiliar no processo de pseudo-individualização do sujeito, nada mais produtivo do que semear a propagação de um tipo de exercício/ culto daquilo que os autores chamam de “valor de troca”. É assim que o sujeito passa a adotar um comportamento em que, “ao invés do prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 148). Nessa sociedade, o contato com o outro se torna cada vez mais diminuto. O homem da multidão de Poe, também analisado por Walter Benjamin, parece se constituir em uma figura que ilustra bem como está este novo arranjo social. Os obstáculos que aparecem em seu caminho não são suficientes para o impedirem de continuar o seu trajeto; na verdade, eles não são nem ao menos sentidos por esse homem. De certa forma, hoje, esse homem é treinado para assim “agir”.

Em “Experiência”, um Walter Benjamin mais jovem e mais contundente irá falar e, principalmente, questionar, outra face da experiência. As aspas, originais ao texto, são a primeira marca do questionamento, da ironia na qual o texto se faz. As experiências do adulto, ou melhor, a forma como o adulto impõe o que ele chama de suas “experiências” à juventude, amputando tanto à criança quanto ao jovem a oportunidade do livre exercício da imaginação, do pensar e da construção de seus próprios cabedais de experiência, podando os anseios juvenis em prol de uma espécie de distorção acerca do que ele, o adulto, entende por experiência, por sabedoria. Segundo o filósofo, o adulto se protege através de uma máscara

construída pela experiência dos anos, não pelas vivências das experiências em si. Essas, tanto a máscara quanto as experiências, foram moldadas não por aquilo que ele viveu, mas, sim, pela falsa experiência daqueles que lhe disseram que a *verdade* era algo impossível de ser alcançado. Acreditando que a sabedoria é formada pelo acúmulo de experiências obtidas durante a passagem de tempo, logo, não há possibilidade de sabedoria para a criança ou para o jovem. Por ser mais velho, o ser adulto pensa estar ciente de todos os caminhos que devem ser percorridos pela criança, desprezando a imaginação infantil e “petrificando suas emoções e afetos” (BESSA, 2006). Esse adulto não atendeu ao que Benjamin chama de a “convocação do espírito” e, por essa razão, combate a juventude em si, etapa na qual ocorre a convocação e que ele, o adulto “mascarado”, sabe que acontece. Dessa forma, o adulto experiente tenta coibir a possibilidade de existência de um jovem que atenderia a essa convocação e que, por conseguinte, seria diferente dele quando fosse um adulto, seria aquele que consideraria o erro “apenas um novo alento para a busca da verdade (Espinosa)” (BENJAMIN, 2002, p. 23), aquele que o filósofo chama de *pesquisador*.

Nesse sentido, a vida na contemporaneidade parece contribuir para o reforço da permanência desse ponto de vista sobre as crianças. Faz-se a *Declaração dos Direitos da Criança*, altera-se a constituição, políticas públicas são criadas de modo a atender as necessidades específicas da criança e do adolescente, contudo, diante deste quadro, a situação promove mais um desconsolo: o adulto de hoje parece estar ciente da importância de se valorizar a experiência infantil, mas não realiza o movimento de olhar para esse grupo de forma a respeitar seus saberes e de forma a proporcionar o nascimento do “pesquisador”.

Ao pinçar esses elementos na modernidade (que, como se pôde ver, parecem ter se agravado na contemporaneidade), a situação moderna da experiência, da tradição oral e da relação do adulto com a experiência da juventude, Benjamin, construindo um singular arranjo textual, parece conceber um tipo de amostra de acontecimentos e situações da modernidade,

formados por uma espécie de mesmos entroncamentos. Aparentemente, esses entroncamentos poderão compor um ponto ou uma futura linha, em que se poderá verificar qual foi a origem de um fenômeno, cujas características primeiras se encontram na modernidade, mas que, ao que tudo indica, se estendem aos dias atuais: a *decadência da experiência*.

Comprometido com a “tradição literária brasileira” por meio do trabalho com temas recorrentes na literatura nacional, como os “conflitos decorrentes do processo de modernização e os seus modos de expressão tradicionais” (RONCARI, 2004, p. 18), e alinhando-se à contramão de algumas dessas posições modernas (e contemporâneas) delineadas por Walter Benjamin, frente aos conceitos de experiência, João Guimarães Rosa parece construir em sua ficção uma tábua de salvação onde é possível vislumbrar vestígios da antiga tradição oral², onde é possível, por exemplo, ver enaltecidas as vivências infantis, ao se colocar uma dessas crianças como protagonista de uma história, revalorizando a figura do contador de histórias e desmascarando o adulto e suas experiências, respectivamente.

Importante ressaltar, aqui, que Rosa produz suas obras em um período em que as vanguardas modernistas e, conseqüentemente, suas utopias, já estavam sendo questionadas. Dessa forma, nota-se que a memória que era, como indica Benjamin, (no mínimo, por meio do discurso que se fazia) desprezada na modernidade em prol de uma produção artística pautada no (“totalmente”) novo, já estava, de certa forma, sendo recuperada por meio do trabalho com a intertextualidade. Trabalho esse que parece ter sido potencializado pela/ na produção dos pós-modernistas. Ou seja, o escritor sertanista constrói sua obra no presente, mas coloca um pé no passado e outro no futuro, parece se pautar, ao mesmo tempo, tanto na necessidade de se valorizar a tradição quanto na necessidade de se “antecipar”, por meio da escrita, aquilo que está por vir, no caso, a intertextualidade. Rosa, de alguma maneira, constrói uma ponte que uni o velho ao novo, já que é a intertextualidade na pós-modernidade,

² O Capítulo 5 deste trabalho pormenorizará esta questão.

em seus variados conceitos e formas de representação, que irá resgatar e promover o exercício da memória³.

Nesse exercício, nota-se que o autor mineiro não pautará as obras de forma a criar falsas situações diante dos temas cujas problemáticas, como se pode perceber, foram identificadas por Benjamin. Ou seja, a valorização da experiência infantil, por meio da tradição oral, não está de volta, Rosa cria um habitat onde essa manifestação é possível. Além disso, a obra rosiana não apresenta uma história em que adultos reconhecem a sabedoria e a experiência infantis e juvenis, ele cria, sim, histórias que escancaram esse posicionamento dos adultos diante dos temas supracitados: o contador de histórias tem sua posição valorizada, cai a máscara do adulto, a sabedoria torna-se palavra de ordem dentro da configuração da trama. Ou seja, não deixa de valorizar os pequenos, ele sublima as forças infantis por meio de um procedimento que, justamente, poetiza as vivências dos mesmos. As situações penosas que os pequenos enfrentam nas narrativas terminam, dessa forma, por transformar-se em poesia.

Nesse sentido, nota-se que a posição “pessoal” de Rosa estabelece empatia com a necessidade de se oferecer espaço à criação infantil⁴. Sua obra como um todo tece uma rede ficcional em que a experiência ocupa o primeiro plano: por meio da via da ficção, a voz da criança pode chegar ao leitor e o ressoar da antiga tradição oral ainda pode ser ouvido.

“Campo geral”, um dos produtos rosianos, condensa essas duas características anteriormente citadas em relação à criança e à tradição oral, ao dar importância à voz do pequeno Miguilim. Sua história parece ser contada por meio de um narrador adulto, aqui

³ Harvey (2004) conta que a vida cultural pós-moderna promove o trabalho com a intertextualidade pela própria visão na qual essa vida é pautada e construída: “A vida cultural é, pois, vista como uma série de textos em intersecção com outros textos, produzindo mais textos (incluindo o do crítico literário, que visa produzir outra obra literária em que os textos sob consideração entram em intersecção livre com outros textos que possam ter afetado o seu pensamento). Esse entrelaçamento tem vida própria; o que quer que escrevamos transmite sentidos que não estavam ou que possivelmente não podiam estar na nossa intenção e as nossas palavras não podem transmitir o que queremos dizer” (HARVEY, 2004, p. 53-54). Vale dizer, ainda, que essa intertextualidade se constrói e/ ou se desdobra em outros conceitos da pós-modernidade, como o da colagem e o da desconstrução.

⁴ O próximo capítulo deste trabalho traz a memória de Rosa como um de seus pontos e, por isso, aprofunda mais a análise sobre este aspecto da obra.

entendido como o adulto Miguel que, além de se apresentar como um adulto “pesquisador” na história, ao realizar seu exercício narrativo, imposta a voz em um tom que, mais do que conjugar a voz do adulto e a voz da criança, equiparando as duas vozes em termos de importância, parece ser mesmo o eco de uma longínqua tradição oral: seu tom, ao dar início à narrativa, enaltece a importância do ato que irá realizar, seus ouvintes são chamados à baila quando, de certa forma, são postos na roda em que a história é contada, pois ao se identificar em meio ao cenário em que conta a história, a figura do ouvinte, receptor, a captar o diálogo e, de certa forma, fazer parte do mesmo, também vem à tona:

Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe *daqui*, muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutúm. No meio dos Campos Gerais, mas num covão de trecho de matas, terra preta, pé de serra.” (ROSA, 2002, p. 27, grifo nosso).

O Mutúm é o cenário fictício, uma “tábua de salvação em meio à modernidade”, para que experiências de toda a ordem sejam construídas e, sobretudo, reveladas. Rosa, por meio da valorização daquilo que é regional, ou sertanejo como dizem outros, revelará a força de elementos que, aparentemente, haviam sido totalmente perdidos ou esquecidos no passado.

3.2 A “EXPERIÊNCIA” DO ADULTO EM “CAMPO GERAL”

Espécies de alegorias do modo de imposição e exposição da experiência adulta traçados por Walter Benjamin, Vovó Izidra e Nhô Bernardo Caz são duas das personagens que mais se destacam no aparecimento do conflito que esse tipo de “experiência adulta” gera.

Vovó Izidra tentará impor a sua experiência no ambiente familiar por meio da defesa de três pontos-chave, “máscaras da experiência”, que, de alguma forma, alinham-se dentro da narrativa em termos de efeito impositivo sobre algumas personagens, tanto as personagens adultas quanto as personagens infantis: a condição de ser a pessoa mais velha da família; a manutenção daquilo que, para ela, define a moral e os bons costumes (em outras palavras, dentro do contexto, essa é uma consequência direta da sua própria condição de anciã); e,

constituindo-se como um dos pontos que mais influenciam nessa manutenção, a defesa e aplicação da tradição religiosa, no caso, uma de origem cristã, o catolicismo.

Na verdade, Vovó Izidra é a irmã de Vó Benvinda, mãe de Nhãnina, ou seja, ela não é a verdadeira avó das crianças. Entretanto, isso não a impedia de exercer posição de verdadeira matriarca dentro da família. Da sua posição de avó, sem ser uma de fato, e da forma como ela a ocupa no Mutúm, é possível traçar um paralelo incomum entre a avó e a figura da madrasta das histórias. A “crença” popular, bem como os contos de fadas, ao elaborarem histórias, lendas e contos, creditam à condição da “falsa” mãe, a madrasta, em muitas ocorrências, a posição de vilã dessas histórias. Transferindo a idéia da madrasta para “Campo geral”, é possível perceber, dentro da história, que Vovó Izidra, para cumprir seus deveres auto-impostos, aproveita-se de sua posição na família para subjugar por meio de atitudes impositivas as crianças do Mutúm, principalmente Miguilim, e alguns adultos, com destaque para Nhãnina e Mãitina, atitude essa bem parecida com a das madrastas das histórias. No caso, é a falsa avó que parece se aproveitar de uma posição conquistada pelas circunstâncias, e não pelo “direito natural” de quem obteve posição por meio das relações familiares originais, para impor regras.

Os confrontos maiores mesmo travados pela matriarca parecem acontecer quando ela procura manter o casamento entre Nhãnina e Nhô Bernardo, pois há sugestões contundentes dentro da narrativa de que Nhãnina trairia seu marido com Tio Terêz, irmão de Nhô Bernardo, e com o empregado Luisaltino. Outro confronto que se constrói solidamente na fábula, e que, por isso, merece ter a análise aprofundada é o que acontece entre Vó Izidra e Mãitina quando a anciã, em meio às diversas atitudes ao defender a tradição judaico-cristã, ataca Mãitina e, principalmente, os rituais de origem pagã realizados pela última.

Até a história da chegada de Mãitina na família reforça a diferença entre ela e Vovó Izidra. Essa chegada, que acontece de uma forma quase mística, por meio de uma espécie de lenda, que conta como ela foi incorporada ao meio familiar, é o princípio de todo o confronto:

Mãitina tomava cachaça, quando podia, falava bobagens. 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, 2002, p. 39).

Em meio à outra tempestade, uma que acontece no tempo da história narrada, Vovó Izidra aproveita o ensejo para tentar aproximar Mãitina dos costumes católicos: “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, 2002, p. 46). É nessa oportunidade que, em uma das raras vezes em que o narrador oferece espaço para a voz de Mãitina na narrativa, uma cena que representa de forma substancial o conflito entre a negra e a anciã pode ser vista. Contando também com a presença da personagem Rosa na cena, nota-se que essa compactua com as idéias de Vovó Izidra, quando a mesma tece um comentário sobre a fala da representante dos rituais africanos pagãos: “A Rosa dizendo que Mãitina rezava porqueado: *‘Véva Maria zela de graça, pega ne Zesú põe no saco de mombassa’*” (ROSA, 2002, p. 46, grifo do autor). O conflito que é gerado após esse trecho, aparentemente, não se dá somente pelo fato de Mãitina ter um jeito bem peculiar de fazer a oração, o impacto maior que sua fala causa é o fato dela ser o produto de uma espécie de apropriação que, de certa forma, termina por desautorizar a forma original da própria oração tradicional judaico-cristã, já que a mesma foi desconstruída, maculada, para ser reconstruída sob outra roupagem, como se pode observar por meio de uma comparação entre a original e a reestilizada: “Ave Maria cheia de graça, o Senhor é convosco, bendito sois Vós entre as mulheres e bendito é o fruto do vosso Ventre, Jesus.” Certamente, “Ave Maria cheia de graça”, foi “reestilizado” sob a forma, “*Véva Maria zela de graça*”, e “*pega ne Zesú põe no saco de mombassa*”, tem alguma relação com o trecho “bendito sois vós entre as mulheres e

bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus”. Em decorrência da atitude da “negra fugida”, a matriarca a dispensa do momento de oração, de forma a tentar não “contaminar” as crianças com os dizeres de Mãitina: “Vovó Izidra ralhava. E reprovava Mãitina, discutindo que Mãitina estava grolando palavras feias despautadas, mandava Mãitina voltar para a cozinha, lugar de feiticeiro era debaixo dos olhos do fogo, em remexendo no borrarho!” (ROSA, 2002, p. 47).

Apesar de toda a vigília da anciã, os meninos questionam certas considerações da mesma, e terminam, por vezes, aproximando-se de Mãitina. Parecem se aproveitar da oportunidade de ter em casa duas representantes do campo religioso para tecerem os próprios questionamentos e dar poder de verdade àquilo que, principalmente Dito e Miguilim, consideram válido dentro desse universo místico-religioso, por meio da promoção de uma espécie de sincretismo religioso. Durante os rompantes da negra, Miguilim é um dos poucos que, aparentemente, tem a estima dessa personagem. Apesar de a personagem estabelecer comunicação com Miguilim usando uma fala de difícil compreensão: “Não se entendia bem a reza que ela produzia, tudo resmungo; mesmo para falar, direito, direito não se compreendia.” (ROSA, 2002, p. 46); fala essa que, dentro da narrativa “Campo geral”, aparentemente, é integralmente entendida somente pelo narrador, Miguilim, mesmo não entendendo-a lingüisticamente, palavra por palavra, compreende, dentro de sua capacidade, o que o dizer de Mãitina transmite: o sentimento e a intuição de Miguilim sussurram-lhe que ela quer o seu bem e que ela tem carinho por ele:

Miguilim pegava um sussú de consolo, fechou os olhos para não facear com os dela, mas quisesse, podia adormecer inteiro, não tinha mais medo nenhum, ela falava o zúo, o zumbo, a linguagem dela era até bonita, ele entendia que era só de algum amor. Tanto mesmo. Mãitina tinha gostado dele, nesse dia, que, depois, ela segurou na mãozinha dele, e vieram, até na porta-da-cozinha, aí ela gritou, exclamando os da casa, e garrou a esbravecer, danisca, xingando todos, um cada um, e apontava para ele, Miguilim, dizendo que ele só que era bonzinho, mas que todos, que ela mais xingava, todos não prestavam. (ROSA, 2002, p. 61-62)

Essa aproximação entre a criança e a negra também pode ser entendida como um dos indícios da perda de autoridade dentro da família pela qual passa a personagem Vovó Izidra no decorrer da narrativa, pois a realização dessa aproximação é uma espécie de afirmação que indica que as ordens ditadas pela anciã estão sendo, no mínimo, colocadas em xeque. No início da obra, um verdadeiro ambiente de inquestionável respeito e de medo prevalece em relação à Vovó Izidra, entretanto, nota-se que este vai se modificando ao longo da narrativa, vai perdendo força, como se pode verificar por meio da mudança de concepção que, em geral, as personagens têm em relação à Vovó Izidra nos excertos abaixo:

Vovó Izidra colava nele o *peixe daqueles olhos bravos dela*, que a gente não gostava de encarar (ROSA, 2002, p. 46).

Vovó Izidra tirava o terço, *todos tinham* de acompanhar (ROSA, 2002, p. 47, grifo nosso).

- “Isso nem é mais estima pelo irmão morto. Isso é nervosias...” – Vovó Izidra condenava. Miguilim ouvia e fazia com os ombros. *Agora* ele achava que Vovó Izidra gostava era de ser idiota (ROSA, 2002, p. 123, grifo nosso).

Se nas primeiras páginas 46 e 47 é possível perceber que da figura de Vovó Izidra emanava respeito e autoridade, o que faz com que “todos tenham” que seguir as suas ordens, “agora” (123), até Miguilim, que tinha medo “daqueles olhos bravos dela”, termina por achar que alguns dizeres da mesma revelavam que o que ela “gostava era de ser idiota”. Essa perda de poder pela qual passa Vovó Izidra culmina na saída da mesma do eixo familiar. Para ela, a religião gera autenticidade aos fatos da vida e tudo o que pode ocasionar risco a essa autenticidade é negado ou afastado por ela (como acontece, sobremaneira, com os rituais praticados por Mãitina). Não há espaço para a existência de um diálogo. É como se a religião, quando praticada e “disseminada” por ela entre os familiares, não fosse uma manifestação espontânea no momento em que é exercida pelos seus, mas, sim, um ato impositivo que amputa qualquer possibilidade de livre exercício religioso daqueles que habitam o Mutúm.

Assim, quase no final da obra, no momento em que ela sai do Mutúm, há uma forte sugestão de que essa partida tem como situação propulsora o fato de Nhanina ter se amasiado

com Tio Terêz, personagem essa que, após ter sido expulsa da casa no Mutúm pela anciã nas primeiras páginas da trama, retorna para casa no Mutúm tão logo Vovó Izidra sai da mesma. Uma espécie de derrota que acontece em dois pontos acirradamente defendidos por Vovó Izidra: sob o ponto de vista da manutenção da moral e dos bons costumes e sob o ponto de vista católico tradicional. Nota-se que, a partir daí, a permanência da anciã no âmbito familiar parece perder o sentido:

Vovó Izidra abençoou Miguilim, pôs mais duas medalhinhas no pescoço dele, trocou o fio do cordão, que estava muito velho, encardido e sujo de doença. Por fim ela beijou, abraçou Miguilim, se despedindo – ia embora, por nunca mais, ali não ficava. (ROSA, 2002, p. 147)

É interessante notar nesse trecho a descrição feita pelo narrador a respeito das medalhinhas de Miguilim, pois o fato de Vovó Izidra ter saído do Mutúm não fez com que o catolicismo fosse abandonado por Miguilim. Mesmo ela estando longe, ele parece continuar sob o jugo da experiência religiosa da Vovó. Na verdade, o que acontece é que essa religiosidade do garoto apresentar-se-á, deste momento em diante, em outra configuração. Ela, sua religiosidade, parece ter sido modificada, pois “o fio do cordão, que estava velho, encardido e sujo de doença”, foi substituído por outro cuja função se constitui não somente em manter a base inicial, mas também em *acrescentar* mais “duas medalhinhas”, ou seja, o que ocorre é uma renovação dessa religiosidade que tem como símbolo o próprio cordão que une e aproxima as medalhinhas velhas e as medalhinhas novas.

De forma a melhor explicitar o significado de Vovó Izidra na narrativa, vale fazer, aqui, uma ressalva. Nota-se que, algumas vezes, ela parte em defesa das crianças quando elas estão de castigo, faz orações por eles quando estão dormindo. Enfim, no que tange aos conflitos que envolvem os pequenos, aqueles que envolvem o pai e as crianças, o que fica mais evidente aos mesmos (e, também, ao leitor), ao menos no início, em uma espécie de primeiro plano das ações da narrativa, é a figura *austera* de Vovó Izidra (que age de forma a dificultar o adquirir da experiência pela criança, como será mostrado neste e nos demais

subtítulos deste capítulo); mas, ao se considerar um segundo plano, um mais discreto, que terminaria pouco a pouco por revelar os momentos em que a Vovó faz suas orações noturnas junto ao leito das crianças, pedindo proteção a elas, atitude essa que se mostra menos perceptível às crianças, como foi dito, principalmente no início da narrativa, é a imagem da *boa avó* que prevalece. Ou seja, dentro das possibilidades de percepção das crianças, o lado negativo da avó parece prevalecer sobre os aspectos positivos. Outro ponto importante a ser considerado é que, em meio às surras e aos castigos impostos aos filhos de Nhãnina e Nhô Berno, praticados e impostos pelo último, ela, quando lhe é possível, parte em defesa dos mesmos: “- Em vez de bater, o que deviam era olhar para a saúde deste menino! Ele está cada dia mais magrinho...’ Sempre que batiam em algum, Vovó Izidra vinha ralhar em favor daquele” (ROSA, 2002, p. 36).

Além disso, nem todo tipo de demonstração de religiosidade feito por ela, que acontece no seio da família, é sempre interpretado como um ato impositivo (ao menos) pelos moradores “dos Gerais”. Quando essa demonstração acontece, em meio às cenas de risco iminente, como no momento de formação da tempestade no Mutúm e nos momentos em que a doença atinge algum dos membros da família, pode-se perceber que as orações da velha senhora traziam certo consolo aos moradores, que, acercados pela pobreza, viam na oração a possibilidade de não serem atingidos pelo fenômeno natural, já que suas residências, ao que tudo indica, não têm condições adequadas para protegê-los nesse tipo de circunstância. Inclusive Miguilim, mesmo sabendo do gênio difícil da Vovó Izidra, recorre a ela em momentos de angústia ou desespero: “-‘Vovó Izidra, agora a gente vai rezar muito?’ Ah, porque Vovó Izidra, que era dura e braba desconforme, então ela devia de ter competência enorme para o lucro de rezarem reunidos – para o favor dele, Miguilim, para o que ele carecia.” (ROSA, 2002, p. 59).

A montagem do presépio, cujas peças foram adquiridas, pouco a pouco, por Vovó Izidra, desde a “mocidade” da mesma, é outro momento de defesa da tradição judaico-cristã que muito agradava tanto aos moradores do Mutúm quanto àqueles pertencentes a outras terras, aos Gerais como um todo: “Todos os anos, o presépio era a coisa mais enriquecida, vinha gente estranha dos Gerais, para ver, de muitos redores” (ROSA, 2002, p. 114). O presépio é como uma maravilha para os viventes dos Gerais que, em seu dia-a-dia, enfrentavam a doença e a pobreza, frutos do descaso das autoridades governamentais. Nota-se que o morador geralino conta somente consigo para construir suas “boas experiências”, para produzir uma espécie de consolo em meio às incisivas adversidades que o cercam.

Apesar de toda a sisudez de Vovó Izidra, os atenuantes parecem operar a favor da mesma, em relação à questão da imposição de sua vontade, quando se avalia uma espécie de grau de violência no momento em que a sua “experiência” (ou seja, a máscara da qual ela se vale para que sua vontade seja obedecida pelos outros) é imposta, pois, ao se considerar toda a narrativa, Nhô Bernardo Caz parece ser mais contundente na imposição de ações, de experiências. O pai dos meninos brigava com Nhãnina por desconfiar da fidelidade da mulher e, além disso, batia nas crianças e as deixava de castigo. Chica e Miguilim recebiam os castigos maiores, mas é o garoto quem, aparentemente, mais sente e sofre com os conflitos familiares. Em cada confronto travado com o pai, ele parece entender menos o que leva o progenitor a tratá-lo da forma como o trata. Mais do que os castigos em si, o não entendimento em relação à situação de embate é a causa de grande parte dos questionamentos feitos pelo menino. O fato de não saber qual o comportamento seria mais adequado aos olhos dos adultos, parece ser o maior dos desconsoles de Miguilim: “A coisa mais difícil que tinha era a gente poder fazer tudo certo, para os outros não ralharem, não quererem castigar” (ROSA, 2002, p. 88).

Da mesma forma que, no começo da narrativa, após a volta de Miguilim da viagem de crisma, o pai julgou a falta de atenção do menino ao não cumprimentá-lo como sendo uma atitude de falta de estima pelo pai, e a mãe considerou a mesma situação como sendo nervosismo do garoto, fato esse que terminou resultando em castigo para o pequeno; após a morte do irmão, a quietude e a relativa reclusão de Miguilim foram interpretadas, também, de formas diferentes pelos familiares adultos:

– “Diacho, de menino, carece de trabalhar, fazer alguma coisa, é disso que carece!” – o Pai falava, que redobrava: xingando e nem olhando Miguilim. Mãe o defendia, vagarosa, dizia que ele tinha muito sentimento. – “Uma pôia!” – o Pai desabusava mais. – “O que ele quer é sempre ser mais do que nós, é um menino que despreza os outros e se dá muitos penachos. Mais bem que já tem prazo para ajudar em coisa que sirva, e calejar os dedos, endurecer casco na sola dos pés, engrossar esse corpo!” Devagarzinho assim, só suspiro, Mãe calava a boca. E Vovó Izidra secundava, porque achava que, ele Miguilim solto em si, ainda podia ficar prejudicado da mente do juízo (ROSA, 2002, p. 126).

A mãe não adota um posicionamento firme diante do marido ao tentar defender o filho, a avó incita ainda mais o pai a prender e embrutecer o garoto, o pai, além de querer que o filho trabalhe desde cedo, procede dessa forma por não acreditar na necessidade da vivência do luto na vida da criança, ou seja, Bernardo desconsidera a forte proximidade que existia entre os irmãos. Se, antes, Miguilim contava com Dito, tanto para amenizar as dores vindas dos conflitos familiares quanto para fazer do próprio irmão uma espécie de porto seguro onde encontrava o alívio por ser compreendido em suas necessidades, agora competia somente a ele enfrentar a situação e reaprender a viver, já que, fisicamente, não tinha mais o auxílio do irmão. Longe de entender tudo isso, Bernardo tentava amputar a magia das descobertas da infância da vida de Miguilim: “Mas conhecemos outros pedagogos cuja amargura não nos proporciona nem sequer os curtos anos de ‘juventude’; sisudos e cruéis querem nos empurrar desde já para a escravidão da vida.” (BENJAMIN, 2002, p. 22).

O poder do pai sobre o filho, contudo, não tem o que se poderia chamar de autenticidade gerada por meio da linguagem, por meio do discurso, pois a grande angústia de

Miguilim parece vir justamente do fato de que o pai não explica para ele o porquê, a razão dos maus-tratos. Nesse sentido, nota-se que o poder/ autoridade do pai sobre o filho tem como legitimação uma espécie de convenção, no mínimo, sociocultural, que determina que o adulto tenha uma espécie de licença, poder, para decidir a forma como conduzirá a educação do filho. Até aqui, nada a discordar, contudo, nota-se que o adulto abusa do conforto de sua posição de forma a sentir-se desobrigado de dar explicações às crianças sobre qualquer atitude que ele venha a tomar em relação a elas. Interessante notar, ainda, que a criança, sendo uma iniciante no convívio com a sociedade, além de não obter explicações sobre os porquês de algumas atitudes, parece começar a sentir que o adulto tem essa autoridade em relação a ela, mas não consegue compreender a razão, legitimidade, disso. Em seu mundo infantil, em que a verdade e a justiça parecem ser, “ainda”, um ideal passível de ser obtido, as más condutas dos adultos, desprovidas de explicações que poderiam “racionalizar a brutalidade”, insuflam ainda mais a angústia da criança e da infância como um todo.

O exercício de poder do pai do Miguilim termina, assim, por associar a idéia de poder à idéia de violência (BENJAMIM, 1986), uma associação não obrigatória, mas possível de ser feita quando se tem uma configuração como a que se percebe na relação entre o pai e o filho de “Campo geral”. Parece que, aqui, o poder de inventividade e o poder de questionamento do garoto se não são os responsáveis, no mínimo reforçam a ira do pai e, dessa forma, atuam como uma espécie de elementos que se opõem ao poder vigente, no caso, o poder do pai em relação ao filho. Com a morte do pai, esse poder deixa de existir no Mutúm e Miguilim pode exercer os seus poderes de forma livre diante de seus familiares, já que não correrá mais o risco de ter seu comportamento desprezado ou castigado pelo pai.

Apesar da trajetória conflituosa traçada por Bernardo Caz ao longo da narrativa, as suas atitudes diante da doença do filho Miguilim e o seu fim trágico terminam por modificar, por construir uma espécie de transformação da visão que o leitor tem da personagem. Por já

ter perdido o filho Dito, vítima, ao que tudo indica, de meningite, Bernardo, aparentemente, arrepende-se dos males que causou a Miguilim quando vê o filho com os mesmos sintomas que culminaram na morte do outro filho, Dito. Mesmo tendo sofrido nas mãos do pai, o garoto, com a saúde bastante debilitada, ainda encontra forças para demonstrar ao pai a alegria pela presença dele junto ao leito, sem qualquer indício de hostilidade para com ele. Dessa forma, a última cena entre pai e filho acontece em ambiente de relativa paz, quando se pondera somente a questão da aproximação entre pai e filho, uma cena em que o sentimento do amor entre os dois aparece como em nenhum outro momento da trama:

E então Miguilim viu Pai, e arregalou os olhos: não podia, jeito nenhum não podia mesmo ser. Mas era. Pai não ralhava, não estava agravado, não vinha descompor. Pai chorava, estramontado, demordia de morder os beiços. Miguilim sorriu. Pai chorou mais forte: - “Nem Deus não pode achar isto justo direito, de adoecer meus filhinhos todos um depois do outro, parece que é a gente só quem tem de purgar padecer!?” Pai gritava uma braveza toda, mas por amor dele, Miguilim (ROSA, 2002, p. 143-144).

Aparentando-se um tanto consternado com a situação do filho, talvez, como já foi dito, arrependido de ações que teve para com o garoto, Bernardo resolve sair Gerais adentro em busca de atender a vontade do filho: “-‘Laranja, laranja...’ – gemia [...] O Pai exclamava que ele mesmo era quem ia buscar laranja para o Miguilim, aonde fosse que fosse, em qualquer parte que tivesse, até nos confins ” (ROSA, 2002, p. 144). Em meio a essa situação de desespero diante do sofrimento do filho, Bero mata o empregado Luisaltino, quiçá, pela dúvida sobre se existia ou não um relacionamento mais estreito entre este e sua mulher e, logo a seguir, suicida-se. Assim como a impressão negativa que se tem de Vovó Izidra parece ser amenizada pelas atitudes positivas que a mesma realiza no decorrer da narrativa, que acontecem em um movimento crescente na trama, a presença de dois fortes motivos⁵ também

⁵Entenda-se por “motivos”, elementos estruturais da narrativa, cuja utilização neste trabalho tem sua conceituação nos escritos de Tomachevski (1985), que os define como sendo “unidades temáticas [...] da obra” dessa forma, é possível depreender que “os motivos combinados entre si constituem o apoio temático da obra” (TOMACHEVSKI, 1983, p.174).

trabalhariam a favor do pai de Miguilim para a amenização do impacto negativo causado por suas atitudes – são estes a traição e a pobreza.

A dúvida em relação às atitudes da mulher e do irmão e, futuramente, do empregado, foi uma das razões que levaram Bero a bater em Miguilim quando este saiu em defesa da mãe em uma discussão (p. 36). A pobreza é outra razão que o deixava consternado, fazendo-o dizer certas coisas que remexiam até mesmo com as considerações de Vovó Izidra acerca daquilo que se constituiria como sendo uma maldade:

– “Nhanina que é empobrecer ligeiro o final da gente: com tanto açúcar que gasta, só fazendo porcarias de doces e comidas de luxo!” O doce a Mãe fazia era porque os meninos e ele Miguilim gostava. Então, mesmo, Vovó Izidra um dia tinha resmungado, Miguilim bem que ouviu: – “Esse Bero tem ôsso no coração...” (ROSA, 2002, p. 127).

Nesse sentido, é importante, talvez, tentar entender porque Miguilim, aparentemente, sofre mais do que os outros com as atitudes do pai. De todos os irmãos, Miguilim, tanto física – “O Dito se parecia muito com o pai, Miguilim era o retrato da mãe” – quanto emocionalmente, era o filho que mais se parecia com Nhãnina, ou seja, o pai, por ter alguns problemas com a mãe de Miguilim, parece, por vezes, sobrepor a imagem da mãe e do filho, castigando o último de forma a atingir Nhãnina de alguma forma. Já o garoto termina por gratuitamente herdar esse conflito sem, ao menos, ter uma noção ampla de tudo, como se pode perceber no trecho a seguir que precede a surra que Miguilim leva do pai em momento em que o garoto parte em defesa da mãe: “Miguilim entendeu tudo tão depressa, que custou para entender. Arregalava um sofrimento.” (ROSA, 2002, p. 36).

Além disso, em meio ao ludismo de Miguilim, materializado sob forma de histórias, brincadeiras, à sua singular visão em relação às coisas do mundo – que pode ser notada pela importância que o garoto dá para as coisas da natureza – e à beleza que ele acreditava ter o Mutúm, mesmo com a sua deficiência visual, o menino configura-se como uma espécie de representação/ símbolo de um tipo de alegria que não mais é possível de ser vivenciada por

Bero. Em um cenário de pobreza, o pai do menino parece não conceber a possibilidade de ter uma vida diferente daquela que tem, pois, por mais que trabalhe, ele parece não enxergar meios para melhorar a situação financeira da família. Suas atitudes diante do garoto poderiam até mesmo ser interpretadas como uma tentativa de proteção do pai diante daquilo que ele acredita como sendo os indefensáveis alhures da vida:

Como o pai ficava furioso: até quase chorava de raiva! Exclamava que ele era pobre, em ponto de virar miserável, pedidor de esmola, a casa não era dele, as terras ali não eram dele, o trabalho era demais, e só tinha prejuízo sempre, acabava não podendo nem tirar para o sustento de comida da família. Não tinha posse nem para retelhar a casa velha, estragada por mão desses todos ventos e chuvas, nem recurso para mandar fazer boa cerca de réguas, era só cerca de achas e paus pontudos, perigosa para a criação. [...] Dava vergonha no coração da gente, o que o pai assim falava. Que de pobres iam morrer de fome – não podia vender as filhas e os filhos... (ROSA, 2002, p. 68).

Nesse sentido, é como se ele não quisesse que Miguilim acreditasse que poderia ter uma vida que não fosse cerceada pelos males da pobreza e, por isso, faz-se de instrumento causador de verdadeiros “choques de realidade”, na tentativa de coibir a produção das fantasias infantis, fonte de produção da alegria dos meninos:

O *que* esse adulto experimentou? O *que* ele nos quer provar? Antes de tudo, um fato: também ele foi jovem um dia, também ele quis outrora o que agora queremos, também ele não acreditou em seus pais; mas a vida também lhe ensinou que eles tinham razão. E então ele sorri com ares de superioridade, pois o mesmo acontecerá conosco – de antemão ele desvaloriza os anos que estamos vivendo, converte-os em época de doces asneiras que se cometem na juventude, ou no êxtase infantil que precede a longa sobriedade da vida séria. Assim são os bem intencionados, os esclarecidos (BENJAMIN, 2002, p. 24).

Apesar dos atenuantes que marcam a figura das personagens dentro da fábula, nota-se que o alheamento da mãe, quando a mesma se concentra somente nas próprias angústias e necessidades – “Mãe sofria junto com ele, mas era mole – não punia em defesa, não brigava até o fim por conta dele, que era fraco e menino, Pai podia judiar quanto queria.” (ROSA, 2002, p. 135) –; a inconstância de Vovó Izidra, que ora defendia as crianças, ora injetava forças à raiva de Bernardo; e, as ações do pai de Miguilim, tanto sob a forma de *esclarecido* quanto sob a forma de *outro pedagogo*, tais quais descreve Benjamin (2002), enfim, dentro da

narrativa geralina, o que aparentemente prevalece é que todos esses adotam uma posição da qual nos fala o filósofo alemão supracitado:

[...] desvalorizam, destroem os nossos anos [de juventude]. E, cada vez mais, somos tomados pelo sentimento de que nossa juventude não passa de uma curta noite (vive-a plenamente, com êxtase!); depois vem a grande “experiência”, anos de compromisso, pobreza de idéias, lassidão. Assim é a vida, dizem os adultos, eles já experimentaram isso (BENJAMIN, 2002, p. 22).

Em meio a essa experiência impositiva dos adultos, as personagens Tio Terêz e Seo Aristeu apresentam-se como um alento na vida das crianças, principalmente na de Miguilim. Tio Terêz, quiçá pelos fatos de gostar de Nhãnina e de Miguilim tanto parecer com a mesma, cultivava estima pelo sobrinho e valorizava seus saberes:

“– Miguilim, você é meu amigo.” “– Amigo grande, feito gente grande, Tio Terêz?” “– É sim, Miguilim. Nós somos amigos. Você tem mais juízo do que eu...” Agora parecia que naquela ocasião era o Tio Terêz que estava se despedindo dele. Tio Terêz não parecia com Caim, jeito nenhum. Tio Terêz parecia com Abel... (ROSA, 2002, p. 50-51).

Mesmo no momento em que a atitude do tio causava sofrimento a Miguilim, é possível notar que o desfecho da situação acontece de forma harmoniosa, como se pode ver no caso em que o Tio Terêz pede para que o menino entregue um bilhete à Nhãnina. Entre a dúvida de entregar ou não, a preferência pela negativa não serviu de prerrogativa para que o adulto desvalorizasse a atitude da criança, pelo contrário, o tio reconhece que a decisão do menino foi a melhor a ser tomada: “– ‘Miguilim, Miguilim, não chora, não te importa, você é um menino bom, menino direito, você é meu amigo!’ [...] – ‘Você é que está certo, Miguilim. Mais não queira mal ao seu Tio Terêz, nem fica pensando...’” (ROSA, 2002, p. 95).

Mas é na figura de seo Aristeo que tanto Dito quanto Miguilim tecem as maiores aproximações entre o mundo adulto e o mundo infantil. Seo Aristeo é um homem incomum dentro da história, e, apesar da presença do mesmo não acontecer muitas vezes, suas considerações causam impacto positivo às crianças do Mutúm. Ele se assemelha em demasia com a figura do *pesquisador* do qual nos fala Walter Benjamin (2002). Seo Aristeo é um

homem que, assim como os outros moradores do Mutúm, é também acometido pelo impacto doloroso da experiência, contudo, ele enxerga o “sentido” dessa experiência, entende que é possível que a mesma seja “dolorosa para a pessoa que aspira por ela, mas dificilmente a levará ao desespero” (BENJAMIN, 2002, p. 23). No caso do Mutúm, o desespero das pessoas pode ser lido tanto na desesperança dos mesmos ante ao que eles enxergam como a impossibilidade de *se ter a alegria apesar de tudo*, quanto quando os mesmos tentam amputar essa possibilidade nas crianças. No momento mais representativo da figura de seo Aristeu, uma espécie de afirmação desse entendimento mútuo entre ele e as crianças, o vizinho reafirma para Miguilim o conhecimento deixado pelo irmão Dito acerca da alegria, dando um *status* ainda maior à fala do irmão de Miguilim:

Seo Aristeu, quando deu de vir, trazia um favo grande de mel de oropa, enrolado nas folhas verdes. – “Miguilim, você sara! Sara, que já estão longe as chuvas janeiras e fevereiras... Miguilim, você carece de ficar alegre. Tristeza é agouría...”

– Foi o Dito que ensinou isso ao senhor, seo Aristeu?

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

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

*boto gibão no tatú,
calço espora em marruá;
sojigo onça pelas tetas,
mò de os meninos mamar! ”*

Seo Aristeo fincava o dedo na testa, fazia vênica de rapapé no meio do quarto, trançava as pernas, ele era tão engraçado, tão comprido.

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

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

De rir, a gente podia toda a vida. Seo Aristeu sabia ser (ROSA, 2002, p. 146-147, grifo do autor).

Ao afirmar que “seo Aristeu sabia ser”, o narrador termina por enaltecer a empatia que foi estabelecida entre Miguilim, o vizinho cantor e, principalmente, ele mesmo, o narrador de “Campo geral”. Nota-se que não é somente Miguilim que qualifica ou desqualifica as atitudes dos adultos diante das experiências dos mesmos, em sua posição de guia da narrativa. Ao narrador também compete o julgamento das atitudes dos adultos. Se as características de seo Aristeu na narrativa terminam por aproximá-lo do jovem que vivenciou o espírito e fez das árduas conquistas, das coisas grandiosas um aprendizado que lhe permite (re)encontrar o espírito “em sua caminhada e em todos os homens” (BENJAMIN, 2002, p. 25), e que, por isso, tornou-se um *homem generoso* quando adulto, a revelação de todas essas relações é feita pelo narrador: é o hoje da narrativa que avalia o passado, a história contada.

Ao se verificar a realização dessa revelação, é possível que algumas afirmações sejam feitas. O adulto Miguel, o narrador de “Campo geral”, também se tornou um homem generoso, já que não desqualifica a experiência infantil, pelo contrário, ela é sublimada na narração durante toda a história. Acrescenta-se, ainda, a essa, outra afirmação, a de que o reconhecimento de seo Aristeo, na pele de um *homem generoso*, é feito tanto por meio de Miguilim - as atitudes do menino em relação ao vizinho demonstram essa posição, quanto pelo narrador Miguel, quando o mesmo descreve seo Aristeu, salientando a aproximação que existe entre as crianças e ele. Ter a oportunidade de desfrutar da companhia do vizinho cantador é cultivar um verdadeiro campo fértil aonde é possível que se cresça jovens que, no futuro, poderão também se transformar em “homens generosos”.

3.3 A EXPERIÊNCIA INFANTIL EM “CAMPO GERAL”

Compondo um tipo de linha de frente, bem como acontecia nas batalhas da Idade Média, os “infantes” de “Campo geral” são narrativamente guiados sob o olhar do líder Miguilim. A grandeza do líder vai, timidamente, exigindo e demarcando espaços cada vez maiores dentro da narrativa, em um crescente que atua em dois planos distintos: o da narrativa

em si, visto que Miguilim participa da narração de sua história e algumas de suas falas e pensamentos são fielmente transcritos na composição narrativa, sob a supervisão do “general”, o narrador Miguel; e o da participação na narrativa como personagem protagonista. Seja na posição de protagonista, seja dentro do espaço cedido pelo narrador, o posicionamento adotado pelo garoto termina revelando, por meio de sua sensibilidade, ângulos carregados de poeticidade daquela que será a história de Miguilim no Mutúm. Posicionamento diferenciado esse de Miguilim, que parece construir-se de forma cada vez mais apurada ao longo da trama.

Drelina, Chica, Liovaldo, Tomezinho, Dito e Miguilim são os filhos de Bernardo e Nhanina. Segundo o narrador:

Drelina era bonita: tinha cabelos compridos, louros. O Dito e Tomezinho eram ruivados. Só Miguilim e a Chica é que tinham cabelo preto, igual ao da mãe. O Dito se parecia muito com o pai, Miguilim era o retrato da mãe. Mas havia ainda um irmão, o mais velho de todos, Liovaldo, que não morava no Mutúm. Ninguém se lembrava de que ele fosse de que feições (ROSA, 2002, p. 33).

As aparências descritas no último excerto mostram muito mais que diferenças físicas entre os irmãos, elas prenunciam afinidades, distinções e, talvez, possam explicar como alguns desafetos entremeiam as relações entre adultos e crianças, possibilidade essa que já foi sugerida neste capítulo. Miguilim e Chica são os que mais se parecem com a mãe e, também, são os que mais apanham do Pai: “Quem ficava mais vezes de castigo era ele, Miguilim; mais quem apanhava mais era a Chica. A Chica tinha malgênio – todos diziam. Ela aprontava birra, encapelava no chão, capeteava; mordida as pessoas, não tinha respeito nem do pai.” (ROSA, 2002, p. 38). As pistas que, pouco a pouco, vão corporificando um motivo importante dentro da trama, o da traição de Nhanina para com o seu marido, poderia se configurar como uma das explicações para a distinção de tratamento em relação aos filhos exercida por Bernardo, pois ambos os irmãos se parecem fisicamente mais com a mãe e, além disso, revelam-se pessoas mais sensíveis assim como a mãe, principalmente Miguilim. A amizade entre Dito e Miguilim parece ser o ponto de união mais forte entre os dois grupos que dividem a família

quando se considera as diferenças e semelhanças físicas; formados de um lado por Nhanina e os filhos, Chica e Miguilim, e do outro lado, Berno e os filhos Drelina, Tomezinho e Dito.

As irmãs de “Campo geral” têm maneiras distintas de viver no Mutúm. Drelina tem a aparência comparada à de uma santa (ROSA, 2002, p. 49) e o seu comportamento parece sofrer forte influência dos adultos. Ela responde positivamente àquilo que eles acreditam ser o “ideal” de comportamento. Considerando a sua disposição ao defender as tradições do Mutúm, exercício esse que muito a aproxima da matriarca Vovó Izidra, a menina parece mesmo ter cedido às pressões dos adultos, que desvalorizam e destroem os anos da infância e da juventude, convencendo a criança a entrar o mais rápido possível no desconsolo que é a própria vida, emudecendo aquilo que Benjamin chama de convocação da voz do espírito (BENJAMIN, 2002).

Para tanto, algumas vezes Drelina vigia os irmãos para que eles também sigam as ordens dos adultos: “– Sai daí, Miguilim! Quê que está atrás de porta, escutando conversa de’s mais velhos?! Era Drelina, segurando-o estouvada, por detrás, à traição, mas podia mais; Miguilim tinha de ir com ela para a cozinha.” (ROSA, 2002, p. 42). Tentando entender a respeito de algo que diretamente o envolve e o intriga, o desentendimento entre o pai, a mãe e o tio, Miguilim, atipicamente, decide escutar os adultos de forma a tentar saber os porquês daquilo que tanto o perturba: as atitudes hostis praticadas pelos e entre os familiares. Nesse trecho, Miguilim dá os primeiros passos para que entenda qual é o grande conflito entre os parentes supracitados.

Em outro momento da narrativa, Drelina dá ordem de comando em meio ao temporal que ameaça o Mutúm: “–‘P’ra rezar, todos!’ – Drelina chamava” (ROSA, 2002, p. 45). Obedecendo e transferindo aos outros os valores tradicionais, Drelina parece ser uma criança cujos poderes de inventividade e de sensibilidade não se revelam como os da irmã, Chica, que não cede às pressões dos adultos que tentam desvalorizar os ensejos infantis e dá livre vazão

às brincadeiras infantis. “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, 2002, p. 39-40).

Ao contrário de Chica, Drelina seria como as crianças e os jovens que não mais se questionam acerca da validade e da autoridade da “experiência” do adulto da qual nos fala Benjamin (2002). Seu futuro em “A estória de Lélío e Lina” mostrará que a pequena, de fato, tornou-se uma adulta seguidora de regras e pouco querida pelos moradores da fazenda. Seu comportamento sugere que ela poderia até mesmo incluir-se em uníssono à voz do desalentador *nós* do excerto abaixo, creditando para si uma espécie de incapacidade forjada pelos adultos que desqualificam os anos vividos pelas crianças apoiados no que eles, segundo Benjamin, chamam de “experiência”:

Travamos nossa luta por responsabilidade contra um ser mascarado. A máscara do adulto chama-se “experiência”. Ela é inexpressiva, impenetrável, sempre a mesma. Esse adulto já vivenciou tudo: juventude, ideais, esperanças, mulheres. Foi tudo ilusão. – Ficamos, com freqüência, intimidados ou amargurados. Talvez ele tenha razão. O que podemos objetar-lhe? *Nós* ainda não experimentamos nada (BENJAMIN, 2002, p. 21, grifo nosso).

Irmã de Drelina, a Chica parece até mesmo se rebelar contra a intimidação dos adultos. Como é possível notar por meio de um dos excertos acima, ela “não tinha respeito nem do pai” e, ostentosa ou secretamente, marca posicionamento dentro da narrativa: “Um dia Pai tinha zangado com a Chica, puxou orelha; depois Pai precisou de beber água, a Chica foi trazer. 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.” (ROSA, 2002, p. 39, grifo nosso). A rebeldia não declarada, ou seja, ela, a personagem Chica, realiza um ato que tem por objetivo mostrar aos próprios olhos que é contra a autoridade do pai, já que ela cospe no copo, mas “mexe com o dedinho” para o pai não perceber. Diferentemente de Miguilim, Chica tem, quando se faz necessário, uma segurança em si que a enche de coragem. Suas ações parecem ser norteadas

por essa coragem: “Tinha uma bezerrinha, tão nascida pequena, a filha da Atucã, e era aspra, zangosa, feito uma vaquinha brava: investia de lá, vinha na Chica. ‘– Nem, nem, nem, Tucaninha? Me quer-bem de me matar?!’ A Chica nunca aceitava medo de nada.” (ROSA, 2002, p. 89). De maneira geral, as invencionices, fantasias e brincadeiras da menina, perduram ao longo da história sem grandes embates com o progenitor, se comparados aos que acontecem entre Miguilim e o pai.

O menor dos irmãos, Tomezinho, “menino neno”, parece preferir o recolhimento. O pequeno cultivava um hábito bem interessante:

– “Que é isso que você furtou, Tomezinho?!” Eram os restos do retalho de jornal. “– Tu joga fora! Não ouviu falar que é pecado?” “– E eu não vou ficar com ele... Vou guardar em algum lugar.” Tomezinho escondia tudo, fazia igual como os cachorros (ROSA, 2002, p. 33).

Tomezinho, o mais quieto, se comparado aos outros irmãos, tece uma forte aproximação com a natureza, parece mesmo construir o próprio mundo e aprecia um mundo pautado no faz de conta. Dentre os irmãos, ele é um dos que mais apreciam as histórias contadas por Miguilim.

Além dessas personagens infantis, mais outros três fazem parte desse rol, o Majéla, vulgo Patorí, o Grivo e o Bustica. Este último menino pouco aparece na história, é filho do vaqueiro Salúz que ora ou outra vai ao Mutúm brincar com os meninos. Já o Grivo é um menino muito pobre que vive apenas com a mãe. Seu poder de inventividade agrada muito Miguilim, nasce, assim, uma forte empatia entre os dois garotos. De comum, ambos tinham a predileção por e o dom para contar histórias, como ressalta o narrador: “O Grivo contava uma estória comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele menino de palavras sozinhas.” (ROSA, 2002, p. 100). Em “Cara-de-Bronze”, Grivo crescerá um adulto incomum, tecerá uma visão bem particular da vida, diferenciando-se muito dos outros vaqueiros empregados da fazenda, como já foi comentado no primeiro capítulo deste trabalho.

Mas Patorí, filho de Seo Deográcias, “era um menino maldoso, diabrava.” Segundo a personagem Rosa: “‘- Ele tem olho ruim’ [...] ‘quando a gente está comendo, e ele espia, a gente pega dor-de-cabeça’” (ROSA, 2002, p. 53). Sendo bom ou ruim, o menino Patorí termina por morrer de fome, entre as veredas, após ter assassinado outro garoto. Segundo a versão de Seo Deográcias sobre o ocorrido, “o Patorí não queria assassinar, só que estava experimentando arma-de-fôgo, a garrucha disparou, o rapazinho morreu depressa demais.” (ROSA, 2002, p. 99). A morte, a grande e última experiência pela qual passou Majéla, apesar de trágica, não tem grande repercussão no Mutúm. Diferentemente do que acontece na morte de Dito, em que todo o recanto dos Gerais parece parar e “cumprir luto” perante a morte da criança, é como se Patorí fosse duplamente condenado pelo único assassinato, pois não sofreu o desprezo dos outros somente quando estava vivo, mas também sofreu quando estava morto, já que os geralinos não se comoveram tanto diante da sua morte. Tomando por base os habitantes do Mutúm, diante da morte do filho do vizinho, somente o pai de Miguilim deixa o trabalho e vai ao Côcho, lugar onde mora Seo Deográcias, fazer “a visita de tristezas” (ROSA, 2002, p. 104-105). Para Miguilim, aquela noite de lua cheia foi a mais bonita de todas, pois, ainda segundo o garoto, Pai e Vovó Izidra não estavam lá, ou seja, a morte de Patorí não influencia negativamente o acontecimento das coisas. Mesmo o garoto tendo morrido, a família sai para passear e, aparentemente, não sofre com o ocorrido. Além disso, não somente as pessoas parecem ter condenado o pequeno assassino, mas também a natureza do lugar parece não seguir o cortejo fúnebre, nem se abalar diante do acontecido, diferente também daquilo que acontece quando morre o menino Dito.

Assim, entre sabores e dissabores a infância nasce e morre no Mutúm. Seguindo as imposições feitas pelos adultos ou criando mundos por meio de brincadeiras em que possibilidades são ampliadas e certos males deixam de existir: as crianças geralinas constroem sua própria jornada. Dito e Miguilim, dois grandes irmãos, irão provar que, por meio da

parceria, as dificuldades podem ser amenizadas e, por essa razão, merecem ter sua relação analisada à parte.

3.4 DIFERENTES, MAS COMPLEMENTARES: AS EXPERIÊNCIAS DE MIGUILIM E DE DITO

Dentre todas as relações estabelecidas entre os personagens da novela rosiana, nenhuma se coloca mais forte do que a amizade entre os irmãos Miguilim e Dito. Se, “No começo de tudo, tinha um erro – Miguilim conhecia, pouco entendendo.” (ROSA, 2002, p. 29), Dito, um dos irmãos menores de Miguilim, servirá de guia e consolo para o irmão maior numa jornada de descobertas que abrangem não somente o mundo externo que cerca o pequeno Miguilim, mas também os incompreendidos sentimentos e emoções que fazem parte dele e que trazem angústias, incertezas, tristezas e, principalmente, aprendizado.

Dito e Miguilim utilizam-se de diferentes artifícios para adquirirem conhecimentos. Enquanto Dito é descrito pelo narrador da seguinte forma: “Dito era menor mas sabia o sério, pensava ligeiro as coisas, Deus tinha dado a ele todo o juízo.” (ROSA, 2002, p. 35); Miguilim questiona-se durante toda a narrativa a existência e a eficácia de suas capacidades, dessa maneira, ele termina, mesmo que de forma não consciente, por fortalecê-las ainda mais a cada questionamento. Enquanto Dito tem sua sabedoria conhecida e reconhecida por todos, Miguilim revela sua sabedoria de forma mais tímida. A sabedoria parece ser lapidada pela sensibilidade tanto emocional quanto física, diante das coisas do mundo: “‘Miguilim, este feixinho está muito pesado para você?’ ‘Tio Terêz, está não. Se a gente puder ir devagarinho como precisa, e ninguém não gritar com a gente para ir depressa demais, então eu acho que nunca que é pesado...’” (ROSA, 2002, p. 50). Esse excerto parece ser mesmo uma metáfora daquilo que Miguilim acredita ser um bom modo de viver: a vida, aqui representada pelo “feixinho”, pode ser sim mais tranqüila, não ser “pesada”, se não for exigido que a mesma seja vivida de forma rápida, ou seja, em um ritmo diferente daquele que se “precisa”, sob a

pressão de gritos, que, no caso de Miguilim, parecem usurpar dele a chance de se harmonizar com as próprias vivências, enchendo-o de incertezas.

Além de ser aquele que mais parece entender as angústias que assolam Miguilim, Dito também procura tentar compreender o conjunto, o Mutúm, em sua totalidade, em cada movimento realizado pelo recanto “dos Gerais”. O menino parece ter um amor por tudo e por todos, conhecia-os e compreendia-os. Nas palavras da personagem Rosa: “E disse que Dito falava com cada pessoa, como se ela fosse uma, diferente; mas que gostava de todas, como se todas fosse iguais.” (ROSA, 2002, p. 124). Para obter toda essa compreensão, um dos constantes exercícios de Dito era escutar as conversas das pessoas:

Dito não fazia companhia, falava que carecia de ir ouvir as conversas de todas as pessoas grandes. Miguilim não tinha vontade de crescer, de ser pessoa grande, as conversas das pessoas grandes era sempre as mesmas coisas secas, com aquela necessidade de ser brutas, coisas assustadas (ROSA, 2002, p. 52).

Ao contrário de Miguilim que, aparentemente por proteção, procura manter-se afastado dos adultos, Dito sempre ouve a conversa dos mais velhos de forma a melhor entender os adultos e o jeito de ser dos mesmos. Não que Dito compactuasse com a maldade que ora ou outra era transmitida por estas pessoas, ao contrário disso, ele se aproveita de cada oportunidade para conhecê-las de melhor forma. Por vezes, é por meio desse conhecimento construído dia-a-dia que Dito contorna possíveis situações de confronto, protegendo Miguilim ou contribuindo para realizar as vontades do irmão maior:

– “Dito, por que foi que você falou aquilo com Vovó Izidra?” “–Em tempo que não te auxiliei, Miguilim?” “–Mas por quê que você inventou no 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, ele atinava com tudo (ROSA, 2002, p. 83-84).

Miguilim carrega consigo um forte medo de morrer, mas, ao mesmo tempo, parece ter também um medo de viver. A insegurança o incita a ter verdadeiro pavor de ter suas condutas desaprovadas pelas pessoas. Era Dito quem compreendia a sabedoria de Miguilim e ainda a

explicava a ele: “– Dito, mesmo você acha, eu sou bobo de verdade?” “–É não, Miguilim, de jeito nenhum. Isso mesmo que não é. Você tem juízo por outros lados...” (ROSA, 2002, p. 86). Segundo o Dito, Miguilim tinha um juízo que vinha do um lado incomum. Seu modo de pensar e de sentir é, dessa forma, explicado por Dito e reforçado pelo narrador durante as páginas da narrativa.

Inseguro e confuso em meio aos seus saberes, Miguilim coloca as emoções em primeiro plano quando age, mesmo que seu querer seja construído por outra vontade. Nesta desarmonia entre o que querer e o que fazer, ele não consegue evitar os confrontos com as pessoas:

O Dito era espertozinho, mas acomodado. Nunca que ele falava por mal. – “Dito?” “– O quê, Miguilim?” “– Nú só é que a gente não deve de dormir, anjo-da-guarda vai s’embora... Mas a calça a gente pode não se tirar...” “Eu sei, Miguilim.” O Dito resumia de nada. O Dito não brigava de verdade, com ninguém, toda a vez de brigar ele economizava. Miguilim sempre queria não brigar, mas brigava, derradeiramente, com todos. Tomara a gente ser, feito o Dito: capaz com todos os horários das pessoas... (ROSA, 2002, p. 91).

O paradoxal comportamento de Miguilim, menino que, ao mesmo tempo, defende seu posicionamento ao enfrentar os abusos do pai, mas que, por outro lado, procura sempre, ao mesmo tempo, a aprovação de todos, inclusive do patriarca, para se sentir tranqüilo, não o impede de construir as próprias impressões acerca dos adultos e das conversas dos mesmos. Dessa forma, o garoto termina, pouco a pouco, retirando a “máscara”, ou seja, a falsa autoridade das “experiências” que os adultos tentam impor por meio de ações e de conversas. Ao desmascará-los, Miguilim parece alinhar sua concepção em relação a algumas ações dos adultos de sua família, àquilo que Walter Benjamin (2002) diz sobre os mesmos: “Sim, isso experimentaram eles [os adultos], a falta de sentido da vida, sempre isso, jamais experimentaram outra coisa. A brutalidade.” (BENJAMIN, 2002, p. 22).

Dentro da história, é interessante notar que Miguilim, ao fazer essa descoberta supracitada em relação aos adultos, é que, paradoxalmente, os entende, quiçá, perdoa-os, de

alguma forma, de todo mal feito. É possível perceber que somente no fim da novela, em um trecho em que o pai desvela amor a Miguilim quando o menino está doente, em outro em que Vovó Izidra aparece cuidando de Miguilim no momento em que ele está enfermo, enfim, quando ele coloca seu pai, seu “maior algoz”, em meio aos seus elementos/ imagens do Mutúm que levará consigo para a cidade, é que se pode notar que Miguilim, “mesmo com tudo de ruim que acontece acontecendo”, parece decidir guardar o “acontecido” para, quem sabe, aproveitá-lo, entendê-lo, de alguma forma (no futuro?).

De forma a exemplificar essa perda de autoridade pela qual passam os adultos de “Campo geral”, tem-se a já mencionada trajetória de Vovó Izidra, cujo ápice está na saída do Mutúm. Além dessa, é possível perceber que, ao longo dos acontecimentos, a posição de comando de Bernardo Cessim Caz tem sua força reduzida: Miguilim perde o medo do pai, pois se, no início da fábula, durante a primeira surra que o garoto leva do pai, o comportamento do pequeno diante da mesma é marcado por gestos cujo objetivo é o de tentar proteger algumas partes do corpo das investidas do pai (p. 36), a “última surra” de Miguilim, a mais violenta, é marcada por um comportamento que causa estranhamento no próprio agressor:

Era dia-de-domingo, Pai estava lá, veio correndo. Pegou o Miguilim, e o levou para casa, debaixo de pancadas. Levou para o alpendre. Bateu de mão, depois resolveu: tirou a roupa toda de Miguilim e começou a bater com a correia da cintura. Batia e xingava, mordida a ponta da língua, enrolada, se comprazia. Batia tanto, que Mãe, Drelina e a Chica, a Rosa, Tomezinho, e até Vovó Izidra. Choravam, pediam que não desse mais, que já chegava. Batia. Batia, mas Miguilim não chorava. Não chorava, porque estava com um pensamento: quando ele crescesse, matava Pai. Estava pensando de que jeito ia matar Pai, e então começou até a rir. Aí, Pai esbarrou de bater, espantado: como tinha batido na cabeça também, pensou que Miguilim podia estar ficando doido (ROSA, 2002, p. 134-135).

Se Dito aparenta descobrir e compreender toda essa “brutalidade” em meio às conversas que ouve, é a sensibilidade de Miguilim para com as coisas do mundo que o alerta para essa necessidade de se ter que compreender as atitudes e características dos adultos de forma a tentar, no mínimo, amenizar as dores advindas em alguns momentos da convivência.

Dito parece extrair de forma profunda o conhecimento que a vida lhe oferece em cada movimento realizado no Mutúm, parece viver em profundidade um instante de cada vez e procura não formar uma bagagem de angústias para revivê-las em momentos posteriores, parece mesmo adivinhar que esses momentos não existirão para ele; já Miguilim parece reviver demasiadamente cada momento, carrega consigo um sofrimento que ultrapassa o próprio limite da situação em que esse sofrimento é gerado. Dois momentos distintos da narrativa marcam bem como se diferenciam o proceder dos irmãos: a árvore que Berno não queria que fosse derrubada, mas que Dito mandou derrubar por que Miguilim tinha medo do “mau agouro” da árvore do qual falara Seo Deográcias; e, o bilhete que Tio Terêz pediu para que Miguilim entregasse à mãe.

No caso do bilhete, Miguilim sofreu durante todo o tempo em que esteve de posse do mesmo, pensando se devia ou não devia entregá-lo à mãe:

Miguilim forcejava, não queria, mas a idéia da gente não tinha fecho. Aquilo, aquilo. Pensamentos todos desciam por ali a baixo. Então ele não queria, não ia pensar – mas então carecia de torar volta: prestar muita atenção nas outras coisas todas acontecendo, no que fosse bonito, e tudo tinha de ser bonito, para ele não pensar – então as horas daquele dia ficavam sendo o dia mais comprido de todos... (ROSA, 2002, p. 88).

Desde que o bilhete lhe foi entregue, Miguilim aparenta já ter decidido não entregar o bilhete à mãe, mas ele prolonga o sofrimento. Assim como o dia fica mais comprido para Miguilim, ele também estende o sofrimento para além do futuro encontro com o tio. No entanto, não somente Miguilim parece prolongar o sofrimento, mas o próprio narrador enche o acontecimento da narrativa de detalhes, de forma a dar sua contribuição no redimensionamento, tanto do fato quanto do sofrimento do garoto. Disfarçadamente, Miguilim consulta a quem ele pode para tentar descobrir qual é o melhor procedimento a ser adotado:

– “Dito, como é que a gente sabe certo como não deve de fazer alguma coisa, mesmo que os outros não estão vendo?” [...] – “Rosa, quando é que a gente sabe que uma coisa que vai fazer não é malfeito?” [...] “– Mãe, o que a gente faz, se é mal, se é bem,

ver quando é que a gente sabe? – “Vaqueiro Jé: malfeito como é, que a gente se sabe?” (ROSA, 2002, p. 86-87).

Ao contrário da posição de Miguilim, Dito parece não se abalar diante da possibilidade de ser castigado pelo pai quando manda o vaqueiro derrubar a árvore sem a autorização do mesmo: “Quando os outros viram, todos ficaram assustados, temor do pai, diziam o Dito ia apanhar de tirar sangue. O Dito, por uma agüinha branca como que nem que ele não se importava. Saiu brincando com carrinho-de-boi, com os sabucos” (ROSA, 2002, p. 69). Dito, conhecedor do comportamento dos adultos, permanece calado e abraça um artifício que o livra do provável castigo:

–“Menino, eu te amo! Que foi que mentiu, que eu tinha mandado sentar facão na árvore-de-flôr?!” – “Ah, Pai, ressonhei que o que se disse, se a árvore danasse de crescer, mais o senhor é que é o dono da casa, agora o senhor pode bater em mim, mas eu por nada não queria que o senhor adoecesse, gosto do senhor, demais...” E o pai abraçou Dito, dizia que ele era menino corajoso e com muito sentimento, nunca que mentia. Mesmo Miguilim não entendia o sopro daquilo; pois até ele, que sabia de tudo, dum jeito não estava acreditando mais no que fora: mas achando que o que o Dito falou com o pai era que era a primeira verdade (ROSA, 2002, p. 69-70).

Observar as pessoas, os animais, enfim, todos os movimentos do Mutúm. Mesmo de longe, quando já estava doente, Dito queria saber como estavam todas as coisas:

Miguilim queria ficar sempre perto, mas o Dito mandava ele saber 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 a 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. Requeria se algum bicho tinha vindo estragar as plantações, de que altura era que o milho estava crescendo (ROSA, 2002, p. 112).

Dito sabia discernir os fatos. Por meio da observação que fazia de tudo o que acontecia no Mutúm, sabia daquilo que os adultos eram capazes de fazer, contudo, isso não o impedia de se aproveitar das lições que se poderia obter por meio das atitudes desses adultos: tudo para ele se configurava como oportunidade de aprendizado, a cada dia, ele parecia mesmo ter consciência de que a jornada junto aos familiares não duraria por muito tempo. A forma

rápida como aprendia as coisas culminava em dois processos distintos por parte das pessoas que o conheciam: distanciamento e estranhamento das mesmas. O primeiro devido à distância criada entre ele e os demais membros da família em relação ao funcionamento e à compreensão de todos os movimentos realizados no Mutúm. É Miguilim que, certa vez, ao dormir, coloca em palavras uma percepção que marca, ao mesmo tempo, os dois processos dentro da narrativa:

O Dito sabia não [sobre os pensamentos de Miguilim], deitado no canto. Todos outros pensamentos, menos esses, o Dito pensava. Ele ainda estava deitado de costas, vez em quando fungava um assopro brando, já devia de ter rezado suas três ave-marias sem rumor. Agora, o que era que ele 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, 2002, p. 91, grifo nosso).

Dito parece saber muito se comparado aos habitantes do Mutúm. Não há parâmetros aos quais se possa classificá-lo ou enquadrá-lo, nem alguém no Mutúm para que se possa estabelecer uma comparação. Mas, apesar de existir uma nítida exaltação por parte de todos do Mutúm em relação às capacidades de Dito e uma forte dependência de Miguilim para com o Dito, Miguilim também questiona os saberes do irmão, não aceita todos os conselhos passivamente. Parece mesmo tentar adaptar os conselhos do irmão às próprias necessidades em relação ao posicionamento que ele, Miguilim, acreditava ocupar em meio aos seus:

Quando o Dito falou, aquilo devagar ainda podia parecer justo, o Dito sabia tanta coisa tirada da idéia, Miguilim se espantava. Menos agora. Agora, ele escogitava, cismava que não era só assim, o do Dito, achava que era o contrário. A ver, com ele Miguilim, era o contrário. A coisa mais difícil que tinha era a gente poder fazer tudo certo, para os outros não ralharem, não quererem castigar (ROSA, 2002, p. 88).

Depois da morte de Dito, Miguilim passa a ser ainda mais perseguido pelo pai. Não se rebela, nem se esconde das maldades praticadas por Bernardo, aos poucos parece perder o medo que tinha dos adultos: “Mas Miguilim não queria chorar mais. Podiam matar, se quisessem, mas ele não queria ter mais medo de ninguém, de jeito nenhum. Demais! – ‘Pai é homem jagunço de mau. Pai não presta.’ Foi o que ele disse, com todo o desprezo.” (ROSA,

2002, p. 135). Por meio de palavras ou por meio de ações, o pai parece querer arrancar de Miguilim toda a sensibilidade e encanto para com as coisas do mundo, lembrando e reforçando a proximidade entre um trecho de Benjamin, já citado aqui, e uma das configurações da experiência em “Campo geral”: “Mas conhecemos outros pedagogos cuja amargura não nos proporciona nem sequer os curtos anos de ‘juventude’; sisudos e cruéis querem nos empurrar desde já para a escravidão da vida” (BENJAMIN, 2002, p. 22).

Apesar da grande diferença entre os irmãos, existem pontos fortes de união de pensamentos, de procedimentos e de ações entre Miguilim e Dito. Faz-se importante salientar que a grande sabedoria de Dito não o distancia das práticas peculiares ao lúdico universo infantil. Tanto Dito como Miguilim constroem os próprios brinquedos: “Saíu brincando com carrinho-de-boi, com os sabucos. Um sabuco rôxo era boi roxo, outros o Dito pedia à Rosa para no fogo tostar, viravam sendo boizinhos amarelos, pretos, pintados de preto-e-branco. Era o brinquedo mais bonito de todos” (ROSA, 2002, p. 69). Se a condição financeira dos garotos facilita essa prática, já que não tinham dinheiro para comprar uma gaitinha como a do “mano Liovaldo” (p. 130), dos restos, do lixo, eles constroem brinquedos e brincadeiras. Os pequenos parecem praticar um exercício do qual fala Bessa (2006) sobre a relação de reinvenção das crianças para com os restos, que é ressaltada nos textos de Benjamin. As crianças seriam o que Bessa denomina de “focos de resistência da modernidade”, já que realizam sua criatividade por meio de algo que é desprezado ou descartado pelo adulto. A criança afirma a sua experiência, singulariza-a quando realiza uma prática que a diferencia e a distancia dos adultos:

Se observarmos uma criança notaremos como ela se sente atraída pelos detritos: ao visitarem oficinas de costura, carpintaria, atividades de jardinagem elas não raramente vão vasculhar os restos, as sobras, os trapos... A partir de detritos que recolhem, não imitam o mundo dos adultos, mas colocam os restos e resíduos numa relação nova e original (BESSA, 2006).

Nota-se que, se a prática de construção de brinquedos pode ser, ainda nos dias de hoje, vista no meio rural realizada, também, pelos adultos, o que, em uma primeira instância, desvalidaria a conexão entre o trecho de Bessa e a novela “Campo geral”, por outro lado, é possível perceber que o adulto da novela não realiza essa prática. É impossível imaginar que o adulto Bernardo, de “Campo geral”, porventura, poderia produzir um objeto desses, mesmo porque é ele quem decide que é o momento de Miguilim deixar os brinquedos quando “troca”-os por uma enxada para que o menino passe a trabalhar com o pai na roça: “Mais bem que já tem prazo para *ajudar em coisa que sirva*, e calejar os dedos, endurecer casco na sola dos pés, engrossar esse corpo!” (ROSA, 2002, p. 126, grifo nosso). Brincar de pensar, um dos exercícios preferidos de Miguilim, parece não ser algo que “sirva” para o pai do garoto. Nesse sentido, esse adulto que ainda realiza essa prática no meio rural estaria mais próximo àquele adulto que valoriza o livre exercício da imaginação infantil do qual fala Benjamin (2002).

Utilizando-se agora de outro conceito de experiência trabalhado por Benjamin, um conceito cuja definição parece ser mais positiva (se comparada à dos adultos do texto “Experiência” (2002)), em que a experiência aparece como um legado dos antepassados e não uma imposição dos adultos sobre a juventude. A criança seria, já neste outro escrito benjaminiano, o indivíduo capaz de captar os restos da tradição abandonados na/ pela modernidade, dando novos significados a eles. É o que Gagnebin⁶ apud Bessa (2006) denomina como sendo uma ressignificação dos objetos. Ou seja, em “Campo geral”, o sabugo não é um simples sabugo, na verdade ele “Era o brinquedo mais bonito de todos.” (ROSA, 2002, p. 69).

Nesse sentido, uma das grandes violências praticadas por Bernardo em relação ao Miguilim acontece, justamente, no momento em que o pai, de forma a castigar o menino,

⁶ GAGNEBIM, J. M. “Memória, história, testemunho.” In: *Memória e (res)sentimento*. Indagações sobre uma questão sensível, BRESCIANI, S.; NAXARA, M. (Orgs). Campinas: Ed. Unicamp, 2001.

quebra as gaiolas, libertando os passarinhos. Consternado, o garoto resolve dar fim também a todos os brinquedos:

Então Miguilim saiu. Foi ao fundo da horta, onde tinha um brinquedo de rodinha-d'água – sentou o pé, rebentou. Foi no cajueiro, onde estava pendurados os alçapões de pegar passarinhos, e quebrou com todos. Depois veio, juntou os brinquedos que tinha, todas as coisas guardadas – os tentos de olho-de-boi e maria-preta, a pedra de cristal preto, uma carretilha de cisterna, um besouro preto com chifres, outro grande, dourado, uma folha de mica tigrada, a garrafinha vazia, o couro de cobra-pinima, a caixinha de madeira de cedro, a tesourinha quebrada, os carretéis, a caixa de papelão, os barbantes, o pedaço de chumbo, e outras coisas, que nem quis espiar – e jogou tudo fora, no terreiro (ROSA, 2002, p. 140).

Ao quebrar os brinquedos, Miguilim, de certa forma, fecha um ciclo de acontecimentos em sua vida, em que o pai exercia domínio sobre o garoto. Não mais existiriam argumentos materiais que teriam poder sobre ele, em outras palavras, não havia mais as coisas do mundo nas quais Miguilim estaria apegado, que, por ventura, serviriam de instrumento do qual Bernardo poderia se valer, quebrando ou se desfazendo desse instrumento, para causar dor ao Miguilim: a Cuca Pingo-de-Ouro já havia sido entregue a outras pessoas, os brinquedos já tinham sido quebrados.

Essa atitude de Miguilim marca também um rompimento com o pai no plano invisível dos afetos. É como se ele demonstrasse, simbolicamente que, daquele momento em diante, o pai, negativamente, não o afetaria mais. Outro trecho da narrativa, já utilizado em algumas páginas atrás, aquele que descreve a última surra que Bernardo dá no garoto, ressalta sobremaneira esse novo Miguilim diante da figura do pai:

Era dia-de-domingo, Pai estava lá, veio correndo. Pegou o Miguilim, e o levou para casa, debaixo de pancadas. Levou para o alpendre. Bateu de mão, depois resolveu: tirou a roupa toda de Miguilim e começou a bater com a correia da cintura. Batia e xingava, mordida a ponta da língua, enrolada, se comprazia. Batia tanto, que Mãe, Drelina e a Chica, a Rosa, Tomezinho, e até Vovó Izidra. Choravam, pediam que não desse mais, que já chegava. Batia. Batia, mas Miguilim não chorava. Não chorava, porque estava com um pensamento: quando ele crescesse, matava Pai. Estava pensando de que jeito ia matar Pai, e então começou até a rir. Aí, Pai esbarrou de bater, espantado: como tinha batido na cabeça também, pensou que Miguilim podia estar ficando doido (ROSA, 2002, p. 134-135, grifo nosso).

O pai poderia bater o quanto quisesse no garoto, Miguilim não mais choraria, já que no plano das emoções *aquele* pai (já) estava morto para ele. A quebra dos brinquedos mostra que ele não está mais submetido ao jugo simbólico do pai. O garoto, dessa forma, deixa de se perturbar pelo fato de não entender os motivos que levam o pai a cometer certas violências e o pai passa a ter, para Miguilim, outra configuração que não exerce o mesmo poder sobre o menino. Interessante notar que, para que esse outro pai “nascesse”, fora necessário alguns sacrifícios: a morte do pai de outrora e a “morte” da infância de Miguilim, visto que não mais existem os brinquedos, os objetos que simbolizam a infância de Miguilim.

Na verdade, a grande diferença entre os dois irmãos está mesmo na forma com que cada um vive: estando fortemente ligado ao momento em que vive, ao “agora”, Dito apega-se às vivências, por outro lado, o irmão, Miguilim, vivendo e revivendo alegrias e dores, termina sendo um “desbravador” de experiências. Correlacionando os fatos e sentindo o peso da importância de cada aprendizado, é possível perceber que o sofrimento de Miguilim tem como fato propulsor, justamente as constatações acerca daquilo e daqueles que estão em sua volta, espécies de mortes e nascimentos que marcam a trajetória: a mãe deixa de ser a “santa” do início da narrativa a partir do momento em que Miguilim passa a cogitar a possibilidade de ela ter traído o pai; a “morte” do pai no campo das afetividades a partir do momento em que o menino quebra os brinquedos; a diluição e possível desaparecimento do medo que ele, Miguilim, sente da avó quando, de certa forma, ridiculariza a figura da anciã no momento em que passa a achar que certos comentários negativos que a mesma fazia eram fruto do fato de ela gostar de ser idiota (ROSA, 2002, p. 123); a morte de Dito e seu renascimento no mundo das histórias; a morte dele mesmo, Miguilim, e o (pré)nascimento de Miguel no momento em que o menino usa os óculos no fim da novela. Interessante notar, nesse sentido, que Miguilim, que tanto demonstra ter medo da morte e chega mesmo a acreditar que vai morrer durante um significativo trecho da narrativa, vê, diante de si e, de certa forma, para si, diversas mortes. O

mais surpreendente que se pode, ainda, observar em relação a esse aspecto, é que quando a morte vem, de fato, visitá-lo, o menino não demonstra desespero, pelo contrário, ele demonstra coragem. Ele sente mais medo quando *acha* que irá morrer. A idéia de morte parece amedrontar mais Miguilim do que uma contumaz possibilidade de vitória da morte.

Já o Dito, o menino das vivências, não consegue construir sua experiência. Dessa forma, a possibilidade que lhe resta é a de encontrá-la em uma espécie de “enfrentamento corpo a corpo” com aquela que é o grande medo de seu irmão Miguilim: a morte. Mesmo a contragosto, como se pode observar em uma das conversas que Dito tem com o irmão, “Não queria ir para o Céu menino pequeno” (ROSA, 2002, p. 44), Dito morre. Dito morto, pode ser transformado em narrativa, agora que teve sua experiência, (re)aparece por meio de um outro narrador/ contador de histórias: o papagaio. Se durante a vida, Dito não teve seu desejo realizado, a ave não “aprendeu” a falar o nome de Dito, o fato de o papagaio ter pronunciado o nome do menino somente após a morte de Dito, oferece-se como uma explicação plausível para o entendimento não só da frustração de Dito como também da formação da narrativa de modo geral: as narrativas dos contadores de histórias são formadas por experiências.

Mesmo dentro da fraqueza que Miguilim acreditava de que era feito, na verdade, ele, no dizer de Euclides da Cunha, “é, antes de tudo, um forte”. Apesar da aparência frágil, apesar de encontrar dificuldades em seguir com a vida depois da morte do irmão, ele sai das situações dolorosas, tendo readquirido o dom de contar histórias e tendo a possibilidade de conhecer uma realidade diferente da do Mutúm por meio do doutor que aparece no fim da história. Assimila as experiências que lhe foram impostas ou escolhidas e constrói um caminho diferente para si.

Mesmo com a destruição de muitas coisas de Miguilim e em Miguilim, no final é possível perceber que os necessários embates travados pelo garoto marcam uma espécie de vitória de Miguilim sobre as angústias da infância. Mesmo com toda a brutalidade que o

atingiu, as experiências obtidas por meio de todo tipo de acontecimentos parecem não ter apagado a chama dentro dele, que o leva a tudo questionar, pois ele continua a questionar os porquês das coisas, demonstrando, dessa forma, que a sensibilidade sobrevive, mantém “mesmo com tudo de ruim que acontece acontecendo”: “– ‘Mãe, mas por que é, então, para que é, que acontece tudo?!’” (ROSA, 2002, p. 150).

O último dos questionamentos de Miguilim no Mutúm é um sinal de que, mesmo dentro de todo tipo de necessidade não compreendida, não atendida, não vista por esse menino, é possível fazer brotar valores que, claramente, transcendem à situação pela qual ele passou. Ao aceitar as medalhinhas que a avó deixou para ele (p. 147) e valorizar as boas atitudes que a mesma teve em passagem pelo Mutúm (p. 36) e (p. 145), ele demonstra que a sensibilidade é maior do que qualquer atitude negativa. Quando ele enaltece o sentimento e as atitudes positivas do pai diante da doença do filho (p. 143-144), mais do que ter uma demonstração de compreensão da incapacidade do pai de poder demonstrar afeto, ele revela que, apesar de todas as atitudes hostis que tiveram em relação a ele, os sentimentos que ele tem para com os seus não foram aniquilados. Apesar das tentativas de embrutecer o menino, no final, ele ainda quer contar histórias, o menino fabulador sobrevive. Entre beleza e tristeza, Miguilim parece sair vitorioso em sua jornada.

3.5 A GRANDE EXPERIÊNCIA DE “CAMPO GERAL”

De forma similar à história do velho no texto benjaminiano, a experiência da morte será absorvida por Miguilim e por todos do Mutúm. No ponto alto da narrativa, a morte de Dito, o pequeno moribundo, do alto patamar de sua condição, escolhe o herdeiro de seu legado e faz a revelação:

Uma hora Dito chamou o Miguilim, queria ficar com Miguilim sozinho. Quase que ele não podia mais falar. – “Miguilim, e você não contou a estória da Cuca-Pingo-de-Ouro...” “ – Mas eu não posso, Dito, mesmo não posso! Eu gosto demais dela, estes dias todos...” Como é que podia inventar a estória? Miguilim soluçava. – “Faz mal

não, Miguilim, mesmo ceguinha mesmo, ela há de me reconhecer...” “ – No Céu, Dito? No Céu!” – e Miguilim desengolia da garganta um desespero. – “Chora não, Miguilim, de quem eu gosto mais, junto com Mãe, é de você...” E o Dito também não conseguia mais falar direito, os dentes dele teimavam em ficar encostados, a boca mal abria, mas mesmo assim ele forcejou e disse tudo: - “*Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!...*” E o Dito quis rir para Miguilim. Mas Miguilim chorava aos gritos, sufocava, os outros vieram, puxaram Miguilim de lá (ROSA, 2002, p. 119, grifo nosso).

No trecho acima, percebe-se que o irmão de Miguilim, Dito, lhe faz uma revelação, oferece-lhe um aprendizado no momento da morte a respeito da alegria. O próprio autor, Guimarães Rosa, ao registrar o trecho da história destaca o “*Sempre alegre, Miguilim...*”, uma lição que foi aprendida por Miguilim em meio a situações distintas, talvez extremas: em meio à alegria, quando o Mutúm contava com a presença do vizinho Seo Aristeo, e, em meio à dor, durante a morte do irmão. Para Dito, essa emoção que se localiza somente no plano humano em uma primeira instância, revela-se ali, ainda no limiar da vida, entre o estado de imanência e o estado de transcendência do indivíduo, já que o segundo só se dá com a ruptura do primeiro, ou seja, depois da morte (BENJAMIN, 1984). É esse momento crucial que, situado além das circunstâncias da vida, revela e oferece. A morte é o fato que promove a revelação do saber do menino. Benjamin, em “O narrador” e em “Experiência e pobreza”, salienta que é no momento da morte que o sujeito é possuidor de uma autoridade narrativa ímpar e se torna capacitado a conceber uma visão monástica de tudo, é como se tudo parasse e o indivíduo tivesse uma visão panorâmica em um instante fugaz. A mônada construída por Dito, ou seja, a alegria acima de tudo, já que é nela que se deve estar o início e o fim de tudo, não tem a pretensão de oferecer uma visão completa da vida em sua última fala, mas oferece uma visão totalizante a partir daquilo que ele julga importante no instante maior da existência. No excerto em destaque, no momento epifânico da morte, é a *alegria* o elemento eleito capaz de sintetizar a importância de tudo o que foi vivenciado pela criança. Na trama, Dito é construído como aquele que sabe mais, que vai um tanto além, “um senhorzinho de tudo”, o que termina

por enfatizar a importância da escolha da fala no momento da morte, da descoberta maior no momento solene. O “senhorzinho” das vivências encontra na morte a fórmula para se obter a experiência:

Para se entender a ordem do universo, o pulsar silencioso do latejante mundo, faz-se necessário o peito aberto. O sangue do coração é que nos lançará no trans-egóico.

Transpor a fronteira do eu é a forma de contatar a harmonia universal e eliminar o desequilíbrio entre o individual e o universal.

Daí pode brotar aquela alegria companheira certa da sabedoria (MARTINS, 1994, p. 56, grifo nosso).

Diante da morte de Dito, não resta alternativa a Miguilim senão aceitar o ocorrido e seguir adiante em meio aos rituais fúnebres. O processo como um todo não é vivido por Miguilim, como, por exemplo, a caminhada até o lugar do sepultamento do irmão e o enterro do mesmo, mas outras ações, igualmente significativas, seguem vivas na cabeça da personagem:

Então se levantou, veio de lá, mordida a boca de não chorar, para os outros o deixarem ficar no quarto. Estavam lavando o corpo do Dito, na bacia grande. Mãe segurava com jeito o pezinho machucado doente, como caso pudesse doer ainda no Dito, se o pé batesse na beira da bacia. O carinho da mão de Mãe segurando aquele pezinho do Dito era a coisa mais forte neste mundo (ROSA, 2002, p. 120).

A vivência de rituais fúnebres é que permitirá a Miguilim um futuro entendimento de tudo o que aconteceu. O sujeito adquire os elementos em um dado instante para, depois, digerí-los e concatená-los. Não há condições, em meio à avalanche de emoções em que o evento desemboca, de assimilar o acontecido. É a volta de Miguel, selecionando e contando os fatos, que evidencia o entendimento e a absorção daquilo que ocorreu, pois é o homem do futuro que poderá compreender o que é construído agora, é o futuro que transforma as vivências em experiências.

Essa necessidade humana de assimilação da perda se apresenta não só relativa à Miguilim, mas também a outras personagens da narrativa e no Mutúm como um todo. Nota-se que em uma espécie de pressentimento do Mutúm, “Mas vem um tempo em que, de vez, vira

a virar só tudo de ruim, a gente paga os prazos” (ROSA, 2002, p. 106), materializado em uma série de tristes acontecimentos que precedem o início de toda essa situação com o Dito, como a morte do menino Patorí, a dor de dentes do vaqueiro Salúz e a tragédia com o cachorro Julim estraçalhado por um tamanduá; no final desse momento da narrativa, também é possível perceber que a morte, a princípio particular e familiar, é incorporada aos movimentos do Mutúm. Percebe-se que, no caso de “Campo geral”, é a própria marca regionalista da obra, de forma a representar esse tipo de acontecimento de forma mais fiel ao real, semelhante ao que ainda pode ser vislumbrado nas pequenas cidades, que apresenta todo o processo como algo necessário e naturalmente incorporado à vida do homem sertanejo, como se pode ver nos trechos a seguir:

Quando entrou a noite, Miguilim sabia não dormir, passar as horas perto da mesa, onde Dito era príncipezinho, calçado só com um pé de botina, coberto com um lençol branco e flores, mas o mais sério de todos ali, entre *aquelas velas acêsas que visitavam a casa* (ROSA, 2002, p. 120, grifo nosso).

E *ainda* chegavam outros. Até dois homens sem conhecimento nenhum, homens de fora que andaram comprando bezerros. Muitas mulheres, uma menina. Desdormindo, estonteado, desinteirado de si, *no costume que começava a ter de ter, de sofrer*, Miguilim sempre ficava em todo caso triste-contente, de que tanta gente ali estivesse, todos por causa do Dito, *para honrar o Dito*, e os homens iam carregar o Dito, a pé, quase um dia inteiro de viagem – iam “ganhar o dia”, diziam – mó de enterrar no cemiteriozinho de pedras, para diante da vereda do Terentém.(...) Tinham de sair cedo, por forma que precisavam de caminhar muito, e estavam comendo farofa de carne, com mandioca cozida, *todos bebendo café e cachaça*. Vaqueiro Salúz matou o porquinho melhor, porque a carne seca não chegava, e Mãitina, na cozinha, não esbarrava de bater paçoca de pilão – *aquele surdo rumor* (ROSA, 2002, p. 121, grifo nosso).

Os trechos em destaque revelam o quanto toda a ritualística fúnebre acomoda-se harmonicamente ao Mutúm e aos habitantes do mesmo. Parece que cada um que compõe o quadro acima tem uma função fundamental dentro dessa passagem que marca um importante momento no Mutúm. Mas quando se observa o mesmo processo na vida moderna, constata-se a “praticidade” com que as coisas passaram a acontecer: os familiares delegam uma função que, a priori, era da família, a um “desconhecido”. Empresas especializadas são contratadas

para se encarregarem do bom andamento de todos os trâmites do funeral num ato que termina por desnaturalizar a morte do processo da vida e dificultar a assimilação do processo de perda.

Nesse sentido, a narrativa rosiana parece revelar que é nessa derradeira e última etapa que é oferecida aos outros, aos que ficam e seguem em vida, a oportunidade de se conhecer a revelação daquele que morre: a grande e última lição, cuja autoridade, ou seja, poder de verdade único, não é possível de ser obtido em nenhum outro momento da vida. Posteriormente a esse momento da revelação, será, ainda, o contato com o frio corpo morto que possibilitará ao humano tornar-se muito mais humano: é nessa hora que o real valor de tudo pode ser entendido, pois diante da inexorável verdade de que tudo é efêmero, o sujeito pode redimensionar aquilo que faz parte da vida. Uma oportunidade singular que oferece ao outro a possibilidade de se valorizar aquele que se vai, por meio da assimilação da experiência daquele que tem sua corrente rompida do fluxo da vida.

4. Memória

4.1 CAMADAS DE MEMÓRIAS QUE SE (DES)DOBRAM

Identificando e entendendo o que Roncari (2004) chama de “camadas” do texto de Rosa, é possível compreender porque a obra do autor mineiro tem tão vasta fortuna crítica. Da construção dessa gama de possibilidades de leitura, brotam temas que, ora se apoiando mais em uma camada, ora se apoiando mais em outra camada, possibilitam que outras facetas da obra sejam descobertas e, dessa forma, enaltecidas. Nota-se que a memória é um dos caminhos que podem ser utilizados para que o leitor possa adentrar nas e entender as narrativas rosianas analisadas neste trabalho, ela se mostra como uma possibilidade contumaz para que descobertas sejam realizadas em meio às tramas de *Corpo de baile*. Das relações entre o que é da exterioridade do texto e o que pertence à interioridade da narrativa, guiando-se ao sabor da temática da memória, de forma a explorar as camadas das quais fala Roncari, é possível encontrar uma espécie de teor autobiográfico de Rosa em meio ao seu mundo fictício, tanto nas características das personagens quanto nas cores das paisagens que compõem as novelas, os contos e os romances. Ao se dizer isso, não se entende, de forma alguma, que o autor re(a)presenta-se em “carne e osso” entre as suas criações, mas sim, por exemplo, que algumas características das paisagens e alguns fatos peculiares da sua infância e de sua vida adulta foram retrabalhados para que os mesmos pudessem compor a sua obra fictícia. Já quando se tem como base (“somente”) as relações fictícias criadas nas narrativas de *Corpo de baile*, é possível perceber que outros traços e manifestações da memória parecem colaborar na construção dos textos rosianos. Dentro de uma só narrativa, “Campo geral”, os caminhos da memória parecem mesmo ditar um tipo de lógica que norteia o texto, uma espécie de (re)construção do passado, na qual a narrativa é pautada. Ao se ter a memória

como guia no “enfrentamento” de *Corpo de baile*, percebe-se que as possibilidades multiplicam-se a cada olhar.

Roncari (2004), em *O Brasil de Rosa*, revela, ao ler a fortuna crítica do autor João Guimarães Rosa e concatená-la às próprias análises interpretativas sobre os textos de Rosa, que a obra do autor mineiro constitui-se de três camadas. Uma delas é galgada na experiência do autor geralino somada aos vínculos do mesmo com a “tradição literária brasileira”, que resultam em trabalhos com temas como o do sertão, o do gado, o da propriedade agrária. Temas esses que, segundo Roncari, são muito analisados pela fortuna crítica do escritor. Já a segunda camada tem por base a cultura, a erudição literária e filosófica do autor, “na qual ele elaborava a dimensão simbólica, universal e mítica das obras” (RONCARI, 2004, p. 18). A terceira camada, que, segundo Roncari, aparece de forma mais apagada na crítica literária do autor, é a que revela uma espécie de alegoria da vida institucional da primeira experiência do Brasil com a república, camada essa que se estabelece, dessa forma, como uma crítica à postura conservadora desse governo (RONCARI, 2004, p. 18-19). Essa diversidade de camadas e, conseqüentemente, de possibilidades interpretativas, termina por abrir um rol de opções ao leitor desafiante que, de forma a trabalhar somente com uma dessas camadas ou reuni-las na elaboração de uma só análise, tem nas mãos uma obra cuja forte potencialidade parece emanar de um “corpo vivo”, vibrante.

Em narrativas que se dobram e se desdobram, que realizam uma espécie de movimento sanfonal, ou seja, um movimento que ora revela e ora esconde autor em meio às tramas, narradores, personagens, paisagens, “camadas”, é possível, ainda, mesclar alguns tipos de memórias e promover encontros, aparentemente “inusitados”, entre Miguel e Miguilim de *Corpo de baile*, entre Miguilim e Joãozito, o autor.

De uma possível relação estabelecida entre Miguilim e Joãozito, revela-se uma espécie de memória quase “real” da situação do cidadão brasileiro, criança, morador “dos Gerais”: da

infância de Rosa e do conhecimento que ele tem sobre os “Gerais” brotam correlações que transcendem as bases “originais”, ou seja, vão além da vida real e da vida fictícia dos personagens criados pelo autor, de forma a chegar ao que se poderia chamar de *a terceira margem*: uma espécie de morte pela vida e vida pela morte.

Considerando “Campo geral” de forma particular, nota-se que, ao se tentar rastrear os passos da memória, é possível não somente encontrar os percursos narrativos concernentes ao Miguel, aqui interpretado como um possível narrador de “Campo geral”, mas também é possível observar os passos das memórias de Miguilim por meio de Miguel. Observando o texto de forma a substanciar essa possibilidade de leitura em relação ao narrador, desvendam-se, então, os traços percorridos pelo narrador Miguel para que ele pudesse chegar ao lugar que se entende que ele “ocupa”, que ele “está” como narrador. Dessa forma, constrói-se uma análise pautada nas escolhas do narrador em relação à composição narrativa de “Campo geral”. Escolhas feitas pela memória, que partem do presente da narrativa e estreitam paulatinamente os laços com o passado: pois somente o presente é capaz de refazer o passado.

Ao se observar o narrador de “Campo geral” e considerar suas reflexões feitas ao longo da narrativa, percebe-se que o texto oferece subsídios para que sejam delineadas as memórias de Miguel, construídas em meio aos moradores do Mutúm, o que indicaria que essas mesmas memórias também são o produto das relações entre Miguel e o Mutúm, o espaço Mutúm. Ao mesmo tempo, quando se considera a “presença” de Miguilim por meio das memórias do narrador, percebe-se que as memórias do pequeno, principalmente em uma das manifestações mais presentes na composição do enredo, a lembrança, são substancialmente marcantes dentro do texto. Nota-se que o narrador estabelece uma relação generosa com o menino, pois Miguilim, nitidamente, funde a sua marca na construção de “Campo geral” por meio de suas lembranças que são reconstruídas no presente da narrativa.

Nessa conexão estabelecida pela memória de Miguel com o passado, diluem-se as barreiras do tempo e o passado e o presente de Miguel convergem em uma espécie de presente da narrativa e o tempo daquilo que é narrado apresenta-se como algo que não é preciso e/ ou exato, é oscilante. É nesse momento que, por vezes, os discursos do passado e do presente se unem para reproduzir uma espécie de única unidade memorialística, é o presente, nesse instante que parece “atuar” no passado (HALBWACHS, 2006). É nessa configuração narrativa (que se torna complexa quando se tenta definir se é uma voz do presente ou se é uma voz do passado que narra um determinado momento), que a voz do menino e a voz do narrador, por vezes, se sobrepõem e não é possível identificar uma espécie de “dono” dessa voz:

Mãe abaixava a cabeça, ela *era* tão bonita, nada não respondia. *Parecia que Vovó Izidra tinha ódio de Mãe?* Vovó Izidra não era mãe dela, mas só irmã da mãe dela. Mãe de Mãe tinha sido Vó Benvinda. Vó Benvinda, antes de morrer, toda a vida ela rezava, dia e noite, caprichava muito com Deus, só queria era rezar e comer, e ralhava mole com os meninos. Um vaqueiro contou ao Dito, de segredo, Vó Benvinda quando moça tinha sido mulher-âtoa. *Mulher-atôa é que os homens vão em casa dela e ela quando morrer vai para o inferno. O que Vovó Izidra estava falando – ...“Só pôr sua casa porta a fora”... – A nossa casa?* E que demônio diligenciava de entrar em mulher virava cadela de satanaz... *Vovó Izidra não tinha de gostar de Mãe? Então, por que era que judiava, judiava? Miguilim gostava pudesse abraçar e beijar a Mãezinha, muito, demais muito, aquela hora mesma.* (ROSA, 2002, p. 48, grifo nosso)

Se algumas partes do trecho parecem ser formadas pelas considerações de Miguilim, já que o nome “mãe” do menino, bem como acontece em outros trechos da narrativa, é grafado com a inicial maiúscula, de forma que dentro da narrativa o vocábulo funcione, então, como um nome próprio, e, ao mesmo tempo, como uma marca que revela/ estabelece uma diferenciação hierárquica entre Miguilim (e seus irmãos) em baixo e os adultos, a mãe, o pai e a avó, em cima; nota-se que, o fim do trecho, “Miguilim gostava pudesse abraçar e beijar a Mãezinha, muito, demais muito, aquela hora mesma”, planta uma dúvida sobre quem seria o “dono” da consideração feita, pois, apesar do distanciamento causado pelo uso da terceira pessoa, “Miguilim gostava pudesse abraçar”, a presença novamente do vocábulo escrito em

letra maiúscula, “Mãezinha”, logo em seguida, estabelece ambigüidade. Tal ambigüidade fragiliza a certeza que se tinha em relação à parte inicial do trecho e não se sabe mais quem faz o questionamento “Parecia que Vovó Izidra tinha ódio de Mãe?” ou, ainda, os outros questionamentos “Vovó Izidra não tinha de gostar de Mãe? Então, por que era que judiava, judiava?”. Na verdade, quem é que faz a definição sobre o que é “mulher-atôa”? Além dessas ambigüidades, como se poderia explicar, nesse excerto, o distanciamento de Miguilim do fluxo da história narrada, quando ele passa a tecer relações mais estreitas com o passado, o passado de Vó Benvinda, para depois retornar ao curso da narrativa, como se estivesse atendendo a um chamado do presente, no momento em que Vovó Izidra fala sobre uma possível presença do “satanaz”?

É dessa forma oscilante que a memória de Miguel parece resgatar e, ao mesmo tempo, compor, assim, uma narrativa de descobertas, pensamentos, dons e, principalmente, interação, entre o garoto e o meio social do qual faz parte; entre o Mutúm e os seus moradores; entre os familiares e os vizinhos. A interação se faz de forma angustiante, mas se mostra fundamental e necessária na evolução e transformação do passado por meio do presente, dos elementos, dos personagens e dos conflitos, que compõem “Campo geral”.

A fim de que os traços memorialísticos da obra se tornem ainda mais eloquentes na leitura da obra rosiana, passar-se-á primeira e levemente por alguns pontos nítidos de intersecção entre a memória “real” da vida de Rosa e alguns elementos/ cenários/ personagens que compõem *Corpo de baile* e, principalmente, “Campo geral” e “Buriti”. Em seguida, analisar-se-ão as memórias geradas na e pela construção da trama em si: as de Miguilim e as de Miguel.

4.2 ROSA EM MEIO AO *CORPO DE BAILE*

Memória de vida que se transforma em memória fictícia. Sem diminuir a magnitude da narrativa e/ ou “reduzi-la” a um contar de “causos” pessoais (o que provavelmente nem seria uma redução, considerando a singular bagagem de vida do autor), Rosa insere sentimentos, sensações e elementos de ordem pessoal na construção narrativa, que podem ser encontrados quando se contrasta os escritos narrativos e os textos biográficos produzidos sobre a infância e a vida adulta do autor. A semelhança entre a vida e os elementos que compõem a história pessoal de Rosa e a “vida” de suas criações, personagens e cenários, definitivamente, é verdadeira, contudo, é possível perceber que essa relação não tem como resultado uma produção fictícia pautada em um trabalho que se “restringe” à história da vida do escritor. Além disso, nota-se que os elementos que, de alguma forma, compõem a biografia e que são encontrados na composição das obras não se mostram “externos” ao texto, não são simplesmente agregados ou somados ao mesmo, mas são, sim, incorporados naturalmente ao e no corpo da narrativa. Nota-se que a composição narrativa rosiana segue única e exclusivamente os comandos da própria narrativa, atendendo às necessidades mais intrínsecas de sua composição.

Traçando um paralelo entre certos traços do texto rosiano que denotam a presença de algumas características do autor e as chamadas autobiografias tradicionais, uma consideração de Fernandez *apud* Pouillon (1974) parece ser bem vinda. No trecho em questão, ele afirma que o lado autobiográfico de um romance pode aparecer por outra via, no sentido da “biografia de um ser imaginário, composto por elementos vivos, colhidos na natureza e na experiência do autor” (p. 19), ou seja, a biografia rosiana que pode(ria) ser encontrada em sua obra revela, sim, elementos e cores de sua vida, sem, contudo, postar o próprio Guimarães Rosa em meio à sua obra, ele cria essa espécie de “ser imaginário” com características de Rosa que transcendem as características do próprio criador, já que partem daquilo que seria o

real de Rosa, mas ultrapassam o mesmo para que possa existir na ficção, pois, certa e definitivamente, autor não é narrador. Mas essa espécie de “ser” do texto rosiano que parece transitar entre o autor, o narrador e as personagens, parece se concretizar/ materializar nos questionamentos e apontamentos que aparecem ao longo das obras, ou em trechos mais específicos, como os que surgem, por exemplo, em meio à tempestade em “Campo geral”: O Dito sabia ajoelhar melhor? [...] Se o povo todo se juntasse, rezando com essa força, desse medo, então a tempestade em um átimo não esbarrava? [...] Ele [Miguilim] tinha fé. Ele mesmo sabia? (ROSA, 2002, p. 45). Trechos assim parecem pertencer a uma espécie de “curinga” da trama, cujos traços peculiares lhe permitem se deslocar dentro do texto e ocupar a posição de qualquer um e de “ninguém” ao mesmo tempo.

Por meio da infância, viagens, enfim, por toda a experiência de vida, o autor coloca em evidência a forma “visceral” com que se envolveu com a produção de sua obra. A estreita identificação do autor com as paisagens por ele criadas sobrepôs traços fictícios e traços reais na composição dos recantos geralinos de *Corpo de baile*. Ou seja, não é somente o trabalho de escrita e reescrita de Rosa, conhecido e constante, que demonstra a estreita relação que o autor de Cordisburgo estabeleceu com as obras: há um pouquinho da vida de Rosa também em sua criação.

Em “O recado do morro”, um dos “membros” que compõe o *Corpo de baile*, quando o leitor se depara com a figura de “seo Alquiste” (ou “Olquiste”), é possível que se estabeleça quase que uma associação imediata entre a personagem e a figura do autor. O sujeito da referida narrativa usava óculos de grossas lentes e tinha o hábito de tudo anotar em sua caderneta durante a viagem, costume esse bem à moda do autor Guimarães Rosa. Se o autor não era para os “seus Gerais” um estrangeiro, como assim o é seu Olquiste, é com olhos de quem está sempre se deparando com uma novidade que Rosa enxergou cada pormenor que

compunha do cenário sertanejo e, dessa forma, anotava-o logo em uma das cadernetas que tinha sempre à mão.

Mas a associação entre real e fictício que parece ter mais correspondências entre esses dois planos dá-se entre a personagem infantil Miguilim e o também menino chamado Joãozito. Ambos gostavam de apanhar sanhaços e depois soltá-los: “Mas tio Terez, de bom coração, ensinou-o a armar urupuca para pegar passarinhos. Pegavam muitos sanhaços, aqueles pássaros macios, azulados, que depois soltavam outra vez, porque sanhaço não é pássaro de gaiola” (ROSA, 2002, p. 29). Outra forte correspondência está no problema de visão que ambos tinham. Se Rosa só tomou conhecimento da miopia tardiamente, depois de sofrer um pouco com as implicações vindas da própria deformação ocular, Miguilim também fica sabendo da miopia somente no fim da história, quando o doutor, que terminou levando-o para a cidade de Curvêlo, aparece no Mutúm “– Esse nosso rapazinho tem a vista curta.” (ROSA, 2002, p. 149). Os traços da infância de Rosa na caracterização do menino Miguilim, e do Mutúm como um todo, são nítidos, pois, segundo Vicente Guimarães (1972), o autor se aproveitou de muitas das peculiaridades características dos conhecidos de infância ao compor algumas de suas personagens, contudo, na maioria dos casos, ele “preservava” a identidade do (nem sempre) homenageado, quando lhe dava um nome diferente dentro da obra. Entretanto, o doutor José Lourenço bem como a cidade de origem do doutor, são exceções feitas por Rosa, pois o autor mineiro utiliza o nome e a cidade do doutor que identificou sua moléstia na composição de “Campo geral”.

Em relação a Rosa e a Miguilim, nota-se que autor e personagem, cada um à sua maneira, padeceram diante da presença dos adultos durante a infância “–Miguilim, este feixinho está muito pesado para você?” “– Tio Terêz, está não. Se a gente puder ir devagarinho como precisa, e ninguém não gritar com a gente para ir depressa demais, então eu acho que nunca que é pesado” (ROSA, 2002, p. 50). Em uma entrevista de Rosa

concedida a Perez (1968), a aproximação entre ambos, tanto em relação ao problema de visão quanto em relação à espécie de desconsolo diante do que parece ser uma atuação dura e impositiva do adulto na vida da criança, faz-se ainda mais notada:

Não gosto de falar da infância. É um tempo de coisas boas, mas sempre com pessoas grandes incomodando a gente, intervindo, estragando os prazeres. [...] Já era míope e nem mesmo eu, ninguém sabia disso. [...] Mas, tempo bom de verdade, só começo com a conquista de algum isolamento, com a segurança de poder fechar-me num quarto e trancar a porta. Deitar no chão e imaginar histórias, poemas, romances, botando todo mundo conhecido como personagem, misturando as melhores coisas vistas e ouvidas (SOARES, 1968, p. 38).

Mas as correlações não revelam somente aspectos negativos. Miguilim também gosta de histórias e de misturar “as melhores coisas vistas e ouvidas”, o garoto tem o dom de narrar e também faz sucesso ao contar histórias:

Miguilim de repente começou a contar estórias tiradas da cabeça dele mesmo: Uma do Boi que queria ensinar um segredo ao Vaqueiro, outra do Cachorrinho que em casa nenhuma deixavam que ele morasse, andava de vereda em vereda, pedindo perdão. *Essas estórias pegavam* (ROSA, 2002, p. 103-104, grifo nosso).

“Coincidentemente”, é no Curvelo, uma cidade próxima à também mineira e à também “gerais” Cordisburgo - sendo a última a cidade natal do autor - que Miguilim seguirá nos estudos, segundo é revelado em “Campo geral”, ao apontar a cidade do doutor (ROSA, 2002, p. 150), e também segundo conta, ou seja, reafirma Drelina, irmã de Miguilim, em “A estória de Lélío e Lina”: “(...) Perguntou se Lélío tinha estado no Curvelo, se conheceu um irmão dela, que se chamava Miguel Cessim Cássio, atendendo pelo apelativo de Miguilim, e que lá direitinho trabalhava e ia nos estudos” (ROSA, 1984, p. 215). Além disso, Cordisburgo também é um dos cenários mineiros citados em “O recado do morro”: “Mas, daquilo, daquela, ninguém não podia se cansar. Ah, e as estrelas de Cordisburgo, também – o seo Olquiste falou- eram as que brilhavam, talvez no mundo todo, com mais agarre de alegria.” (ROSA, 1978, p. 11).

Enfim, são fortes as relações que podem ser traçadas entre a vida de Rosa e seus escritos, principalmente quando se considera a questão da infância. O tio do autor, Vicente Guimarães, no livro *Joãozinho: infância de João Guimarães Rosa* (1972), conta sobre as associações mais evidentes entre vida e obra de Rosa, dando destaque às similaridades existentes entre Joãozinho e Miguelim. Apesar dos escritos do tio colocarem em primeiro plano essa associação, que é certamente a mais evidente, ao realizar a leitura de todo o livro do tio Guimarães, nota-se que traços de Rosa também são utilizados na composição do menino Dito. Se de um lado Miguelim, bem como o seu criador, ressaltam a relação, por vezes conturbada, entre adultos e crianças, nota-se que, de outro lado, adotando um comportamento bem diferente, a personagem Dito e o autor Guimarães Rosa têm por hábito ouvir a conversa dos adultos para aprender tanto sobre o comportamento dos adultos quanto sobre as coisas do mundo. Aparentemente, foi dessa forma, em seu exercício de escrita, que, segundo Lisboa (1991), o autor cordisburguense transformou a subjetividade em objetividade por meio de sua obra e, talvez também seja por isso que “a visão do mundo de Guimarães Rosa, traída pelo impetuoso dinamismo que preside à forma poética, revela a presença constante e pertinaz da criança” (p. 170). “Criança” cujas memórias, real ou ficcional, são reveladas e colocadas em destaque quando passam a compor o primeiro plano da narrativa “Campo geral”.

Ainda segundo Lisboa (1991), por meio dos escritos rosianos é possível observar o “eu profundo” do autor, e por isso, “confuso, inexplicável e original” (BERGSON¹ apud LISBOA, 1991, p. 171). Os escritos da autora apontam que, mais do que a explícita “presença de Rosa” em seus escritos por meio de personagens e paisagens, sua posição diante da vida e da produção é marcada por um gênio infantil que deseja descobrir o mundo:

A irrequieta curiosidade do menino leva-o a desmontar e a desmembrar brinquedos para saber como são por dentro. Na ânsia de conhecer o princípio e o fim das coisas, a criatura analisa, decompõe e finalmente recompõe as partes de um todo em síntese, muitas vezes artística. *Este é o caso em apreço* (LISBOA, 1991, p. 171, grifo nosso).

¹ BERGSON, H. *L'évolution créatrice*. Paris: Alcan, s.d.

Menos do que uma migração de elementos de ordem pessoal para a elaboração de sua obra, a construção da obra de Rosa, com a nítida presença da memória do autor em seus escritos, consagra-se como uma verdadeira homenagem aos “Gerais” e ao sertão.

4.3 AS LEMBRANÇAS DE MIGUILIM

A narrativa “Campo geral” não é formada somente por *um* movimento memorialístico. Além da memória rosiana e a do adulto, Miguel, o menino Miguilim também dá livre vazão à corrente de pensamentos e tece relações entre passado e presente. Miguel, nesse sentido, é aquele que intermedeia esse movimento, já que é aquele quem revela as considerações feitas por Miguilim lá no passado. O movimento do menino configura-se como uma espécie de microcosmos do movimento “maior” realizado por Miguel ao contar as memórias. Das lembranças de Miguilim reveladas ao longo da narrativa, àquilo que se pode entender como sendo um episódio que formará uma possível lembrança, é possível entender alguns dos pontos instáveis das emoções de Miguilim que substanciam a narrativa.

Durante toda a trama pode-se notar a existência de trechos que remetem aos instantes em que o garoto Miguilim tece as próprias lembranças. O caminho percorrido pela personagem mirim, ao criar uma espécie de arranjo para as mesmas, parece ser reproduzido (e não produzido) pelo presente da narrativa. A evocação dessas lembranças parece atender ao pedido desse presente. Na *Poética* (1951), Aristóteles apresenta um conceito de episódio que já foi levemente explicitado neste trabalho, que parece ser, aqui, de grande valia para que se possa entender a relação entre o presente narrativo e as lembranças de Miguilim. Ao exemplificar o conceito, Aristóteles faz suas considerações por meio da construção de um exemplo baseado na *Odisséia*. Diz o filósofo, ao diferenciar a configuração do episódio no *drama* e na *epopéia*, que:

De facto, breve é o argumento da *Odisséia*: um homem vagueou muitos anos em terras estranhas, sempre sob a vigilância de Poseidon, e solitário; entretanto, em casa, os

pretendentes de sua mulher lhe consomem bens e armam traições ao filho, mas finalmente regressa à pátria, e depois de se dar a conhecer a algumas pessoas, assalta os adversários e enfim se salva, destruindo os inimigos. *Eis o que é o próprio assunto; tudo o mais são episódios* (ARISTÓTELES, 1951, p. 98-99, grifo nosso).

Partindo da semelhança, da raiz comum entre a epopéia e a novela de Rosa, algumas considerações relativas a episódio elaboradas por Aristóteles ainda podem ser feitas de forma a contribuir para o entendimento das lembranças de Miguilim na novela rosiana. Entende-se, dessa forma, o episódio tal qual Aristóteles explicita, considera-se, aqui, que as lembranças do menino são em “Campo geral” ações que, “conexas com a principal”, ou seja, a infância de Miguilim via memória de Miguel, variam “o interesse do auditor [/ leitor], enriquecendo a matéria com episódios diversos”, episódios esses que são evocados pela história narrada pelo fato de serem, de alguma maneira, relacionados à mesma, o que aumenta, dessa forma, sua extensão (ARISTÓTELES, 1951, p. 114).

Mesmo que as idéias de Miguilim não se mostrem claras ou precisas em meio à indefinição de seus sentimentos, o narrador “cede espaço” à voz do garoto para que ele exponha as suas lembranças. Ou seja, nota-se que, por mais que algumas dessas lembranças não sejam concatenadas a ponto de fazer sentido para Miguilim, no momento em que ele vive a história lá no passado (em relação à história narrada), a tecedura dos fatos referentes à escolha de quais quadros irão compor a lembrança evocada, mostra-se perspicaz, já que por meio dessa construção é possível ao leitor descobrir alguns dos terrenos movediços da infância de Miguilim que serão percorridos e, por isso, enaltecidos pelo narrador ao longo da construção da trama. É esse movimento de olhar para trás que, de certa forma, identifica e retrabalha esses terrenos:

Quando completara sete, havia saído dali, pela primeira vez: o tio Terêz levou-o a cavalo para ser crismado no Sucurijú, por onde o bispo passava. Da viagem, que durou dias, ele guardara aturdidadas lembranças, embaraçadas em sua cabecinha. De uma, nunca pôde se esquecer: alguém que já estivera no Mutúm, tinha dito: – ‘É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre...’ (ROSA, 2002, p. 27).

Viagem, beleza e sabedoria. Três dos pontos mais intrigantes e angustiantes que serão, ora e outra, evocados durante a trama e que, por isso, merecem ser desenvolvidos e analisados.

Neste excerto, que aparece logo no início, nota-se que a beleza, advinda da opinião que vem de fora do costumeiro círculo social do qual o menino faz parte, é enaltecida em detrimento da opinião da mãe sobre o mesmo lugar. Opinião essa que é revelada para o leitor, no momento em que Miguilim fala para Nhanina sobre a opinião do forasteiro:

A mãe não lhe deu valor nenhum, mas 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...” Era a primeira vez que a mãe falava com ele um assunto todo sério. *No fundo de seu coração, ele não podia, porém, concordar, por mais que gostasse dela: e achava que o moço que tinha falado aquilo era que estava com a razão.* Não porque ele mesmo Miguilim visse beleza no Mutúm – nem sabia distinguir o que era um lugar bonito e um lugar feio. Mas só pela maneira como o moço tinha falado: de longe, de leve, sem interesse nenhum; e pelo modo contrário de sua mãe – agravada de calundú e espalhando suspiros, lastimosa (ROSA, 2002, p. 28-29, grifo nosso).

Essa lembrança de Miguilim em relação à beleza do lugar revela uma característica do garoto: ele valoriza essa espécie de saber que vem de fora. Ao tomar partido da opinião “forasteira”, que frisava a beleza do Mutúm, enaltecendo positivamente o lugar, em detrimento à materna, caseira, vinda de alguém que tanto gostava, constrói-se uma das primeiras pistas da narrativa que revelam essa preferência do garoto por aquilo que é de fora do Mutúm. Apesar desse desacordo entre a opinião da mãe e a do filho, nota-se que ambos têm uma espécie de encanto por aquilo que é de fora do Mutúm, mas se a mãe demonstra querer saber o que existe por trás do morro e, de certa forma, “culpa” essa formação geográfica pelo fato de ela desconhecer o que há além do mesmo, Miguilim parece evidenciar seu encanto por aquilo que está fora do Mutúm, sem, contudo, desmerecer e/ ou culpar o local que mora por não ter, naquele momento de sua vida, a oportunidade de poder conhecer outras paisagens.

Ou seja, Miguilim parece querer mais do que o saber que vem de fora, parece ansiar, da mesma forma que a mãe dele, “Estou sempre pensando que lá por detrás dele [morro] acontecem outras coisas, que o morro está tapando de mim, e que nunca hei de poder ver” (ROSA, 2002, p. 28-29), em querer saber o que tem por trás do morro, como se pode perceber por meio de outro trecho em que Miguilim fala a respeito do mar:

A gente olhava Mãe, imaginava saudade. Miguilim não sabia muitas coisas. – “Mãe, a gente então nunca vai poder ver o mar, nunca?” Ela glosava que quem-sabe não, iam não, sempre, por pobreza de longe. – “A gente não vai, Miguilim” – o Dito afirmou: – “Acho que nunca! A gente é no sertão. Então por que é que você indaga?” – “Nada, não, Dito. Mas às vezes eu queria avistar o mar, só para não ter uma tristeza...” (ROSA, 2002, p.106).

Quando o tio do menino, Osmundo Cessim, aparece no Mutúm logo após a morte de Dito, o narrador assim transmite o sentimento de Miguilim em relação ao tio: “A gente avistava tio Osmundo, sentia espécie de esperança.” (ROSA, 2002, p. 130). Ora, considerando o fato de que o tio já havia levado o irmão para a cidade e a forma com que Miguilim, por meio do narrador, demonstra admiração ao tecer as qualidades do tio, é possível entender que essas “esperanças” seriam um tipo de desejo de garoto em também seguir rumo à cidade. Corporifica-se, ainda, essa possibilidade quando, no período que segue o excerto acima, o narrador revela: “*Mas* ele [o tio Osmundo Cessim] logo não gostou de Miguilim, não gostava, dizia só: - ‘Este um está antipático...’” (ROSA, 2002, p. 130, grifo nosso). Em consequência dessa observação, o menino muda o rumo do pensamento que enaltece o tio e, no período seguinte, passa a caracterizar a figura do tio de forma negativa: “E mexia os beiços, sacudia a cara, *aquela cara azulosa, desprazida, que o diabo deu a ele.*” (ROSA, 2002, p. 130, grifo nosso). Se antes do tio revelar uma espécie de antipatia por Miguilim, a narrativa destaca as qualidades de Osmundo Cessim em meio aos habitantes do Mutúm, quando ela, a antipatia por Miguilim, é mostrada, o narrador parece mesmo tomar para si uma provável *desesperança* de Miguilim e desqualifica os atributos de Osmundo Cessim. Essa “desesperança” que o menino demonstra sentir, nesse trecho da narrativa, estaria relacionada àquilo que o tio parece

representar para o menino: o tio, de certa forma, configura-se como um tipo de símbolo da mudança, da fuga, já que, por meio de seu auxílio, é possível sair do Mutúm para ir viver na cidade.

Substanciando ainda mais a relação de Miguilim quanto ao saber que vem de fora, constrói-se a maior marca da preferência do menino, quiçá, este momento configura-se como a demonstração mais contundente e, de certa forma, confirma o enaltecimento que o garoto tece em relação ao saber que vem de fora, em uma passagem que marca o fim da trama: Miguilim aceita a proposta do doutor José Lourenço em levá-lo à cidade para estudar. Além disso, o instrumento, que serve como uma espécie de amostra para que o garoto “entreveja” o tipo de futuro que poderá desfrutar junto ao doutor, será os óculos que esse doutor usa, objeto trazido pelo mesmo lá da cidade. Mais que um símbolo de mudança ou um chamariz para o garoto, esses mesmos óculos serão o instrumento que bastará a Miguilim para que ele mesmo ateste para si a beleza do lugar, uma de suas maiores inquietudes da infância:

Mas então, de repente, Miguilim parou em frente do doutor. Todo tremia, quase sem coragem de dizer o que tinha vontade. Por fim, disse. Pediu. O doutor entendeu e achou graça. Tirou os óculos, pôs na cara de Miguilim.

E Miguilim olhou para todos, com tanta força. Saiu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. *O Mutúm era bonito! Agora ele sabia.* (ROSA, 2002, p. 151-152, grifo nosso).

Se o momento poético final de “Campo geral”, de certa forma, “promovido” pela miopia de Miguilim acontece, aqui, no desfecho da narrativa, os “sintomas” da doença aparecem desde o início da mesma, lá no início, quando Miguilim mostra sua opinião sobre o que falara o forasteiro acerca do Mutúm, é nesse trecho da narrativa que, de fato, o garoto começa a revelar sua condição de míope. Entende-se, agora, depois de se descobrir o problema ocular do garoto, que ele, tendo dificuldades de enxergar as coisas direito, ou melhor, da forma convencional, apóia-se em outro sentido, o da audição, para dar o seu

“veredicto” sobre a beleza do Mutúm. O *modo* como o moço mostra opinião, mais do que a opinião em si, é o que faz com que o garoto marque posicionamento naquele momento da narrativa. O gosto do garoto pelos *modos de contar* é o que o leva a tomar partido do forasteiro. Já que ele mesmo, Miguilim, em sua condição de míope não conseguia, naquele momento, ver beleza no Mutúm, já que “nem ele sabia distinguir o que era um lugar bonito e um lugar feio” (ROSA, 2002, p. 29).

De forma geral, as lembranças de Miguilim evocadas em sua partida do Mutúm, aquelas que giram em torno de pontos como viagem, beleza e sabedoria, formam um emaranhado que, “desembaraçado”, explica diversas passagens da vida de Miguilim. A sabedoria galgada ao longo da trama é formada por idas e vindas, viagens, tanto dele quanto de outros que passam pelo Mutúm. Entendendo-se por “viagens” a partida de essenciais “visitantes” que, de alguma forma, contribuíram para o crescimento do menino, como a cachorra Cuca Pingo-de-Ouro, o pai e o irmão Dito. Já a beleza passa a ser “um problema a menos”, quando o menino entrelaça a sabedoria adquirida por meio de experiências que teve com a ajuda obtida pelo instrumento que vem de fora, com os óculos, pois, no fim da narrativa, ele se sente capaz de fazer afirmações sobre a beleza, e, ao contrário do que o narrador revela quando Miguilim fala sobre a alegria, “Nem sabia o que era alegria e tristeza” (ROSA, 2002, p. 152), o narrador não questiona as considerações de Miguilim, é como se pelo não questionamento, pelo não dito do contador da história, ele, de certa forma, afirmasse que em relação ao aspecto da beleza Miguilim é, agora, capaz de fazer afirmações.

Outras lembranças aparecem ao longo da narrativa, lembranças essas que constroem histórias. Histórias formadas por histórias, formadas por lembranças que se apóiam em outras para virem à tona. Nem sempre as lembranças de Miguilim surgem separadas umas das outras, por vezes uma lembrança se une a outra por meio de um elo que, além de resgatar um

fato passado, indica qual o processo percorrido pelo ser para que ele tome conhecimento de um dado fato:

De lá, separadamente, se recordava de sumidas coisas, lembranças que ainda hoje o assustavam. Estava numa beira de cerca, dum quintal, de onde um menino-grande lhe fazia caretas. Naquele quintal estava um Perú, que gruziava brabo e abria roda, se passeando, pufo-pufo – o Perú era a coisa mais vistosa do mundo, importante de repente, como uma estória – e o menino grande dizia: – “É meu!...” E: – “É meu...” – Miguilim repetia, só para agradar ao menino-grande. E aí o Menino Grande levantava com as duas mãos uma pedra, fazia uma careta pior: – “Aãã!...” Depois, era só uma confusão, ele carregado, a mãe chorando: – “Acabaram com o meu filho!...” – e Miguilim não podia enxergar, uma coisa quente e peguenta escorria-lhe da testa, tapando-lhe os olhos. *Mas a lembrança se misturava com outra*, de uma vez em que ele estava nú, dentro da bacia, e seu pai, sua mãe, Vovó Izidra e Vó Benvinda em volta; o pai mandava: – “Traz o trém...” Traziam o tatú, que guinchava, e com a faca matavam o tatú, para o sangue escorrer por cima do corpo dele para dentro da bacia. – “Foi de verdade, Mamãe?” – ele indagava, muito tempo depois; e a mãe confirmava: dizia que ele tinha estado muito fraco, saído de doença, e que o banho no sangue vivo do tatú fora para ele poder vingar (ROSA, 2002, p. 30-31, grifo nosso).

Aqui, o aparelho sensorial, o tato, do garoto é que estabelece ligação entre as lembranças. O sentir do sangue “quente e peguento”, na confusão entre Miguilim e o Menino Grande, é o elo estabelecido entre a briga e o banho no sangue de tatu. O corpo dá o recado ao perceber e sentir algo mais do que a primeira lembrança e, a partir daí, concebe-se a segunda lembrança. Apesar da nitidez na descrição dos fatos obtidos via corpo, eles precisam da confirmação do outro para se estabelecer como lembrança. Para que Miguilim se aproprie dessa lembrança, dizendo-a “sua”, ele necessita da confirmação da mãe, para a certeza de que o fato realmente aconteceu.

Por vezes, não somente por meio da confirmação do outro, a memória da lembrança encontra apoio. Em alguns casos, os vestígios da lembrança precisam ser somados à lembrança alheia para compor algo que possa fazer sentido e possa ser chamado de lembrança. A pequenez de Miguilim parece não permitir que ele recorde de um trecho da infância que o encantou, uma espécie de sonho do menino:

Do Pau-Rôxo conservava outras recordações, tão fugidias, tão afastadas, que até formavam sonho. Umás moças, cheirosas, os claros risos bonitos, pegavam nele, o levavam para a beira duma mesa, ajudavam-no a provar, de uma xícara grande, goles

de um de-beber quente, que cheirava à claridade. Depois, na alegria num jardim, deixavam-no engatinhar no chão, meio àquele fresco das folhas, ele apreciava o cheiro da terra, das folhas, mas o mais lindo era o das frutinhas vermelhas escondidas por entre as folhas – cheiro pingado, respingado, risonho, cheiro de alegriazinha. As frutas que a gente comia. 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, 2002, p. 31).

Há uma considerável distância entre o fato passado e o presente do garoto no trabalho realizado com memórias, necessitando, por essa razão, da intervenção da mãe para se constituir a lembrança. A captação da vivência do fato passado é feita por uma espécie de entrelaçamento dos sentidos que parece confundir o garoto, mas, ao mesmo tempo, privilegia um deles: o olfato é o sentido eleito para registrar na memória o que foi vivido. Habilitado, aqui, a sentir mais que os cheiros, ele é o sentido capaz de perceber a claridade da bebida e a alegria das frutinhas vermelhas. Luz, claridade e cor. Vermelho das frutas. Devido à miopia, Miguilim, nesse trecho da narrativa, ainda não tem condições de construir uma imagem “verdadeira” dos elementos supracitados pelo uso do sentido que, por convenção, é condicionado a realizar essa tarefa. Dessa forma, Miguilim revela uma forma diferente de ver o mundo. Dessa forma, não se pode afirmar que ele “via” de menos devido a sua moléstia, mas, sim, que os sentidos o habilitaram a enxergar o mundo de uma forma singular. Forma de percepção que produz, considerando o trecho acima, uma sensação diferenciada à personagem diante da realidade, oferecendo uma espécie de epifania à mesma, pois, em meio à situação vivida pela família do garoto, a cena descrita mostra-se deslocada, talvez inusitada, se comparada às outras que compõem o restante da narrativa.

É principalmente por meio desse trecho dotado de certa magia, que outro elemento relativo à memória destaca-se na apresentação das lembranças: a inventividade. De forma a tentar “preencher” a lacuna aberta pelo tempo que dificulta o processo da memória de se lembrar de fatos acontecidos na tenra infância, a inventividade do garoto desabilita e reprograma os sentidos para que se possa, assim, reproduzir o acontecimento passado. Nota-se que, dessa forma, a afirmação da mãe em relação aos fatos lembrados por Miguilim pode

somente ser relativa à questão da visita a uma dada fazenda em que estavam algumas moças, tudo o mais está relacionado a alguns poucos traços de memória e, em maior parte, à inventividade de Miguilim e, por isso, é que essas lembranças “formam”, para o garoto, uma espécie de sonho.

Próximos e distantes ao mesmo tempo, os dois excertos anteriores mostram não somente um processo em que a memória forja um tecido de lembranças, mas também mostra vias distintas na composição de processos similares. No primeiro trecho, é o próprio Miguilim quem conta o trabalho feito intimamente por ele para construir lembranças e explicar a origem de cada cena evocada. Salvo a contextualização das cenas e as explicações do narrador perante o comportamento apresentado pela criança, a vivência de Miguilim é mostrada ao leitor por meio da cena vivida pelo garoto. O trecho privilegia a reprodução fiel das falas que a compõem, por meio do uso do discurso direto livre. Tal característica diferencia as duas cenas, pois, ao contrário da primeira, a segunda é contada pelo narrador que, de certa forma, se apropria dos pensamentos e das sensações de Miguilim para expor as lembranças da criança.

Contudo, ambas as cenas necessitam de algo para se manter. As cenas não discorrem baseando-se apenas nas recordações do garoto, a partir da lapidação das “certezas” da memória. Elas utilizam o que se pode chamar de uma espécie de memória adquirida: fatos que não foram constituídos (somente) a partir de recordações próprias, mas que necessitaram da memória do outro, no caso a mãe de Miguilim, para se constituir. Halbwachs (2006) salienta que esse apoio externo ao sujeito atua de forma preponderante na confiança que se poderá ter em relação aos fatos da recordação:

(...) a nossa impressão pode se basear não apenas na nossa lembrança, mas também na de outros, nossa confiança na exatidão de nossa recordação será maior, como se uma

mesma experiência² fosse recomeçada não apenas pela mesma pessoa, mas por muitas (HALBWACHS, 2006, p. 29).

No caso em particular, nota-se que a memória da mãe atua de forma crucial na concatenação dos fatos, dando continuidade, conduzindo ou, até mesmo, redirecionando o fluir de lembranças de Miguilim: “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, 2002, p. 31). Mais do que o primeiro excerto, o segundo, considerando a pequenez de Miguilim, em termos de construção, aparenta mais necessitar e apoderar-se da memória adquirida.

4.4 O LEGADO MEMORIALÍSTICO: DE MIGUILIM PARA MIGUEL

Apesar das considerações feitas até este capítulo do trabalho em relação à possibilidade de se enxergar Miguel como o narrador da novela “Campo geral” terem sido construídas em meio a alguns trechos da mesma, a grande oportunidade para que essa leitura pudesse ser realizada não foi “oferecida” por essa narrativa de *Corpo de baile*. Não se poderia, de forma alguma, ter por base somente essa novela para promover o que se poderia chamar de reencontro com o passado. Entende-se, neste trabalho, que o que se poderia chamar de grande “dica” para que essa possibilidade seja cogitada, acontece lá em “Buriti”, quando Miguel, oferecendo brecha às coisas do passado por meio de pensamentos e lembranças, revela os pontos altos da infância, as grandes histórias que permaneceram em si mesmo:

A meninice é uma quantidade de coisas, sempre se movendo; a velhice também, mas as coisas paradas, como em muros de pedra sôssa. **O Mutúm**. Assim entre a meninice e a velhice, tudo se distingue pouco, tudo perto demais. De perto, em alegria, no mato, o mutúm dança de baile. [...] Minha meninice é beleza e tristeza. – **“Dito, você é bonito!...”** – o papagaio Papaco-o-paco conseguiu falar. Matavam o tatu nas noites de belo luar. – “Hei de voltar aqui, sim, volto...” Esquivava o assunto terno. O ranjo do monjolo, é como uma velinha acêsa no deito do vento que se compara (ROSA, 1965, p. 139-140, grifo do autor).

² Para que se evitem confusões, é importante salientar que, neste trecho, Halbwachs (2006) não utiliza o termo “experiência” da mesma forma com que o mesmo é utilizado no restante desta dissertação.

É aqui que se descobre que Miguel e Miguilim compartilham um mesmo passado. É aqui que se pode observar o traslado daquilo que aconteceu lá no Mutúm com Miguilim para a vida do adulto Miguel. Mutúm, alegria, beleza, tristeza, Dito, Papaco-o-paco, tatu... Esses são elementos que são fortemente presentes lá na infância de Miguilim e que, ao que se pode observar por meio da leitura do trecho, parecem, ainda, mexer com os sentidos de Miguel, como se pode notar em um dado período específico desse excerto: “Assim entre a meninice e a velhice, tudo se distingue pouco, tudo perto demais”. “Campo geral” é, dessa forma, uma possibilidade para que Miguel, colocando o passado em palavras, possa melhor distingui-lo. O excerto em questão, mais do que uma espécie de comentário promovido, também pela proximidade e semelhanças espaciais entre o Mutúm e o lugar em que Miguel se encontra na narrativa em “Buriti”, constitui-se, na verdade, como uma espécie de síntese que abriga certas instabilidades que nasceram em “Campo geral”.

Analisar os elementos que ficaram em Miguel, que, tal qual um quebra-cabeça, remontam a *sua* memória, fazem parte de *sua* experiência, compõem *sua* história. A maior evidência de que Miguel fora o menino Miguilim de “Campo geral” é justamente essa passagem de “Buriti”³. O trecho em questão termina por concatenar uma série de acontecimentos pertencentes à infância de Miguel ao presente em que ele está. Miguel, narrando parte do que fora a infância, destaca as aproximações e distanciamentos do mutúm: “Assim entre a meninice e a velhice, tudo se distingue pouco, tudo perto demais. De perto, em alegria, no mato, o mutúm dança de baile.” (ROSA, 1965, p. 139). Neste caso, de acordo com o contexto que emoldura a fala de Miguel, quando se fala em mutúm, o que se tem é uma espécie de pássaro que emite um som em determinado momento de “Buriti”, ou seja, além da semelhança entre os espaços das narrativas que foi, aqui, anteriormente mencionada, o som da ave estreita ainda mais a relação entre esses espaços. Estabelece-se, por meio desse pássaro,

³ Se em “A estória de Lélío e Lina”, Drelina, de certa forma, conecta a vida de Miguilim à vida do Miguel, é a história de “Buriti” que firma e estreita os laços e estabelece as correspondências entre a criança de “Campo geral” e o adulto de “Buriti”.

um vínculo com o passado, sobrepõe-se o mutúm, ave, e o Mutúm, lugar da infância: os dois “dansam de baile”, os dois movimentam-se, um na mata, outro na memória de Miguel. Através do canto do mutúm, o outro Mutúm muda de lugar, sai do passado e assume um novo lugar, no presente. Em seus escritos, Halbwachs (2006) afirma que uma motivação do presente é que revolve o passado e resgata uma lembrança, apoiada, então, no presente, o fato memorialístico deixa de ser aquilo que é e passa a ser a soma daquilo que foi no passado, mais as considerações realizadas no presente. Ou seja, resgatar algo da memória é transformar, é dar novo significado àquilo que já se passou. No caso específico, é possível notar que a constatação de que a “beleza” e a “tristeza”, incertezas que marcam toda a narrativa “Campo geral”, é uma presença marcante na meninice de Miguilim, acontece somente *agora* por meio da figura de Miguel. As considerações de Miguilim, nesse sentido, identificam, mas não afirmam essas características. Os sentimentos do garoto parecem ser colocados em palavras pelo narrador, no caso, Miguel.

É Miguel, reunindo os fatos e os sentimentos do passado com as possibilidades do presente, que se estabelece como o sujeito que é capaz de avaliar e fazer afirmações sobre a meninice. Quando, lá no final de “Campo geral”, Miguilim se despede do Mutúm e faz algumas considerações, é possível notar que algumas certezas de Miguilim se mesclam com algumas afirmações que parecem, na verdade, não serem, ainda, passíveis de se transformar em certezas para Miguilim: “O Mutúm era bonito! Agora ele sabia. [...] *Sempre alegre, Miguilim... Sempre alegre, Miguilim...* Nem sabia o que era alegria e tristeza.” (ROSA, 2002, p. 152, grifo do autor). Ou seja, apesar de Miguilim não saber distinguir todas as coisas, é o narrador quem avalia seus saberes, é ele quem guia o leitor para uma espécie de verdade: o menino pode até saber sobre a beleza das coisas, o narrador não se mostra contrário às considerações feitas por Miguilim, mas, em relação à alegria, o aprendizado que recebeu como um herança de seu irmão Dito, ele ainda não pôde compreender a mensagem. A

memória do narrador é que, ao revelar que Miguilim não sabia o que era a alegria e a tristeza, termina, por outro lado, fazendo uma afirmação: a infância de Miguilim foi margeada por tristeza e beleza.

Mas não é somente a existência de um narrador onisciente que sustenta a estadia de Miguel em “Campo geral”. De aspectos lingüísticos que marcam a “presença” do contador da narrativa em meio à história narrada a passagens na obra cuja autoria, como já foi visto em outras partes deste trabalho, parece pertencer a Miguel e a Miguilim ao mesmo tempo, nota-se que vários são os trechos da narrativa que parecem compartilhar de um mesmo caminho de origem: a memória de um contador de histórias.

O ponto de partida da análise que envolve o narrador dá-se justamente no início de “Campo geral”. Em trecho já utilizado neste trabalho, voltam-se, agora, as atenções para a memória do narrador. Um tanto “destemido”, ele identifica-se logo no começo da trama, estabelecendo-se, em crescente, como elemento fundamental tanto para o desenvolvimento da mesma quanto para que a presença de Miguel comece a ser delineada dentro da referida novela:

Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe *daqui*, muito depois da *Vereda-do-Frango-d'Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas*, em ponto remoto, no Mutúm. No meio dos Campos Gerais, mas num covão de trecho de matas, terra preta, pé de serra.” (ROSA, 2002, p. 27, grifo nosso).

Dessa forma, nota-se a presença de um ponto interessante que parece ser uma espécie de chave que construiria a memória de Miguel: o espaço. A primeira marcação espacial feita entre o espaço da narração e o espaço da narrativa, estabelece-se por meio de um tipo de ponto de referência que, de certa forma, conecta os dois espaços: a Vereda-do-Frango-d'Água. É por meio desse lugar que o narrador envolve ouvintes/ leitores com a história que narra. Dessa forma, ele cria uma empatia, estabelece uma aproximação entre seus ouvintes/ leitores e a história de Miguilim.

Fortificando ainda mais a união entre os espaços, mais uma correlação, o contador de histórias se envolve ainda mais com aquilo que narra. União entre passado e futuro, o cenário fictício que está sendo construído para os ouvintes/ leitores, no momento da narrativa em questão, é o Mutúm. Longe ou perto “daqui”, posição do contador da história, no momento em que narra a mesma, esse lugar, mesmo “construído” como um “ponto remoto” dentro da narrativa, uma marca do espaço, estabelece-se também como verdadeiro ponto de apoio do narrador e ponto de partida da própria narração, mais do que isso, ele é o elemento que possibilita a conjugação entre passado da narrativa e presente da narração, colocando-se, dessa forma, também como um marcador temporal.

Em *Memória coletiva* (2006), Maurice Halbwachs salienta a importância do espaço para o exercício da memória. Na verdade, mais do que algo físico, ele é a reunião de tudo aquilo que um dia esse elemento de ordem física “já foi”, ele é o produto de tudo aquilo que aconteceu no lugar. Essa peculiaridade, contudo, só pode ser compreendida por aqueles que compartilharam desse espaço. No trecho específico, é possível perceber que se o narrador é a ponte a transmitir a história de Miguilim, o espaço em que a narração é feita, marcado pelo “daqui”, é a correspondência existente entre a história a ser narrada, o narrador e o momento da narração. Ou seja, o narrador se vale das características do lugar onde está, o seu quadro social do presente, e utiliza-o como conector a unir os locais do passado que são evocados a partir do espaço presente em questão. Este espaço do qual desfruta o narrador, é uma espécie de razão que possibilita a “reconstrução” do Mutúm no presente, a partir das características que os mesmos, espaço do narrador e espaço da narração, comungam.

Após essa ligação feita no início da narrativa entre narrador, ouvinte, narração e narrativa, o contador passa a construir, em dada medida, os espaços para o receptor. Em outras palavras, fornece as características dos mesmos de forma a que ele possa, logo em seguida, evocar esses espaços por meio de elementos gramaticais que se comportam como

dêiticos. Ou seja, após essa espécie de construção feita pelo narrador, ele, em muitos trechos, evoca esses espaços, “insere-se” no espaço narrativo em questão e, logo em seguida, explica a função do mesmo no momento específico da narrativa, como se verá no trecho a seguir:

Da viagem, em que vieram para o Mutúm, muitos quadros cabiam certo na memória. A mãe, ele e os irmãozinhos, num carro-de-bois e esteira de buriti, cheio de trouxas, sacos tanta coisa – *ali a gente brincava de esconder*. Vez em quando, comiam de sal, ou cocadas de buriti, doce de leite, queijo descascado. Um dos irmãos, mal lembrava qual, tomava leite de cabra, por isso a cabrita branca vinha, caminhando presa por um cambão à traseira do carro. Os cabritinhos viajavam dentro, junto com a gente, berravam pela mãe deles, toda a vida. A coitada da cabrita – então ela por fim não ficava cansada? (ROSA, 2002, p. 31, grifo nosso).

Esse tipo de procedimento adotado pelo narrador aparece em muitos outros trechos da narrativa, gerando, dessa forma, além uma aproximação entre enunciador e fato enunciado, também uma forte ambigüidade quando às personagens que compõem o fato narrativo em questão. Ou seja, a ambigüidade criada em relação a quem é o dono da voz no trecho acima oferece subsídios para que se construa, mais uma vez, uma espécie de duplicidade de significados. Se, em um primeiro olhar, é possível analisar o excerto e entendê-lo como um momento em que o narrador simplesmente transmite um pensamento de Miguilim, a não presença de uma marca recorrente quando o garoto fala dos pais, mantém a imprecisão em relação à voz desse trecho. Em outras palavras, nota-se que, quando Miguilim se refere à mãe, ao pai ou à avó, o narrador marca essa fala colocando a primeira letra, no caso específico, o “m”, em maiúscula, como no trecho em que o garoto conta sobre quando engasgou com um osso de galinha: “[...] e mais de repente ele já estava em pé em cima do banco, como se levantou, não pediu ajuda a Pai e Mãe, só num relance ainda tinha rodado o prato na mêsá [...]” (ROSA, 2002, p. 45-46). Dessa forma, seguindo essa marcação feita pelo narrador é que, nesta leitura sobre a obra rosiana, distinguem-se as falas pertencentes ao Miguilim e ao narrador. Ou seja, é possível perceber ao longo da trama que na maioria das vezes em que o narrador dá espaço para que o pensamento de Miguilim seja fielmente transcrito e não

reproduzido por meio das palavras do narrador, quando o pai, a mãe ou vovó Izidra fazem parte da história contada por Miguilim, estes aparecem sob a forma **Pai**, **Mãe** e **Vovó Izidra**, respectivamente, como já foi dito em outras partes deste trabalho.

Analisando, ainda, o excerto acima retirado de “Campo geral”, dois outros pontos destacam-se entre os demais, são eles: “ali” e “a gente”. Fazendo uma referência direta ao espaço da viagem construído, o narrador, por meio de um sinal gráfico (-), interrompe o fluxo da narrativa para acrescentar uma informação que pode ser entendida como sendo fruto de uma observação pessoal em relação ao meio físico, ou seja, de alguém que esteve na viagem como termina por ser reafirmado por meio do uso do termo “a gente” feito logo em seguida. Essa observação que o narrador faz, substancia, ainda, a sugestão de que esse, enquanto passageiro da referida viagem, “brincou de esconder”. Considerando, ainda, as peculiaridades que envolvem essa ação de brincar, geralmente quem brinca de esconder são as crianças, nada mais natural que brote desse apontamento a sugestão de que o narrador e a criança, que participou da ação, comungam de um mesmo ponto de observação dentro do fato narrado.

Essas espécies de marcas que aproximam o sujeito enunciativo da história enunciada revelam uma espécie de “costume” muito interessante dos contadores de histórias: eles deixam vestígios seus nas histórias que contam: “Assim, seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata” (BENJAMIM, 1985, p. 205).

Retomando a questão da posição do narrador, nota-se que o fato dele estar, no mínimo, próximo da personagem Miguilim, não possibilita que ele ocupe posição de total onisciência em relação ao que ele observa. Em outras palavras, comungar de um mesmo “posto de observação” que uma personagem ocupa significa, em certa medida, herdar suas limitações, pois, apesar de “alguns quadros caberem certo na memória” (ROSA, 2002, p. 31), não é possível se lembrar qual dos irmãos bebia o leite da cabra. Contudo, a posição do narrador o

autoriza a/ permite fazer a sua constatação e dizer que era “por isso”, pelo fato de um dos irmãos beber o leite “que a cabrita branca vinha”. O que parece ficar claro nesse trecho é que o narrador compartilha de certas limitações que se encaixam com as que Miguilim tem ou teria caso se recordasse do episódio em questão.

A consideração do narrador, que encerra o trecho acima analisado, “A coitada da cabrita – então ela por fim não ficava cansada?” (ROSA, 2002, p. 31), abriga mais uma marca de aproximação que pode ser feita entre o narrador e Miguilim: ambos não gostam que maltratem os animais. No trecho a seguir fica evidente que o menino não gostava que judiassem ou matassem os animais: “O vaqueiro Jé, sem-sabido, perguntou: - ‘Ei, eu fiz farofa, Miguilim, tu come? Você tem pena do tatú mais não?’ - ‘Pois tenho, demais! Só que agora eu não estava mais pensando...’ Daí Miguilim ficou com um ódio, por aquilo terem perguntado.” (ROSA, 2002, p. 103). Apesar desse trecho mostrar claramente que é Miguilim quem não gosta que matem os bichos, aquele, referente à viagem para o Mutúm, bem como outros, mantém a ambigüidade sobre quem é que faz as considerações, em muitos casos em que envolve algum bicho, como no trecho a seguir, em que tio Terêz caça um coelho e o traz para a casa:

O coelhinho tinha tona 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 orêlhas dele estremeciam constantemente. Devia de ter o companheiro, marido ou mulher, ou irmão, que *agora* esperava lá na beira do mato, onde eles moravam, sozim (ROSA, 2002, p. 40, grifo nosso).

É possível perceber que esse trecho pertence ao momento em que os dois fatos da narrativa, sendo esses, a caça do coelho e a construção do pensamento que considera a possibilidade de que os familiares do bicho poderiam estar esperando por ele, unem-se para a construção de um dado momento da trama, devido à presença do vocábulo “agora”, que, de certa forma, quebra as barreiras entre o fato ocorrido e a reflexão sobre o mesmo, haja visto que o “agora” aproxima a situação passada, a história da rotina do coelho, com o pensar sobre

o fato, transformando o supracitado trecho da narrativa em uma micro ficção dentro da grande ficção. Sendo essa micro-ficção uma história que parece ser levada a sério por Miguelim, já que ele parece se compadecer diante do triste desfecho da história da família do coelho morto que foi criada por ele mesmo. Nesse sentido, o “agora” parece também atestar o tom de verdade que a história tem para o garoto, visto que o menino não distingue o “agora” da história do coelho do “agora” no qual ele vive nesse momento da narrativa.

Aqui, ainda nesse trecho, a permanência da ambigüidade no texto em relação a quem é que narra termina por acentuar o grau de sensibilidade que a cena pode evocar. Considerando que o trecho é tomado de características que denotam que o mesmo é produto de um pensamento concebido na infância devido ao tom singelo do qual é formado, a comoção que, aqui, é ressaltada por meio da inventividade do garoto ao pensar que os outros coelhos poderiam sentir falta do coelho morto, ou seja, um processo que, em partes, humanizaria o possível comportamento dos entes do coelho em questão. No caso de se colocar o narrador como sendo o responsável pelo trecho acima, é como se ele se transportasse, por um instante, ao momento em que o fato aconteceu e demonstrasse sua comoção diante do destino do pequeno animal. Note-se, assim, que a permanência da ambigüidade é uma propriedade positiva no texto, visto que a mesma, longe de gerar disparidades entre características pertencentes à personagem e ao narrador que constroem a imagem que o leitor terá dos mesmos, promove, dessa forma, o enaltecimento da empatia que existe entre a personagem e o narrador. Sendo Miguel, ainda, esse narrador, faz-se importante dizer que ele é o médico dos bichos lá em “Buriti”.

Ambigüidades, incertezas. Longe de causar confusões no texto, essas marcas do texto rosiano, além de promover possibilidades de interpretação do texto e, especificando ainda mais, das palavras que compõem o texto rosiano, promovem, também, segundo Nascimento e Covizzi (1988), uma espécie de encontro com *uma verdade* de toda obra rosiana: “Neste

ponto já é redundância observar que a única certeza é a dúvida: narrativa montada no popular e no prosaico, construída em filigramas de linguagens, jamais resolve. Começa e termina em suspense, tendo a dúvida como a única certeza” (NASCIMENTO; COVIZZI, 1988, p. 56).

A partir dessas considerações/ intromissões/ revelações do narrador, é interessante notar, aqui, que o exercício da narrativa realizado por Miguel, na verdade, promove e/ ou escancara a existência do outro, já que o eu que se narra, formando-se como personagem da história que constrói, é sempre um outro si mesmo retomado e ficcionalizado via narração/ narrativa. É a memória que cinde o eu que se narra em dois: o enunciador, Miguel, que cumpre sua função no presente do narrar, um eterno presente, na literatura, por causa da leitura, e o personagem enunciado, Miguilim, que pertence à narrativa construída pelo primeiro. Essa personagem enunciada será sempre um eu incompleto, já que é fruto da leitura interpretativa do vivido pelo enunciador que, ao se recuperar, recupera-se e se (re)cria, (re)inventando-se ao narrar a sua história. Aprofundando um pouco mais essa questão da construção do outro, nota-se, na narrativa, que criar o outro não significa estabelecer barreiras que, definitivamente, separam esses dois, já que as considerações da personagem enunciada, cujos traços descendem daquele outro “completo” do passado, de alguma maneira, influenciam na construção da narração que acontece no agora, no presente da narrativa.

5. MEMÓRIA E EXPERIÊNCIA

5.1 CONTAR HISTÓRIAS: A UNIÃO ENTRE MEMÓRIA E EXPERIÊNCIA

É contando uma história que se perceberá a diferença entre fatos que foram “somente” vividos e fatos que, depois de vividos, transformaram-se em experiência, pois somente esta é que pode ser registrada pela memória e virar uma história. O contar de uma história é, justamente, a comunhão entre a experiência adquirida e o trabalho de resgate da memória que identifica que o que foi vivido tornou-se uma experiência e, então, expõe essa experiência por meio da narração. Os postulados de Walter Benjamin em “O narrador” (1985) e em “Experiência e pobreza” (1986) têm essa premissa como uma das fortes bases temáticas e, dessa forma, creditam à ação de se “contar uma história” o *status* de atividade capaz de constatar a presença da experiência. A atividade parece ganhar um peso, uma espécie de autoridade imensurável, quando somada ao tema da morte, como no momento em que o moribundo opta por revelar a experiência maior no último instante, contando a última história, numa espécie de combinação de todas as experiências, a mônada, a síntese do mundo. Revela-se, nessa que se pode chamar de última cena, a configuração de uma situação excelsa formada pelo uso pleno da relação entre memória e experiência.

É interessante notar que, para a formação da supracitada mônada, não é todo e qualquer acontecimento da vida que é levado em consideração para que a mesma seja construída: trata-se da formação de uma idéia que fornece a visão da totalidade, pois a mesma abriga em si todas as idéias, ela é a soma das mesmas (BENJAMIN, 1984, p. 69-70). Aqui neste trabalho, entende-se que a concepção de uma mônada aconteceria em momento oportuno, ou seja, não se daria de forma aleatória, em momento desprovido de condições adequadas para tal realização. Abandona-se a cronologia dos fatos e o que é privilegiado é a importância dos acontecimentos que podem ser relacionados e ligados a um dado aspecto que

é, ao mesmo tempo, o selecionador dos acontecimentos passados e ponto de união dos mesmos, “uma imagem abreviada do mundo” (BENJAMIN, 1984, p. 70). Na trama de “Campo geral”, como já foi salientado neste trabalho, a grande experiência acontece na morte de Dito, irmão de Miguilim. Essa “imagem abreviada do mundo” é a alegria.

Dessa forma, não é difícil perceber que o trabalho com a memória, com movimentos de escolha de determinados fatos, faz dela a grande selecionadora na formação desse construto. Apesar do movimento de “olhar para trás” partir de um princípio que muito lembra a construção da própria História, como ciência, esta parece em muito se diferir dos ideais de Rosa na elaboração de toda a sua obra, pois a infância de Miguilim, por exemplo, não é contada em sua totalidade, é possível perceber que a narrativa é pautada em um período da vida do garoto, entre seus sete e oito anos de idade, e que *somente* os fatos que podem ser evocados a partir dos acontecimentos que compreendem, de alguma maneira, o período em destaque da vida dessa personagem, é que passam a fazer parte da narrativa. Ou seja, a cronologia não é o parâmetro a ser seguido, o que retira os acontecimentos do passado e os trazem para o presente da narrativa é a particularidade, “exigência”, de dados momentos formadores da narrativa. É o caráter distintivo e selecionador da memória em relação aos fatos passados que parece pautar a construção narrativa.

Em “A estória cont(r)a a História”, Portella (1991) estabelece relações entre real e fictício de forma a afirmar que Rosa, em seu trabalho compositivo, atinge a plenitude (catarse) com o trabalho com a mimese, a partir do qual o autor se liberta da própria realidade, apesar de ter a mesma como base, aliando-se, dessa forma, à “estória”:

A arte parte da realidade para criar a realidade. Mas esse vínculo não pode converter-se nunca num cerceamento, por imposições de correspondência à realidade, aqui entendida no seu sentido físico, fotográfico, fechado. Sem dúvida todo o esforço artístico decola de uma pista concreta, que é o suporte material imprescindível ao fazer. Mas este suporte material recebe da organização formal novo alento e inédito perfil; pela circunstância mesma de que não existem isoladamente, já que retiram da estrutura sua força e sua vida. E essa estrutura, vitalizada por suas dimensões

intermediárias é sempre mais do que sensibilidade e idealidade. É nesse terceiro reino que se localiza a arte (PORTELLA, 1991, p. 199).

Contudo, como salienta Portella, não se pode entender ou taxar o autor Guimarães Rosa como um alienado da realidade ao se considerar o minucioso retrato pintado pelo autor acerca das necessidades e particularidades “geralinas”. É o que, em palavras bem distintas das de Portella, afirmam os dizeres de Ataíde (1991) quando este classifica a obra do autor mineiro como sendo a construção de uma *transrealidade*, uma espécie de realidade que possibilita “às personagens tipicamente mineiras, à linguagem da ‘boca do bárbaro’, como dizia Antônio Vieira -, assumirem um sentido nitidamente universal” (p. 143). Ou seja, a experiência do sertanejo é repaginada pela linguagem rosiana, é poetizada, e transformada em uma “estória”, que também reflete as mazelas e dificuldades do mesmo, mas que procura sublimar aquilo que é importante *apesar de tudo*. Seria, ainda, o que Montenegro (1991) afirma ser uma realidade depurada, calcada em acento lírico (p. 278).

Compactuando, em certa medida, com os dizeres acima, a história de “Campo geral” forma-se pelo encadeamento de histórias. Trazidas à tona pelo viés da memória, através de Miguel, esse contador de histórias que conecta as mais diversas passagens da infância de Miguilim, em um dado período da vida de Miguilim. Regidos pela temática da memória, alguns pontos que formam essa linha mestra se destacam na trama, como a infância, o contar de história, a angústia, a alegria...

Nota-se que, se no plano temático de “Campo geral” é a infância que se sobressai em meio aos alhures dos embates travados pela criança, dentro da narrativa é a alegria, o elemento que se sobrepõe a todos os demais. Pois é a mesma que é passada de irmão para irmão, uma herança, o grande *leitmotiv* do resgate empreendido pela memória de Miguel. Correlacionado-a aos contos de fada, a permanência da alegria constitui-se em uma espécie de moral da história para os ouvintes de “Campo geral”.

5.2 INTERTEXTUALIDADE: HISTÓRIAS APROPRIADAS POR “CAMPO GERAL”

Não só de *suas* próprias histórias “Campo geral” é formada. Por meio do que se poderia chamar de apropriação de outras narrativas, a novela vale-se da possibilidade de uso de recursos do jogo intertextual e traz histórias consagradas pela tradição para compor o texto. Histórias ou, até mesmo, partes das mesmas, como nomes de personagens e temáticas que as norteiam, transformam-se em pontos que terminam por plurissignificar certos momentos da narrativa rosiana, por meio da soma composta pelo significado “original” do texto que foi apropriado pela narrativa e pelo contexto e situação em que esse significado, oriundo de outro texto, foi introduzido. Dessa forma, a novela de Rosa estabelece uma espécie de continuidade do movimento realizado pela tradição e que na pós-modernidade passou a ser exercido com o que se poderia chamar de maior afinco, como já foi exposto no primeiro capítulo deste trabalho. Movimento esse que parece ser realizado tendo por base uma espécie de objetivo que é o de seguir sempre em “resgate” de si (a tradição), de seus textos e de seus valores compositivos. Contos de fada e histórias sacras são textualmente referenciados na novela, mas algumas outras associações mais sutis também podem, porventura, surgir aos olhos do leitor.

Um dos temores de Miguilim tem suas cores reforçadas por meio de uma associação entre seu conhecimento acerca de um conto de fadas e a possibilidade de um castigo vindo do pai. A cor escura do mato do Mutúm é algo que deixa o garoto em pânico diante da possibilidade de se ficar preso no mato de castigo ou da necessidade de se ter que estabelecer um contato direto com o mesmo. É por meio da ameaça do pai (que, para o alívio de Miguilim, não se transformou em um castigo de fato) de que iria amarrá-lo em uma árvore perto do mato, que Miguilim faz uma associação e, conseqüentemente, reforça seu medo:

Do mato de cima do morro, vinha onça. Como o pai podia imaginar judiação, querer amarrar um menino no escuro do mato? Só o pai de *Joãozinho mais Maria, na estória*, o pai e a mãe levaram eles dois, para desnorrear no meio da mata, em distantes, porque

não tinham de comer para dar a eles. Miguilim sofria tanta pena, por Joãozinho mais Maria, que voltava a vontade de chorar (ROSA, 2002, p. 38, grifo nosso).

As histórias exercem tal poder sobre Miguilim que terminam por deixá-lo triste e angustiado diante da história de Joãozinho e Maria. O sofrimento de Miguilim passa a não ser somente *seu medo* em relação ao escuro do mato. O menino se vale da experiência do outro, Joãozinho e Maria, para “(re)modelar” o próprio medo. Se as similaridades entre as situações das crianças, a de Joãozinho e Maria de um lado e a de Miguilim de outro, não permite distinguir se o medo de Miguilim tem origem na própria experiência ou na experiência obtida por meio da história, a associação entre as histórias, de certa forma, torna o escuro do mato do Mutúm ainda mais escuro, pois a tonalidade negra da mata para o garoto geralino é a soma de seu medo mais o medo e o sofrimento que o garoto acredita terem passado Joãozinho e Maria.

Se o conto de fadas revela o medo de Miguilim, a história bíblica de Abel e Caim salienta e, de certa forma, corporifica uma espécie de incômodo que perpassa toda a narrativa. Relações obscuras que envolvem Nhanina, Bernardo e Terêz podem ser, senão desvendadas, talvez parcialmente compreendidas, por meio da história bíblica de Abel e Caim. Considerando essas relações, nota-se que o foco narrativo situado na personagem Miguilim não permite que algumas relações (ou seriam revelações?) que acontecem entre algumas personagens, como a que acontece entre o Tio Terêz e Nhãnina, sejam expostas com clareza para o leitor, ou que algumas das ações praticadas por essas personagens sejam mais bem explicitadas ao mesmo.

É clara a desarmonia existente entre os pais de Miguilim, Nhô Bernardo Caz e Nhãnina. A situação de desarmonia aparenta ser algo constante na família, “A mãe, no quarto, chorava mais forte, ela adoecia assim *nessas ocasiões*, pedia todo consolo” (ROSA, 2002, p. 36, grifo nosso), mas a razão dessa e de outras desavenças não é exposta de forma clara ao leitor. Após uma dessas discórdias, em que o próprio Miguilim resolve tomar partido da mãe

e termina por levar uma surra do pai, o garoto presencia uma conversa entre Vovó Izidra e Tio Terêz:

O que ela estava dizendo: estava mandando Tio Terêz ir embora. Mais falava, com uma curta brabeza diferente, palavras raspadas. Forcejava que Tio Terêz fosse embora, por nunca mais, na mesma hora. Falava que é por umas coisas assim é que há questão de brigas e mortes, desmanchando com as famílias. [...] Tio Terêz só perguntou: - “Posso nem dar adeus a Nhanina?...” Não, não podia, não. [...] Ah, Tio Terêz devia de ir embora, de ligeiro, ligeiro, se não o Pai já devia estar voltando por causa da chuva, podia sair homem morto daquela casa, Vovó Izidra xingava Tio Terêz de “Caim” que matou Abel, Miguilim tremia receando os desatinos das pêssoas grandes, tio Terêz podia correr, sair escondido, pela porta da cozinha... (ROSA, 2002, p.41-42).

Depois da briga entre Nhanina e Nhô Bernardo, o tema da traição é que termina por ressoar no fim da conversa entre a Vovó e o Tio. A enfática negação de Vovó Izidra em relação ao pedido de Tio Terêz de poder se despedir da mãe de Miguilim termina por sugerir que algo mais que uma relação entre cunhados há entre Tio Terêz e Nhanina. Apesar de tudo o que a conversa expõe e de todas as insinuações que o contexto revela, há uma espécie de reinterpretação feita por Miguilim sobre quais personagens fariam o papel de Abel e Caim na fábula geralina: “Agora parecia que naquela ocasião era o Tio Terêz que estava se despedindo dele. Tio Terêz não parecia com Caim, jeito nenhum. Tio Terêz parecia com Abel...” (ROSA, 2002, p. 51). Pois, ao se considerar a fala de Vovó Izidra e a posição que a mesma ocupa dentro da narrativa, quando ela faz menção à história bíblica, o papel de vilão, Caim, fica para o Tio Terêz; contudo, aos olhos da criança, diante das certezas e considerações construídas pela mesma que tem por base, ao que se parece, não somente o conflito em questão, o vilão é o próprio pai.

Diante dessa incerteza, de não se saber se a traição, considerando o que foi visto até aqui, aconteceu ou não, faz-se necessário aprofundar mais a análise por meio da investigação de outros fatos da narrativa. Miguilim, encarregado de ir levar comida ao pai na roça, encontra o tio na mata após longo tempo de separação. Nesse encontro, Tio Terêz faz um estranho pedido ao garoto: pede que ele leve um bilhete à Nhanina. Confuso com a situação e

se sentindo perturbado diante do pedido, Miguilim termina por não entregar o bilhete. Parece ser justamente essa dúvida em relação ao assunto da possível traição que tanto perturbou Miguilim diante da necessidade de ter que se decidir sobre a entrega do bilhete: “Não falava. Rasgava o bilhete, jogava os pedacinhos dentro do rego, rasgava miúdo. E o Tio Terêz? Ele tinha prometido ao Tio Terêz, então não podia rasgar. Podia estar escrito coisa importante exata, no bilhete, o bilhete não era dele.” (ROSA, 2002, p. 84).

É por meio dessa forma pouco precisa de Miguilim ao expressar certos acontecimentos que o narrador de “Campo geral” termina por, paradoxalmente, “revelar” mais insinuações do que afirmações do garoto. Com esse procedimento é que pistas sobre o possível “envolvimento ilícito” entre a mãe e o tio (entre outros assuntos da narrativa) são plantadas ao longo da trama, entre elas, uma aparece no início, quando o garoto fica sabendo da discussão entre a mãe e o pai por meio de seu irmão Dito: “Miguilim entendeu tudo tão depressa, que custou para entender. Arregalava um sofrimento.” (ROSA, 2002, p. 36). Dessa forma, nota-se que não é possível distinguir ao certo o que é que Miguilim entendeu em relação àquilo que o irmão lhe falou, o que fez com que ele “arregalasse um sofrimento”. Ou seja, esse entender pode estar relacionado tanto no que se refere à traição, o pai de Miguilim teria descoberto a infidelidade da esposa, ou, considerando as informações que corporificam o dado trecho da narrativa, quanto à necessidade que o menino tinha de defender a mãe por ter mais afinidade com esta do que com o pai, e, assim, precisava correr em socorro daquela.

Em outro momento, um em que Nhanina e Luisaltino conversam, Dito, sempre ouvindo as conversas dos adultos, conta a Miguilim: “– ‘Miguilim, Luisaltino está conversando com Mãe que ele conhece tio Terêz...’. Mas Miguilim desses assuntos desgostava. De certo que ele não achava defeito nenhum em Luisaltino.” (ROSA, 2002, p. 102). Se, neste momento, as reticências na fala de Dito somadas ao “desgosto” de Miguilim em falar sobre o tal assunto pouco poderiam atestar algo sobre uma possível traição de

Nhanina, outro momento da narrativa constrói-se como a maior sugestão de que a mãe de Miguilim é uma esposa infiel: “Mãe sofria junto com ele, mas era mole – não punia em defesa, não brigava até o fim por conta dele, que era fraco e menino, Pai podia judiar quanto queria. *Mãe gostava era do Luisaltino...*” (ROSA, 2002, p. 135, grifo nosso). Nota-se que Miguilim, ao desabafar sua decepção pelo fato da mãe não partir em sua defesa no momento em que o pai lhe bate, ao contrário do que ele fez em outra situação em que o pai brigava com Nhanina, termina por pensar em algo que reforça, tal como em nenhum outro momento da novela, a idéia de que Nhanina traia Nhô Berno. Contudo, as reticências, no fim do registro de sua fala, mantêm a dúvida, já que elas podem tanto ser uma marca da insinuação do garoto quando se considera o nível do significado quanto podem ser uma marca de imprecisão, não certeza quando se considera o nível do significante.

O assassinato de Luisaltino cometido por Bernardo, o posterior suicídio do mesmo e a estranha conversa de Nhanina e Miguilim, acontecida após as duas mortes, são momentos obscuros da narrativa que tendem a reforçar a sugestão de que a mãe de Miguilim trai o marido: “De manhã, Mãe veio, se ajoelhou, chorava tapando a cara com as duas mãos: ‘– Miguilim, não foi culpa de ninguém, não foi culpa...’ – todas as vezes ela repetia.” (ROSA, 2002, p. 146). Menos do que absolver, a cena termina por, de certa forma, condenar a mãe de Miguilim. Por meio da negação, a fala de Nhanina parece revolver todos os acontecimentos anteriores, dando margem para que os mesmos sejam relacionados aos trágicos acontecimentos. Mais do que somente conversar com o filho, Nhanina parece tentar se convencer do que está dizendo. Tal sugestão é amparada pela repetição do trecho “não foi culpa de ninguém” e pela posição corporal da mãe na cena que transmite certo desespero, já que ela está de joelhos e com as mãos tapando a face.

Outro momento da narrativa que coloca em xeque mais uma vez a problemática advinda do relacionamento próximo entre Nhanina e Tio Terêz aparece mais ao fim da narrativa:

Tio Terêz apareceu estava com um funo de luto no paletó, conversou muito com Miguilim. Vovó Izidra abençoou Miguilim, pôs mais duas medalhinhas no pescoço dele, trocou o fio do cordão que estava muito velho, encardido e sujo de doença. Por fim ela beijou, abraçou Miguilim, se despedindo – ia embora, por nunca mais, ali não ficava. Tio Terêz é que ia voltar para morar com eles, trabalhando, sempre. Mas Miguilim não gostava mais de Tio Terêz, achava que era pecado gostar (ROSA, 2002, p. 147).

Após a morte do pai e o fim da doença de Miguilim, o Mutúm toma novos rumos. Miguilim evidencia não coadunar com a situação entre o tio e a mãe, “Mas Miguilim não gostava mais de Tio Terêz, achava que era pecado gostar.” (ROSA, 2002, p. 147), posicionamento esse que poderia, mais uma vez, evidenciar uma possível traição, já que Miguilim, pelo fato de entender, mas não compreender as coisas, aparenta construir falas e pensamentos, em muitas ocasiões, de forma a circundar determinado fato ou situação sem, contudo, abordar os pontos principais dos mesmos de forma clara e precisa.

Mas é o comportamento de Vovó Izidra o mais enfático diante dos novos rumos que os acontecimentos no Mutúm tomavam. A união entre Nhanina e Tio Terêz, após a morte do pai de Miguilim e a saída de Vovó Izidra do Mutúm, ocorrida depois que a sobrinha resolve se amasiar com o irmão do falecido marido, intensificam a suspeita de traição em relação a Nhô Bernardo Caz. Se o início dessa suspeita de traição acontece pelo entrelaçamento entre dois fatos seqüenciais, sendo esses a briga entre Nhô Bernardo e Nhanina e, logo na seqüência, a conversa entre Tio Terêz e Vovó Izidra - em que a última pede para que ele vá embora para que não aconteça nenhuma tragédia na família, a saída da vovó do Mutúm marca o fim de um tempo em que alguns valores, pelo menos por meio das aparências, ainda resistiam no seio da família, provavelmente, por imposição da matriarca e, de certa forma, pela presença de Nhô Bernardo.

Apesar de todas as evidências, não há nenhuma vinda por meio do narrador da história ao revelar a história de Miguilim que se coloque como uma espécie de “prova” de que Nhanina e Tio Terêz traíram Bernardo. Se em relação à Capitu de Machado a incerteza paira no ar, principalmente pelo fato de se ter um narrador que se mostra tendencioso diante das considerações que faz em relação à possibilidade, aqui, ao se considerar a presença do mesmo tema na novela de Rosa, não se pode afirmar que Nhanina trai o marido pelo fato de que a visão da qual o leitor goza diante desse conflito na narrativa não é, de forma alguma, privilegiada: Miguilim tem certeza de poucas coisas, parece ser uma criança ingênua demais para perceber uma situação dessas, além disso, durante grande parte da narrativa, demonstra gostar muito da mãe a ponto de conseguir supor algo desse tipo em relação à mesma. Ou seja, mesmo que muitos fatos pesem contra Nhanina, a “condenação” não pode ser efetuada. Se Bentinho assume posição diante dos fatos e os expõem à sua moda, faz-se importante enfatizar mais uma vez que o narrador, tendo por base as vivências do pequeno Miguilim, que pouco entende, não poderia afirmar ou confirmar a traição.

Assim, nota-se que dentre todas as evidências, é a comparação entre Tio Terêz e Caim que mais incute culpa sobre a esposa e irmão de Bernardo. Sobre eles, pesa não somente a situação da narrativa, mas a culpa irrevogável, vinda por meio de uma relação intertextual, de toda uma tradição da qual não existe possibilidade das personagens se desvencilharem. É o condenado Caim *quem* melhor condena Tio Terêz e, conseqüentemente, Nhanina¹.

Ao trazer a história de Abel e Caim para o texto, novamente se constrói a (eterna e recorrente) alegoria que retrata a luta do Bem contra o Mal. Tal como outros embates que são presenças constantes na literatura, como as lutas entre São Jorge e o Dragão, entre Deus e Lúcifer (KOTHE, 1986, p. 29), mais uma vez, retoma-se a eterna batalha. Em “Campo geral”,

¹ Alguns autores, como Montenegro (1991), afirmam em seus trabalhos, a traição de Nhãnina a Nho Bernardo. Caz tanto na relação que ela tem com Tio Terêz quanto na relação que ele tem com o empregado Luisaltino. Apesar disso, Montenegro ressalta em um dado trecho: “O tio se enamorara da Mãe e tivera de abandonar a casa na qual traía o próprio irmão. Todos sabiam do caso *mas não há disso uma referência precisa*. Vovó Izidra aludia a Caim e Abel.” (MONTENEGRO, 1991, p. 281, grifo nosso).

a oscilação ante a definição sobre quem ocupa o papel de cada uma das duas personagens bíblicas demonstra que, além das dúvidas promovidas pelos disfarces e pelos diferentes pontos-de-vista, em relação a quem, de fato, corporifica em dado momento, o Bem ou o Mal, essa oscilação serve como uma espécie de alerta ao revelar que o cerne dessas duas “entidades” também não é fixo, não é construído por meio de certezas. Dessa forma, Terêz e Bernardo revezam-se na posição de Abel e Caim. Nota-se, também, que os motivos que levam Vovó Izidra a definir as posições das personagens diferem-se dos motivos que levam Miguilim a reconstruir a narrativa milenar ao seu modo. Se na narrativa bíblica, quem, segundo Kothe (1986), “aparenta vencer” (KOTHE, 1986, p. 29) é Caim, na narrativa rosiana quem parece vencer é o Tio Terêz, já que é ele quem passa a reinar na família como o novo homem da casa. Contudo, ainda segundo Kothe, “é Abel quem tem as simpatias de Deus e do leitor” (KOTHE, 1986, p. 29) e, em “Campo geral”, apesar dos desvelos que Tio Terêz tem para como Miguilim, o garoto se mantém, em grande parte da narrativa, na defensiva em relação ao tio. Além disso, quando se pensa em uma espécie de plano maior da narrativa, as memórias que contam a história de Miguilim parecem se revelar de forma a expor cautelosamente os fatos e, de certa forma, defender a figura e as atitudes do pai diante dos acontecimentos, apesar da narrativa manter a incerteza em relação ao que poderia ser a “verdadeira” opinião de Miguilim.

Em mais uma retomada ou apresentação, ensaiando uma narrativa que está por vir, “Buriti”, Rosa, uma personagem de “Campo geral”, conta a história de um buriti: “A Rosa cantava a história de um, às músicas, burití desde que nasceu, de preso dentro da caixinha de um coco, até cair velho, na água azulada *de sua vereda dele.*” (ROSA, 2002, p. 106, grifo nosso). A história da árvore da narrativa que fecha *Corpo de baile*, de tão majestosa que era, passou a ser reverenciada pelas personagens que moravam ao seu redor. O buriti era, de certa

forma, o rei da vereda em que se situava, o dono dos campos que sombreava. Dessa forma, a personagem Rosa estabelece, aqui, um dos primeiros elos que conectam as duas narrativas.

De forma geral, é possível notar uma harmonia entre o que se poderia chamar de as histórias apropriadas, aquelas vindas de longe, que não se sabe qual é a origem das mesmas, e as histórias do Mutúm. Um bom exemplo de como essa relação entre histórias é estabelecida pode ser visto na figura de Siãrlinda. Mulher do vaqueiro Salúz, ao visitar a família de Miguilim, ela faz uma espécie de intercâmbio entre as histórias de “fora” e de “dentro” de “Campo geral”: “Siãrlinda contou estórias. Da Moça e da Bicha-Fera, do Papagaio Dourado que era um Príncipe, do Rei dos Peixes, da Gata Borracheira, do Rei do Mato. Contou estórias de sombração, que eram as melhores, para se estremecer.” (ROSA, 2002, p. 103). Nota-se que Gata Borracheira, um conto de fada “consagrado” pela tradição, agrada da mesma forma que a história do Rei do Mato, uma história produzida no fictício seio dos “Gerais”. Mais uma vez, o Mutúm mostra ser o lugar que, além de servir de pouso aos personagens que transitam pelos “Gerais” de *Corpo de baile*, também reúne harmonicamente histórias de forma a valorizar a interação entre o universal, aqui representado pela Gata Borracheira, e o regional, visto sob a figura do Rei do Mato, do Rei dos Peixes, entre outros.

5.3 O PODER DAS HISTÓRIAS PARA MIGUEL E MIGUILIM

Dentro de “Campo geral”, apelar para o recurso de contar histórias e, conseqüentemente, valorizá-las por meio desse ato é um exercício que se dá na configuração de toda a narrativa. De modo geral, as personagens gostam de ouvir e contar histórias. Se o vaqueiro Salúz opta por contar a história “duma caçada de veado” e a Rosa prefere contar a história de um burití, Miguilim é a personagem que fará do seu dom de contar uma boa narrativa, um parâmetro para que os leitores de “Campo geral” possam entender as emoções do garoto no decorrer da novela por meio das relações que ele estabelece entre as “estórias”,

os elementos que as compõe e os acontecimentos da vida. Verificar-se-á que tempos de alegria são bons para se fazer uma história, já os tempos de tristeza parecem espantar a inspiração. Mais do compor partes da narrativa, essas histórias ou parte delas, evocadas por Miguel ou Miguilim, entrelaçam-se com a sensibilidade do pequeno em prol da formação de significados carregados de poeticidade.

Do alto da experiência como contador de histórias, o narrador de “Campo geral” demonstra certa propriedade ao avaliar os pontos que compõem a narrativa, promovendo, dessa forma, alguns questionamentos sobre a própria composição das histórias. Nesse sentido, ele aparenta sair de uma espécie de zona de conforto ocupada por aquele que *somente* reproduz uma dada história e posiciona-se de forma mais comprometida em relação às narrativas. Em um dado momento, o narrador questiona o nome do gato da família:

Por que não botavam nele nome vero de gato nas estórias: Papa-Rato, Sigurim, Romão, Alecrim-Rosmanim ou Melhores-Agradados? Se chamasse *Rei-Belo*... Não podia? Também, por *Qùóquo*, mesmo, ninguém não chamava mais – gato não tinha nome, gato era o que quase ninguém prezava. Mas ele mesmo se dava respeito, com os olhos em cima do duro bigode, dono-senhor de si. Dormia o oco do tempo. Achava que o que vale vida é dormir adiante. *Rei-belo*... (ROSA, 2002, p. 43, grifo do autor).

Diante de uma não certeza de Miguilim ser possuidor do conhecimento acima fornecido pelo narrador, já que ele também é um contador de histórias, uma determinada passagem da história que será vista logo a seguir é passível de ser entendida como uma possibilidade de que o garoto também revele certa preocupação quanto à questão do nome. Nesse sentido, o garoto realizaria uma espécie de intercâmbio de valores entre as histórias, as características das mesmas e a vida “real”, explicando, assim, certos comportamentos que ele adota. Se, então, Miguilim compartilha da mesma preocupação do narrador quanto ao nome do bicho que “ninguém preza” e quanto à questão do nome de forma geral, o excerto a seguir explica o porquê das reticências do garoto colocadas após ele ter dito somente o apelido, e não o nome de forma completa, com sobrenomes, bem como a irmã faz, e o porquê do sentimento do garoto em, aparentemente, sentir-se deslocado em relação aos demais membros da família

após a irmã tê-lo diferenciado. Tal sentimento parece ter sido percebido por Dito, que termina por sair em defesa do irmão:

- Você foi crismado, então como é que você se chama?
- Miguilim...
- Bobo! Eu chamo Maria Andreлина Cessim Caz. Papai é Nhô Bernardo Caz! Maria Francisca Cessim Caz, Expedito José Cessim Caz, Tomé de Jesus Cessim Caz... Você é Miguilim Bobo...
- [...] E o Dito cuspiu para o lado de Drelina:
- Você é ruim, você está judiando com Miguilim! (ROSA, 2002, p. 32).

Se, para o garoto, “gato não tinha nome, gato era o que quase ninguém prezava” (ROSA, 2002, p. 43), por equivalência, não ter nome é não ser prezado pelos outros, ou melhor, não ter nome significa que os outros não lhe dão importância, uma preocupação que substancia os pensamentos de Miguilim durante toda a narrativa.

Desdobrando ainda mais a questão do nome para outros momentos da história, é possível perceber o quanto “Campo geral” desvela importância a esse elemento também por meio da agregação de certos valores que pluralizam o significado do nome. Nota-se na construção das histórias da novela que, por vezes, não somente o nome de uma personagem é citado, mas também a carga de significado que foi ao nome agregada é exposta por meio de uma explicação sobre a obtenção desse nome. Como no caso dos cachorros da família, Zé-Rocha e Julinho-da-Túlia (ROSA, 2002, p. 33), cujos nomes são uma derivação de José Rocha e Julinho da Túlia, antigos desafetos de Bero, pai de Miguilim. Se o fato de Bernardo nomear os cachorros com os nomes de conhecidos demonstra ser, dentro da narrativa, um sinal de que ele tem uma concepção negativa em relação aos mesmos, mais adiante, uma alteração no nome dos cachorros demonstra que houve uma mudança na concepção daquilo que ele sentia no passado. Como mais adiante, na mesma página, o narrador conta, “com o tempo o ódio se exalava, ninguém falava mais o antigo, os dois cachorros eram só Zerró e Julim.” (ROSA, 2002, p. 33). Se a colocação do narrador a respeito dos nomes revela textualmente o “exalar” do ódio, a diminuição dos nomes, além de deixar para trás os nomes

de origem, promovendo, de certa forma, um esquecimento quanto à origem dos nomes, essa mesma redução constitui também a marca do próprio processo em que o sentimento negativo do passado foi, no mínimo, amenizado, enfraquecido ao longo do tempo. O nome Julim, em especial, formado pela partícula sufixal “im”, uma marcação do diminutivo de Rosa na elaboração de alguns nomes da fábula, como, por exemplo, o próprio nome do Miguilim, uma derivação de Miguel, termina, ainda, por embutir no nome um qualificativo cujo significado expressa a idéia de algo tenro e gentil (LISBOA, 1991, p. 170).

Miguilim, que pouco entendia das coisas, por vezes recorre às estórias para livrar-se de situações que sua peculiar e pueril sabedoria vislumbrava serem comprometedoras. Se a relação entre Nhãnina e Tio Terêz, apesar de comprometedora, não se apresenta clara e definida para Miguilim, os sentidos do garoto alertavam-no de que havia algo errado ou, no mínimo, estranho. Nas palavras de Lisboa (1991): “Nenhuma resposta o ajudaria no difícil transe de resolver se entregava ou não o bilhete cuja gravidade não podia aquilatar mas já vislumbrava.” (p. 175).

Como já dito, é do pedido de entrega do bilhete à mãe que surge uma situação que angustia o garoto. Mas o que, aparentemente, termina por atormentá-lo mesmo diante da situação é uma lembrança associada a uma comparação construída pelo próprio garoto: “Tio Terêz tinha falado feito numa estória: – ‘... amigos de todo guerrear, Miguilim, e de não sujeitar as armas!?’” (ROSA, 2002, p. 84). A fala do tio traz consigo não só a constatação de que os dois eram, de fato, amigos, a fala chega aos ouvidos de Miguilim sob a forma de uma espécie de eco de narrativas de cavalaria, em que a honra do cavaleiro está em servir e estar sempre junto do companheiro de batalha. Rasgar um bilhete não seria somente não realizar um pedido do tio, seria ferir, manchar sua honra de cavaleiro.

Ao se considerar as expressões de Miguilim como “todo guerrear” e “não sujeitar às armas”, uma relação é tecida entre “Campo geral” e as novelas de cavalaria. Este

entrelaçamento entre os gerais e os ecos de um passado, como as novelas de cavalaria, que em um primeiro olhar não pareceriam ter forças suficientes para chegar “nos gerais”, tem uma explicação interessante fornecida por Montenegro (1991). Considerando a erudição do autor João Guimarães Rosa, nada anormal seria que se pensasse que a fonte que permite a presença de traços da literatura cavaleiresca dentro da obra do autor mineiro estaria justamente no que o crítico chama de “manancial crítico dos eruditos em assuntos literários da Idade Média ou da antiguidade remota”. Contudo, as páginas de Montenegro revelam que, na verdade, esse traço é decorrente da apreensão da “literatura cavaleiresca feita pela memória coletiva através dos tempos”, que “impregnou de lirismo e epopéia a imaginação do povo sertanejo, que a repete e a deturpa ao sabor de sua fantasia ingênua, notadamente aquela do ciclo carolíngio e a do romancelheiro peninsular” (p. 277).

Voltando à questão do bilhete, é possível notar que Miguilim, com os sentimentos divididos entre causar desgosto ao pai ou ao tio, pensa em mentir, mas desiste, termina por tentar buscar nas histórias uma possibilidade de resolução do seu problema:

Ah, meu-deus, mas, e fosse em estória, numa estória contada, estoriuzinha assim ele 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?! – “Tio Terêz, Vovó Izidra vinha, raivava, eu rasguei o bilhete com medo d’ela tomar, rasguei miudinhos, tive de jogar os pedacinhos no rego, foi de manhãzinha cedo, a Rosa estava dando comida às galinhas...” – “Tio Terêz, a gente foi a cavalo, costear o gado nesses pastos, passarinhos do campo muito cantavam, o Dito aboiava feito vaqueiro grande de toda-a-idade, um boi rajado de pretos e verdes investiu para bater, de debaixo do jacarandá-violeta, aí, o bilhetezinho de se ter e não perder eu perdi...” Mas, aí, Tio Terêz não era da estória, aí, ele pega escrevia outro bilhete, dava a ele outra vez; tudo, pior de novo, recomeçava. (ROSA, 2002, p. 94-95).

Por saber fazer uma narrativa, Miguilim entendeu que, criando uma, não resolveria o problema, chegando mesmo a pensar em três tentativas de construção. Interessante notar que o garoto chega a contar a própria história, utilizando-se de um procedimento incomum daquele que ele se utiliza ao tentar compor as outras duas construções: o distanciamento. Ao dar o nome da personagem de Menino do Tabuleirinho, Miguilim afasta-se da própria

situação. Se todas as três tentativas de criação de histórias funcionam como uma fuga diante de uma situação que atormenta o garoto, o procedimento utilizado na primeira, o distanciamento, enfatiza ainda essa espécie de tentativa de evasão.

Elaborando tentativas, o garoto percebe que, ao contrário do poder que ele exerce sobre suas histórias, não há como reger a vontade de Tio Terêz. Empregar uma delas para tentar resolver sua situação, seria, na verdade, adiar o problema, já que outro bilhete viria. No fim das contas, Miguilim devolve o bilhete ao tio, dizendo que não pode lhe fazer esse favor. Não tenta ultrapassar as limitações das narrativas, que parecem ser criadas por Miguilim dentro do sentido traçado por sua própria experiência de sabedor e contador de histórias, “Mas, aí, Tio Terêz não era da estória, aí, ele pega escrevia outro bilhete, dava a ele outra vez; tudo, pior de novo, recomeçava.” (ROSA, p. 94-95, 2002). Considerando as duas posições de Miguilim, a de filho de Bernardo e a de “amigo de todo guerrear”, ao entregar o bilhete, o menino não se compromete em relação ao pai e termina também por não “ferir a honra de cavaleiro”.

O garoto também usa o “poder” para sair de situações menos complicadas, contudo, embaraçosas, como uma em que ele se esqueceu de trazer lembrancinhas para os irmãos quando viajou ao Sucurijú para se crismar e precisou distrair Dito e Tomezinho: “– Estava tudo num embrulho, muitas coisas... Caiu dentro do corgo, a água afundou... Dentro do corgo tinha um jacaré, grande...” (ROSA, 2002, p. 32). Essa espécie de subterfúgio é uma das características que marcam os contadores de histórias e que, segundo Vicente Guimarães, “o tio muito tio de Guimarães Rosa”, povoam o interior de Minas Gerais. Conta Guimarães tio (1972) que essa fala de Miguilim se assemelha muito ao final clássico das histórias que acabavam em festa, que eram transmitidas pelos contadores, o procedimento era o de:

[...] depois de dizer que lá estivera, conta, pesaroso, que havia feito um embrulho muito grande, cheio de doces gostosos para trazer de presente para os ouvintes, mas, ao atravessar a ponte, esta se quebrara e êle, para agarrar-se numa tábua, teve de

deixar o pacote de doces cair dentro d'água e correr rio-abaixo (GUIMARÃES, 1972, p. 113-114).

Considerando as histórias acima, tanto as que foram somente tentativas, que seriam para Tio Terêz, quanto a que foi contada aos irmãos, Miguilim, em ambos os casos, vale-se do mesmo subterfúgio, que é o de redirecionar o foco do ouvinte para outros pontos que não sejam os que estão “em pauta”, que terminariam por expô-lo a uma situação de embate. O recurso utilizado por Miguilim termina por recheiar as narrativas com espécies de micro narrativas que “super-aproveitam” os mais variados elementos, ações, personagens que cerceiam a vida de Miguilim.

As histórias na novela servem de parâmetro qualificativo ao agregar importância a algo. Em uma passagem do livro, Miguilim, ao falar de um fato ligado à infância envolvendo uma ave, compara: “Naquele quintal estava um peru, que gruziava brabo e abria roda, se passeando, pufo-pufo – o peru era a coisa mais vistosa do mundo, importante de repente, como uma estória (...)” (ROSA, 2002, p. 30). A imponente imagem da ave no momento em que a mesma deixa o comum, estufa o peito, abre as asas lateralmente e abre as penas traseiras, plumas, que formam uma espécie de cauda, em forma de leque, se exibido diante daquela que o observa, movimento naturalmente conhecido como estado de coorte, do qual a ave se utiliza para encontrar uma companheira, é ligada ao conceito que o garoto tem acerca da história. Associar os dois eventos é fazer do livro fechado ou do contador de histórias o peru em seu estado comum, discreto, mas assim que avista a presença do leitor ou ouvinte, ou seja, observadores prontos a captar o espetáculo que a ave tem a lhes oferecer, deparam-se com a suntuosidade da história/ imagem que expõe com todo o esplendor a sua real importância, além de, por vezes, encantar e apaixonar esse leitor/ ouvinte. A suntuosidade da história somente é ativada pela leitura ou pela disposição do ouvinte ao ouvir a história. Em estado latente, ou seja, dentro de um livro ou “dentro” do contador de histórias, a história não tem nada a revelar.

Atenuador de dores, a importância que o garoto agrega às histórias também serve de alento diante das perdas. O pai de Miguilim decide dar a um grupo de tropeiros os cachorros preferidos de Miguilim, a cachorra Pingo-de-ouro e o filhotinho dela. Após a partida dos dois, alguém disse ao Miguilim sobre casos de cachorros que voltavam para a casa, o garoto encheu-se de esperanças. Ficou atento durante a noite para abrir a porta, caso a cachorra voltasse. Tudo em vão, o próprio narrador constata que seria difícil um animal quase cego conseguir reencontrar os rumos de casa. Mas, após algum tempo, Miguilim ouviu uma história:

(...) a estória de um Menino que achou no mato uma cuca, cuca cuja depois os outro tomaram dele e mataram. O Menino Triste cantava chorando:

*“Minha Cuca, cadê minha Cuca?
Minha Cuca, cadê minha Cuca?!
Ai, minha Cuca
que o mato me deu!...”*

Ele [Miguillim] nem sabia, ninguém sabia o que era uma cuca. Mas, então foi que se lembrou mais de Pingo-de-Ouro: e chorou tanto que de repente pôs na Pingo-de-Ouro esse nome também, de Cuca. E desde então dela nunca mais se esqueceu (ROSA, 2002, p. 35, grifo do autor).

Se Miguilim nunca mais veria nem teria a Pingo-de-Ouro perto de si, a homenagem em forma de rebatismo deu longevidade à significativa presença da pequena amiga na vida de Miguilim. Cuca Pingo-de-Ouro não era somente a cachorra ou a Cuca do Menino, ela passou a ser um terceiro elemento, cujo significado, mais do que ser a soma dos dois primeiros, revela um poder que ultrapassa e, de certa forma, imortaliza a amiga de Miguilim. A troca do nome tem verdadeiro poder de redenção. No fim da narrativa, Miguilim, ao reunir as imagens que levará consigo ao seguir para a cidade, lembranças referentes à infância e ao Mutúm que remontam sua história, a imagem da Cuca Pingo-de-Ouro é um dos elementos escolhidos para compor a bagagem memorialística do garoto. Se a pequenez do garoto dava mostras de que ele esqueceria logo da amiga, a empatia do garoto frente à história da dor do Menino que perdeu a Cuca reavivou a chama da amizade que parecia apagada em Miguilim. Como a

história de Miguilim, a do garoto que perdeu a Pingo, não tinha dentro de si o poder de uma história que eterniza, o menino agrega importância também à própria dor, ligando as dores por meio do nome Cuca.

O exercício de contar histórias, de fato, revela “Miguilins”. Se a família se vê afastada do amargor imposto pelas vontades de Nhô Bernardo e Vovó Izidra, “Quando a gente voltou, se tomou café, nem ninguém não precisou fazer café forte demais e amargoso, só Pai e Vovó Izidra é que bebiam daquele café desgostável” (ROSA, 2002, p. 106); então é o tempo propício de se contar histórias:

Miguilim de repente começou a contar estórias tiradas da cabeça dele mesmo: Uma do Boi que queria ensinar um segredo ao Vaqueiro, outra do Cachorrinho que em casa nenhuma deixavam que ele morasse, andava de vereda em vereda, pedindo perdão. Essas estórias pegavam (ROSA, 2002, p. 103-104).

Mas o que parece ser a grande inspiração de Miguilim é a figura de Seo Aristeu. Apesar de viver em situação semelhante à dos demais adultos da novela, essa personagem transcende o comum das coisas, como explica o narrador, “Aquele homem parecia desinventado de uma estória.” (ROSA, 2002, p. 76). De fato, Seo Aristeo era um homem incomum dentro da narrativa, que “Só dizia aquelas coisas dansadas no ar, a casa se espaceava muito mais, de alegrias, até Vovó Izidra tinha de se rir por ter boca. Miguilim desejava tudo de sair com ele passear – perto dele a gente tinha vontade de escutar as lindas estórias.” (ROSA, 2002, p. 78).

Da relação estreita que Miguilim estabelece entre Seo Aristeo e as “estórias”, surgem as histórias do Miguilim. Em um dado momento da narrativa, Tomezinho e o menino Bustica, liderados por Chica, vêm para a porta do quarto onde Dito, doente, estava acompanhado pelo Miguilim, a fim de fazer com que os dois tivessem inveja da possibilidade que os três tinham de poder ver o presépio montado por Vovó Izidra:

O Dito não se importava, até achava engraçado. Mas então Miguilim fez de conta que estava contando ao Dito uma estória – do Leão, do Tatú e da Foca. Aí Tomezinho, 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 ele era o entendimento maior. Se lembrava de Seo Aristeo. Fazer estórias, tudo com um viver limpo, novo, de consolo. Mesmo ele sabia, sabia: Deus mesmo era quem estava mandando! (ROSA, 2002, p. 114-115).

É um dos momentos maiores de Miguilim dentro da trama. Da verdadeira adoração que o garoto tem pelas histórias, conseguir ele mesmo, Miguilim, contar *estórias compridas* configura-se em uma espécie de grande conquista. Da superioridade de Seo Aristeo diante do garoto, criada pelo próprio Miguilim, ao nivelamento das posições obtidas, no momento em que Miguilim dá vazão plena ao seu dom, ao contar uma história produzida por ele mesmo, Miguilim. Esse excerto, mais do que apresentar a plenitude do exercício do dom do garoto, revela o porquê de Miguilim tanto enaltecer esse exercício: fazer história propicia uma conexão com o divino. Nessa conexão, abrandam-se as mazelas que impossibilitam o entendimento das coisas e Miguilim revela o que, de fato, significam as histórias para ele: “Fazer estórias, tudo com um viver limpo, novo, de consolo.” (ROSA, 2002, p. 115). As histórias ultrapassam o nível de uma “mera” narrativa, as histórias são um verdadeiro consolo, em que existe a possibilidade de uma espécie de recomeço, um “viver limpo”, “novo”. Nesse sentido, as histórias parecem mesmo possuir uma espécie de poder de redenção frente ao despreparo que a criança sente diante da vida. Ao contrário do que Miguilim faz durante grande parte da história, ele aqui parece não necessitar da aprovação ou licença de alguém para realizar suas ações. Dentro do exercício, no qual é gabaritado, ele parece desfrutar de uma espécie de liberdade.

Mas não é a primeira vez dentro da novela que Miguilim constrói uma narrativa e redireciona o foco dos ouvintes para outros pontos, como pode ser percebido na supracitada vez em que ele volta do Sucurijú e não traz lembrancinhas para os irmãos. Contudo, desta vez o narrador de “Campo geral” não nos revela nem a história nem o tema que a norteia, o livre exercício do dom do garoto, mais do que a própria história, revela a importância do momento

sublime, o momento em que ele conta uma história. Da necessidade de distrair Chica, Tomezinho e Bustica, de forma que eles não entristeçam o irmão doente e, ao mesmo tempo, de distrair Dito, de forma que ele, Miguilim, consiga temporariamente abrigar esse irmão doente dentro da fantasia advinda da história cerceando-o do conforto da alegria construída, Miguilim alia-se, mais uma vez, à tradição, e transforma-se em uma Sherazade. Bem como a narradora das *Mil e uma noites*, Miguilim envolve os ouvintes na dinâmica do mesmo processo de redirecionamento da atenção dos ouvintes do qual se valeu a narradora cujas raízes se localizam no Oriente.

Mas (infelizmente) teve uma história que Miguilim não conseguia contar. Logo em seguida à cena anterior, Miguilim diz ao irmão doente: “– ‘Dito, um dia eu vou tirar a história mais linda, mais minha de todas; que é com a Cuca Pingo-de-Ouro!...’ O Dito tinha alegrias nos olhos; depois, dormia, rindo simples, parecia que tinha de dormir a vida inteira” (ROSA, 2002, p. 115). Agrava-se irreversivelmente a doença de Dito e na despedida dos dois irmãos, no leito de morte de Dito, o pequenino pede:

Uma hora Dito chamou o Miguilim, queria ficar com Miguilim sozinho. Quase que ele não podia mais falar. – “Miguilim, e você não contou a estória da Cuca-Pingo-de-Ouro...” “ – Mas eu não posso, Dito, mesmo não posso! Eu gosto demais dela, estes dias todos...” “ Como é que podia inventar a estória? Miguilim soluçava. – “Faz mal não, Miguilim, mesmo ceguinha mesmo, ela há de me reconhecer...” “ – No Céu, Dito? No Céu!” – e Miguilim desengolia da garganta um desespero (ROSA, 2002, p. 118).

A dor da perda da cachorra somada à sensibilidade que o alertava que o irmão estava prestes a morrer o impedia de inventar histórias. A tristeza parece que nunca será uma musa inspiradora para o contador de histórias Miguilim. O elemento que vira história é, de certa forma, imortalizado por aqueles que, futuramente, virão contar a história criada por Miguilim, a da Cuca Pingo-de-Ouro. A história da Pingo é, por meio também de outra via, imortalizada: é a *autoridade* da fala de Dito adquirida no momento de despedida que singulariza, em meio aos outros elementos, a amiguinha de Miguilim. Na história de Dito, Cuca Pingo-de-Ouro é

uma das personagens de destaque, já que serviu de parâmetro para que Dito explicasse a Miguilim que era chegada a hora da despedida. Ou seja, Dito também se valeu de uma história, em partes “vívda”, mas não contada, para que seu irmão pudesse entender o momento, lembrando, aqui, que Dito conhecia bem Miguilim e, por isso, “sabia” que esse recurso do qual se valeu para explicar as coisas para o irmão que ficava, era adequado para ser utilizado naquele momento.

É essa a história que termina por trazer uma grande lição a Miguilim, uma que nasce na própria família: a do pequeno sábio Dito. História com começo, meio e fim, cujo desfecho termina por revelar qual é a grande experiência de Dito frente aos acontecimentos de toda uma vida. Uma espécie de “moral da história” que explica em que estado o sujeito deve viver todos os acontecimentos:

E o Dito também não conseguia mais falar direito, os dentes dele teimavam em ficar encostados, a boca mal abria, mas mesmo assim ele forcejou e disse tudo: - *“Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!...”* (ROSA, 2002, p. 119, grifo nosso).

Diante da tristeza causada pela perda do irmão, Miguilim passa a revisitar medos, gostos e querereres, parecendo tentar entender como tudo tinha ficado dentro dele depois do ocorrido. Um processo difícil, que atenua as vontades do garoto, principalmente aquelas que estavam ligadas ao aprendizado que Dito lapidava a cada dia por meio da observação, deixando-o apático diante de tudo: “Mas lá na grota Miguilim não queria espiar. Nem queria ouvir os berros da vaca Acabrita e da vaca Dabradiça. Nem inventar mais estórias. Nem ver, quando ele retornou, o luar da lua-cheia.” (ROSA, 2002, p. 125-126). Era o irmão de Miguilim quem ia até a grota observar corujas, quem, mesmo doente, prestava atenção no berro das vacas, quem parava para ouvir as histórias de Miguilim.

Além da morte do irmão, o olhar de Miguilim diante da vida parece perder gradativamente sua sensibilidade, embrutecer-se diante da nova realidade que o forçava a

trabalhar diariamente sob forte sol e sob imposição ferrenha do pai: “Às vezes vinha dormindo em cima do cavalo. Por tudo, tinha perdido mesmo o gosto e o fácil poder de inventar estórias. Mas, meio acordado, meio dormindo, pensava no Dito, sim.” (ROSA, 2002, p. 131). Elo entre o tempo em que Miguilim tirava histórias e o tempo em que o mesmo se via impossibilitado para o antigo exercício, a presença de Dito nos pensamentos de Miguilim representa uma espécie de esperança de que o garoto recobre a possibilidade de poder exercer mais uma vez o seu “antigo” dom.

Após outras perdas, a do Pai que se suicidou e a da Vovó Izidra que foi embora do Mutúm, além de sua vitória diante de uma doença que, pelos sintomas, parece ser a mesma que levou o irmão Dito, Miguilim recobra seu interesse pelas coisas e sua vontade de viver. Passa novamente a observar os constantes movimentos da rotina do Mutúm e a cultivar, mais uma vez, uma vontade especial: “Entrava, deitava na rede, tinha tanta vontade de poder tirar estórias compridas, bonitas, de sua cabeça, outra vez. Não queria nada.” (ROSA, 2002, p. 147).

É esse mesmo dom do garoto, sua capacidade de contar “estórias compridas, bonitas, de sua cabeça”, “estórias” essas “que pegavam”, um dos pilares que sustentam a leitura adotada neste trabalho em relação ao narrador da novela. “Campo geral” seria, aqui entendido, como o produto de uma espécie de “potencialização” do dom do menino aflorado no adulto Miguel:

Miguilim de repente começou a contar estórias tiradas da cabeça dele mesmo: Uma do Boi que queria ensinar um segredo ao Vaqueiro, outra do Cachorrinho que em casa nenhuma deixavam que ele morasse, andava de vereda em vereda, pedindo perdão. *Essas estórias pegavam* (ROSA, 2002, p. 103-104, grifo nosso).

O próprio desdobrar-se de narradores/ construtores da novela, colocando, de certa forma, de um mesmo lado Rosa, Miguel e Miguilim, termina por aproximar também o leitor dessa construção, formando uma espécie de roda que oferece condições para uma das únicas possibilidades de existência da tradição oral. “Campo geral” se torna, dessa forma, a

materialização de uma grande história por meio de memórias que se abrem para a composição do tecido narrativo. Rosa conta por meio do narrador Miguel as vivências de Miguilim que foram transformadas e/ ou percebidas em experiência pelas próprias escolhas de Miguel ao compor a história da infância de Miguilim.

Contudo, nota-se que o poder de redenção das histórias para Miguilim não aparece única e exclusivamente por meio das histórias que ele conta, sua própria história parece ser uma redenção. Ao se ouvir a história de Miguilim, parece que também é possível distinguir ecos de outras histórias.

Nesse sentido, a própria evolução da história de Miguilim dentro da narrativa parece ser um caminhar de redenção muito ao gosto das histórias de conto de fadas. Aproveitando-se de uma das histórias citadas pela própria Siãrlinda no subcapítulo anterior, é possível traçar uma proximidade entre o conto de fadas *A Gata Borralheira* e o que poderia ser o conto de fadas geralino chamado “Campo geral”. Da mesma forma que a donzela do conto de fadas, Miguilim passa momentos de sofrimento e angústia em meio aos acontecimentos do Mutúm. Se as “irmãs” da moça e sua madrasta tentam podar a sua felicidade a todo o custo, felicidade essa simbolizada pelo casamento que termina por acontecer somente no fim da narrativa; em “Campo geral”, são os adultos, como o pai Nhô Bernardo e a Vovó Izidra, e os acontecimentos no Mutúm, como a perda da cachorra Cuca e a morte do irmão, que ferem o garoto e o impedem de desfrutar de uma infância em que o elemento lúdico, em que as brincadeiras e o exercício da imaginação pudessem atuar livremente no exercício contínuo de obtenção de conhecimento e sabedoria. Para auxiliá-la na busca de um final feliz, a donzela contou com o auxílio de um elemento mágico, a fada madrinha, não deixando por menos, no fim de “Campo geral”, Miguilim é adotado por um padrinho que o desprende da pobreza e do convívio com os membros da família ao oferecer ao menino o estudo que será conquistado em outro lugar, lá na cidade.

5.4 MIGUEL “EM” “CAMPO GERAL”: O RETORNO DO CAVALEIRO MEDIEVAL?

Considerar Miguel o narrador de “Campo geral” abre caminhos para uma interessante relação intertextual. Essa possibilidade narrativa termina por recordar um tipo de narrativa medieval em que os homens narradores, os chamados trovadores, falavam de si, em seus textos, em terceira pessoa, já que os mesmos seriam recitados nos palácios não só por eles, mas também por outros recitadores. Na narrativa rosiana, como já foi dito anteriormente, há trechos em que o narrador comunga da mesma experiência pela qual passa o garoto por meio do uso da expressão “a gente” e também há muitos outros trechos em que a referência ao Miguilim se dá pelo uso de uma forma mais direta, mais condizente com aquilo que pertence ao passado, pela preferência ao pronome “ele” quando o narrador se refere ao Miguilim. A preferência pela última é que revelaria uma relação entre o trovador e o narrador Miguel de “Campo geral”.

Outra marca que termina por aproximar a narrativa medieval da narrativa moderna é a problematização quanto à questão do nome, ponto que merece, à luz da comparação aqui proposta, ser retomado e retrabalhado. A trajetória do cavaleiro medieval, em geral, é marcada, no início de suas aventuras como cavaleiro, pela recusa do uso do nome de batismo e adoção de outro nome. Este fato se dava a partir de uma ação que perturbava uma espécie de linearidade desse tipo de narrativa: o homem medieval, caso cometesse um ato desonroso, adotava, para efeito de purificação, outro nome e saía de suas terras a fim de executar grandes feitos; estes grandes feitos é que dariam uma espécie de redenção desse cavaleiro para que ele pudesse, enfim, poder voltar a usar o seu nome “original”.

Para melhor explicitar a problemática acima levantada, traçar-se-á um paralelo entre a novela rosiana e a obra *O cavaleiro inexistente*, de Ítalo Calvino. Na obra calviniana, o cavaleiro inexistente Agilulfo Emo Bertrandido dos Guildiverni e dos Altri de Corbentraz e

Suro deixa de existir, de fato, depois que ele acredita ter perdido seu nome de cavaleiro, obtido depois de seu grande feito, por uma confusão em que ele descobre que “seu grande feito para tornar-se cavaleiro” poderia não ter acontecido. De forma similar ao texto de Calvino, simbólica dentro da própria narrativa, e mesmo alegórica em relação à tradicional condição do cavaleiro das próprias novelas trovadorescas, aconteceria com a personagem Miguilim. Na narrativa “Campo geral”, o garoto não conhece o seu nome próprio de batismo, não havia realizado seu “grande feito”. Bem como aconteceu com Agilulfo ao deparar-se com seu aparente “não-feito”, a constatação de Miguilim ao perceber que não tinha um nome causa-lhe perturbação, como se pode notar quando sua irmã, Drelina, faz menção do fato de forma a atingir o garoto negativamente, como se pode observar no excerto abaixo:

- Você foi crismado, então como é que você se chama?
- Miguilim...
- Bobo! Eu chamo Maria Andreлина Cessim Caz. Papai é Nhô Bernardo Caz! Maria Francisca Cessim Caz, Expedito José Cessim Caz, Tomé de Jesus Cessim Caz... Você é Miguilim Bobo... (ROSA, 2002, p. 32).

Outra associação que pode ser feita tendo por base a mesma problemática aconteceria com outra personagem do livro de Calvino (1993), Bradamante, cuja penitência imposta pela abadessa do convento foi a de escrever uma história. A personagem terminou por escrever uma história em que ela mesma estava inserida, contudo, a descoberta sobre a identidade da narradora, que até pouco antes do fim da narração não passa de uma interna em um convento, já que ela não é nomeada durante grande parte da narrativa, é revelada ao leitor somente no fim da trama. Em linhas gerais, é como se a história de cavalaria fosse a redenção de Bradamante e a revelação do nome só pudesse acontecer no fim da penitência, depois de tudo “acertado”. Ou seja, Miguel após sua jornada de descobertas em que narra a história de Miguilim, de “Campo geral”, recebe sua redenção, pois realizou seu grande feito, e pode, em “Buriti”, ter o *direito* de usar seu nome de batismo, já que em “Campo geral”, ele parece não conhecer seu nome próprio.

Se a questão do nome para Miguilim apresentou-se como uma espécie de deslocamento em relação aos seus familiares, para Miguel a mesma circunstância pode se apresentar como um simples fato, como constatação de um fato, ou até mesmo, como etapa superada, quando se considera que Miguel, ao narrar a infância de Miguilim, realizou seu grande feito. Para adulto o Miguel, pode ser considerado como algo que pertence exclusivamente ao passado que, se resolvido, compreendido ou não, faz parte do legado de experiências que Miguilim deixou para Miguel e, que, na *performance* narrativa de Miguel em “Campo geral”, passa a ser retrabalhado, rememorado.

5.5 PERSONIFICAÇÃO: O CONTAR DE HISTÓRIAS PELO *CORPO DE BAILE*

Outras novelas do construto rosiano também enaltecem o contar de histórias. Se, por um lado, “Cara-de-Bronze” é uma narrativa que conta sobre o reconhecimento e o futuro enaltecimento de um singular contador de histórias, quiçá, o de maior destaque em todo *Corpo de baile*, o vaqueiro Grivo, por outro lado “Uma estória de amor”, outro “membro do *corpo*”, é a performatização por excelência dessa tradição oral. Em meio à festa de Manuelzão, as mais diversas experiências são compartilhadas. Rodas de contadores e ouvintes formam-se: disputas verdadeiras e outras “disputas” acontecem para que a melhor história seja revelada. A novela não apenas possibilita que o leitor olhe saudosista para o hábito comum de outrora, ela também indica a excepcionalidade do fato: é necessário que aconteça uma festa na fazenda para que os contadores (re)apareçam. Segundo o prenúncio desalentador de Walter Benjamin (1986), a valorização da experiência por meio do contar de histórias, da oralidade, está em vias de extinção, nesse sentido, a novela rosiana em questão reforça, por meio da festa, a condição em que se encontra “o contar de histórias”: da modernidade à contemporaneidade, atividades desse tipo só aparecerão em ocasiões especiais, como uma festa. Essa é a experiência maior que “Uma estória de amor” passa para o seu “ouvinte”/leitor

por meio dos inúmeros contadores de histórias que, de história em história, compõem a grande festa de Manuelzão. Por meio do texto de Pires (2007), essa exaltação feita aos narradores fica ainda mais evidente: “[...] Pois o autor mineiro, em carta ao tradutor italiano Edoardo Bizzari², de 25 de novembro de 1963, afirma que “Uma história de amor” “trata das ‘histórias’, sua origem, seu poder [e do] papel, quase sacerdotal, dos contadores de histórias [...]” (PIRES, 2007, p. 16).

Em verdade, todo *Corpo de baile* valoriza a tradição oral. Das suas estruturas que evidenciam a marca do gênero novela, à suspensão de alguns pontos da narrativa, ao próprio entrelaçamento entre as novelas, tudo remete ao passado distante. Nota-se que mais que a evidente presença de personagens que percorrem todo o *baile*, há um *corpo* pulsante a formar e, ao mesmo tempo, a envolver todo o construto. Benjamin conta que o trabalho realizado nas antigas oficinas de tecelagem, além do sustento das famílias dos trabalhadores, oferecia aos mesmos também a oportunidade de troca de experiências, em que cada história que seria passada adiante era mergulhada na história do próprio ouvinte antes de transformá-lo em uma espécie de próximo contador da mesma história (BENJAMIN, 1985, p. 205). Nesse sentido, é possível perceber que o “corpo” de *Corpo de baile* funciona da mesma forma: algumas histórias mergulham em outras histórias formando outra história. Cada narrativa, “corpo”, é a personificação de um antigo contador/ ouvinte e *Corpo de baile*, o conjunto, é uma grande oficina.

² ROSA, J. G. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: UFMG, 2003.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise que promoveu a comunhão entre experiência e memória em “Campo geral” possibilitou que alguns traços, de certa forma, incomuns da modernidade fossem vislumbrados dentro da obra de João Guimarães Rosa. Considerando essa novela, ponto de partida de *Corpo de baile*, a presença da figura do contador de histórias se apresenta como essencial na construção dos traços narrativos. Se essa evidência se mostra contundente em *Grande sertão: veredas*, visto que a figura de Riobaldo é deveras marcante no grande romance, ele fez a e participou da história e a conta, o conjunto supracitado de narrativas revela de forma mais discreta, mas não menos importante, a atuação desse contador.

Se a postura do autor dos “Gerais” frente ao mundo foi marcada pela curiosidade, pela sede de conhecimento, pelo respeito, manutenção e formação da tradição, sua obra é a prova “física” que atesta tudo isso. Reunindo pormenores do próprio passado aos conhecimentos formais de produção literária, nasceu Miguilim, menino que tem o dom de contar histórias e o tino para viver e produzir alegria, mesmo, às vezes, não se dando conta disso...

Walter Benjamin, filósofo cujos escritos, de certa forma, originaram e guiaram a leitura dos textos de Rosa produzida na escrita desta dissertação, descreve a situação da modernidade frente a alguns conceitos. Partindo de “O narrador” (1985) e “Experiência e Pobreza” (1986), pode-se entender o quanto a tradição oral, a experiência vinda dos antepassados e a memória pouco aparecem no período supracitado. Dessa forma se pode observar que a obra de Rosa é recheada por elementos que fogem dessa situação delineada por Benjamin, mas, nas entrelinhas que compõem as narrativas rosianas, é possível observar certos contornos da fragilidade em que se encontram esses elementos, apesar da memória ser um elemento que é retomado pela pós-modernidade pela via da intertextualidade.

É através do texto “Experiência” (2002), também de Benjamin, na descrição e na argumentação benjaminianas, em que o autor apresenta a relação do adulto com suas experiências e com as experiências infantis, que se pode entender embate das forças em “Campo geral”. Nesse escrito da juventude, Benjamin revela como o adulto constrói uma verdadeira máscara com o que ele chama de “experiência” quando a utiliza de forma a desmerecer e desconsiderar a experiência infantil. Além de definir a figura do “falso pedagogo”, aquele que utiliza uma espécie de máscara, e de denunciar o comportamento do “filisteu”, quando este demonstra a brutalidade ao afirmar que já viveu tudo e que por isso “sabe” que os anseios infantis não renderam nenhum fruto, que são produtos de uma ilusão; Benjamin, de forma a tecer uma esperança dentro de seus escritos, salienta as características daquele que ele chama de sábio, um homem singular, que soube fugir das armadilhas dos adultos mascarados, e que, agora, incita as crianças e jovens a acreditarem na verdade, a ouvirem o que ele nomeia como sendo a voz do espírito.

Ora, se durante toda a vida, o autor Guimarães Rosa adotou a postura do sábio frente às necessidades infantis, nada mais coerente do que construir uma narrativa que enalteça as potencialidades dos pequenos, nada mais encantador que criar uma personagem como Seo Aristeu, que valoriza os dizeres da criança, ouvindo suas angústias e, se possível, transformando-as em *alegria*, necessidade constante em todas as coisas: “*Sempre alegre, Miguilim... Sempre alegre, Miguilim... mesmo com todas as coisas ruins que acontecem acontecendo*”. Ou seja, há a valorização da figura infantil e do sábio. Nesse sentido é que a narrativa “Campo geral” se mostra como um verdadeiro exercício de sublimação da experiência infantil e de “denúncia” das atividades dos adultos não sábios: a narrativa expõe para o leitor qual é o raio de ação das atitudes do adulto em relação aos personagens mirins.

É a partir da interpretação do texto de Rosa sob a luz da filosofia benjaminiana que se pode entender que “Campo geral” é um éden na modernidade, pois, apesar de ter uma criança

na posição de alvo de um pai, Bernardo Cessim Caz, que não acredita que algo possa transformar positivamente a vida que ele e a família levam, a voz dessa mesma criança sobrevive aos confrontos. O poder de inventividade e o dom de contar histórias sobrevivem em Miguilim.

Miguel, personagem de “Buriti”, quando “encontrado” sob a pele do narrador de “Campo geral”, é a prova de que a voz de Miguilim não se calou. Miguel é uma espécie de adulto sábio criado por Rosa do qual falou Benjamin. Ele narra as vivências infantis, ou seja, aquilo que, agora, são as suas experiências, sublimando tanto as mesmas quanto, e inclusive, a figura de Miguilim. Instrumento que possibilitou essa valorização, a memória é o carro-chefe de todo esse trabalho. Ela foi a responsável por reaproximar Miguel e Miguilim. A característica maior da mesma, ou seja, sua origem nas relações sociais estabelecidas pelo sujeito (HALBWACHS, 2006), é que revela as maiores qualidades da memória de Miguel: a necessidade que se tem de se estabelecer relações com o outro, mesmo sabendo que o sacrifício e a dor margearão essas relações.

Em outras palavras, menos do que atacar a figura do pai de Miguilim dentro da trama, o narrador de “Campo geral” deixa a mensagem de que as relações estabelecidas entre os seres são necessidades insubstituíveis na vida do sujeito. Prova disso acontece no momento em que a mesma memória que descreve o comportamento rústico e ignorante de Berno, é a que enaltece o amor do pai pelo filho mesmo quando grande parte da narrativa já havia “condenado” a figura do pai de Miguilim: “Pai gritava uma braveza toda, mas por amor dele, Miguilim.” (ROSA, 2002, p. 143-144) São os entrelaçamentos promovidos pela memória entre passado e presente que transformam os fatos. A passagem da narrativa anteriormente destacada é uma das maiores provas disso, já que foi na angústia da doença que Miguilim descobriu o amor que o progenitor tinha por ele. Foi também durante o momento de tristeza que Dito se valeu da alegria para transformá-la em sua última mensagem.

Nesta dissertação, buscou-se mostrar como a presença de elementos e comportamentos que foram, em certa medida, esquecidos na/ pela modernidade, como a figura do contador de histórias, o transmitir da experiência e o enaltecer da memória, podem servir de meios para a descoberta de novos caminhos e de novas possibilidades de leitura e de entendimento textuais. Entende-se que a história de “Campo geral” formada por Miguel, Miguilim e todo o Mutúm, é uma espécie de ecos longínquos da tradição, que se mostram essenciais para que se possa compreender a beleza e a tristeza que margeiam e também poetizam as relações estabelecidas pelo ser social.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do esclarecimento*. Tradução de G. A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p.113-156.

ARISTÓTELES *Poética*. Tradução de E. de Souza. Lisboa: Guimaraes, 1951.

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. O narrador. In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política, ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, vol.1, p. 197-221.

_____. Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política, ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986, vol.1, p. 114-119.

_____. “Experiências” In: *Reflexões sobre o brinquedo, a criança e a educação*. São Paulo: Ed. 34, 2002, p. 21-25.

_____. Crítica da Violência – Crítica do Poder. In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Willi Bolle (org.) Tradução de C. H. M. Ribeiro de Souza [et al]. São Paulo: Cultrix, 1986, p. 160-175.

BESSA, B. S. As experiências de Walter Benjamin. In: *Morpheus* – Revista eletrônica em ciências humanas, Ano V, n. 9, 2006. Disponível em <http://www.unirio.br/morpheusonline/numero09-2006/bessa.htm>. Acesso em 07 abr 2007.

BOSI, E. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Quero, 1979.

FRANCO JR, A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIM, L. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EdVem, 2003, p. 33-56.

GUIMARÃES, V. *Joãozito: infância de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução de B. Sidou. São Paulo Centauro, 2006.

HARVEY, D. Modernidade e modernismo. In: *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 13. ed. Tradução de A. U. Sobral; M. S. Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2004, p. 21-44.

KOTHE, F. R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2002.

LISBOA, H. O Motivo Infantil na Obra de Guimarães Rosa. In: *Guimarães Rosa*. 2. ed. Coleção fortuna crítica 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, 170-178.

MARTINS, J. M. *Guimarães Rosa: o alquimista do coração*. Petrópolis: Vozes, 1994.

MOISES, M. *A criação literária: prosa – I*. 15. ed., vol. 1, São Paulo: Cultrix, 1967.

MONTENEGRO, B. Guimarães Rosa, Novelistas. In: *Guimarães Rosa*. 2. ed. Coleção fortuna crítica 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, 271-282.

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

PIRES, A. D. Cosmopoesia e Mitopoesia no recado de Rosa. *Itinerários – Revista de Literatura*, Araraquara, n.25, 2007, p. 15-38.

PORTELLA, E. A estória cont(r)a a História. In: *Guimarães Rosa*. 2. ed. Coleção fortuna crítica 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, 198-201.

POUILLON, J. *O tempo no romance*. Tradução de H. de L. Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

RONCARI, L. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP/ FAPESP, 2004.

ROSA, J. G. Campo Geral. In: *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

_____. Uma estória de amor. In: *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

_____. Buriti. In: *Noites do Sertão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

_____. A estória de Lélío e Lina In: *No urubuquaquá, no pinhém*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. Cara-de-Bronze In: *No urubuquaquá, no pinhém*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. O recado do morro. In: *No urubuquaquá, no pinhém*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Grande sertão: veredas*. 19 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SOARES, C. C. Considerações sobre Corpo de Baile. *Itinerários – Revista de Literatura*, Araraquara, n.25, p. 39-64, 2007.

TELAROLLI, S. Entre a chuva e o estio ou como narrar a dor na infância. *Itinerários – Revista de Literatura*, Araraquara, n.25, p. 197-206, 2007.

TOLKIEN, J. R. R. *Sobre histórias de fadas*. Tradução de R. Kyrmse. São Paulo: Conrad, 2006, p. 88-89.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHEMBAUM, B. *Teoria da literatura – Formalistas Russos*. 4 ed. Porto Alegre: Globo, 1983, p. 169-204.

AUTORIZAÇÃO PARA REPRODUÇÃO

Autorizo a reprodução deste trabalho.

São José do Rio Preto, 23 de março de 2010.

JULIANA SILVA DIAS