UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

MAYARA DE ANDRADE CALQUI

Travessia e elaboração das perdas em “Miguilim”,

de João Guimarães Rosa

São Paulo

2016

MAYARA DE ANDRADE CALQUI

**Travessia e elaboração das perdas em “Miguilim”,
de João Guimarães Rosa**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^a Dr^a Cleusa Rios Pinheiro Passos

São Paulo

2016

Mayara de Andrade Calqui

Travessia e elaboração das perdas em “Miguilim”, de João Guimarães Rosa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada.

APROVADA EM: ____/____/____

Banca Examinadora

Dedico este trabalho à minha mãe, Zuleica
Teixeira de Andrade, amiga mais certa das
horas incertas.

Agradecimentos

À Professora Dr^a Cleusa Rios Pinheiro Passos, serei sempre grata pela oportunidade de desenvolver este trabalho, pela orientação atenciosa e dedicada, pelas palavras iluminadoras e, acima de tudo, pela generosidade.

Às Professoras Dr^a Adélia Bezerra de Meneses e Yudith Rosenbaum, agradeço pela presença no exame de qualificação, com suas valiosas contribuições.

Aos funcionários do DTLLC, sempre prestativos.

À CAPES, pela bolsa concedida.

À Bethânia, “grilinha falante” e companheira de aventuras.

À Marcela, pela afinidade.

Ao Allan, por me ajudar no meu “analfabetismo digital”.

À família, agradeço pelo carinho e apoio constantes. Todo meu amor a eles: Zuzis (mãe e amiga), vó Dulce (colega de profissão), Jack, Junior, Caio-Gatão, Manu e Malu.

Ao Lin, meu pai Sidney, pelo apoio e por vasculhar tantos sebos por mim.

À Tami, prima-irmã querida.

Ao Gui, pelo afeto e paciência com as minhas ausências!

Às coisas lindas da tia Marola: Fernanda e Rafael.

Às minhas companheiras peludas, Bombom e Vodka.

RESUMO

A pesquisa aqui proposta tem como objetivo a análise de "Campo Geral", presente no primeiro volume do ciclo de novelas *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa, publicado em 1956. O recorte da investigação incidirá sobre a questão das perdas afetivas vividas por suas personagens, observando a maneira pela qual as superações e “ganhos” se configuram (ou não) ao longo das obras. Essas perdas se misturam às contextuais, pois o espaço do sertão onde habitam é marcado pela precariedade em diversos níveis. Na tentativa de apreender o caminho percorrido pelas personagens durante o processo de reelaboração de cada perda, alguns elementos da teoria psicanalítica serão de grande valia, sobretudo os expostos em *A Interpretação dos Sonhos* (FREUD, 1900) e nos ensaios "Luto e Melancolia" (FREUD, 1917) e "Escritores criativos e devaneios" (FREUD, 1908), para ampliar o olhar analítico-interpretativo a ser lançado sobre os textos. A isso serão incorporados os principais traços do contexto sertanejo, responsáveis direta ou indiretamente por tais perdas, aspecto que demandará o auxílio de certos estudiosos do autor mineiro, voltados especificamente para a pesquisa histórico-social de sua produção, entre eles Bolle (2004) e Roncari (2004).

Palavras-chave: Manuelzão e Miguilim; Guimarães Rosa; Psicanálise; Perdas afetivas.

ABSTRACT

This research aims to analyze “Campo Geral”, which is presented in the first volume of the cycle of *Corpo de Baile* by Guimaraes Rosa, published in 1956. The selection of the investigation will focus on the issue of the emotional losses experienced by the characters, observing the way in which the triumphs and “gains” are designed (or not) along the work. These losses are mingled with their contexts, once the environment (*sertão*) they inhabit is affected by the precariousness in several ways. Aiming to apprehend the experience lived by the characters during the whole processes of re-elaboration of each loss, some elements of the psychoanalytical theory will have a great value, especially the ones presented in *A Interpretação dos Sonhos* (FREUD, 1900) and in the essays “Luto e Melancolia” (FREUD, 1917) and “Escritores criativos e devaneios” (FREUD, 1908) in order to extend the analytical interpretative view through which the texts will be scrutinized. The main traces of the *sertanejo* context will be incorporated to this, since they are directly or indirectly responsible for such losses; this will require the support of certain researchers of the author who specifically contemplate the socio-historical research of its work, such as Bolle (2004) and Roncari (2004).

Keywords: Manuelzão e Miguilim; Guimarães Rosa; Psychoanalysis; Emotional losses.

Sumário

Introdução	9
1. Entre faltas e deslocamentos: “Campo Geral”	19
1.1. Uma questão de fé, ou da manipulação da palavra	37
2. A descoberta das estórias como superação: Pingo-de-Ouro e Dito	46
3. As experiências de um olhar míope	61
3.1. Miguilim e Bero: o desajuste nas palavras	62
3.2. Miguilim e Dito: um desajuste permeado pelo afeto	66
3.3. O aprendizado da alegria e o “entendimento maior”	69
4. Ainda sobre perdas: um olhar para o outro	77
5. Personagem em travessia: de Miguilim a Miguel	89
Considerações Finais	101
Referências bibliográficas	111

Introdução

Em um contexto social claramente configurado pela falta, buscamos uma leitura que enfoque as perdas individuais experimentadas pelos homens e mulheres, quase sempre marginalizados, do sertão rosiano na narrativa “Campo Geral” (ROSA, [1956]1984).

Em artigo de 1956, intitulado “Rondando os segredos de Guimarães Rosa”, Paulo Rónai nota que as personagens de *Corpo de Baile* seriam “almas ainda não estereotipadas pela rotina, com receptividade para o extraordinário e para o milagre”. Essas personagens marginais, que povoam inúmeras páginas da obra de Rosa, são “imperfeitamente absorvidas pelo convívio social ou nada tocadas por ele: crianças, loucos, mendigos, cantadores, prostitutas, capangas, vaqueiros” (RÓNAI, 2001, p.18). No presente estudo, deparamos com a força de uma dessas personagens, o jovem Miguilim, protagonista em travessia, ultrapassando a infância e tateando pelo universo adulto sertanejo.

O objetivo geral da pesquisa consiste no levantamento e interpretação das perdas presentes na novela “Campo Geral”, acompanhando o percurso por elas delineado. A análise do texto literário com o enfoque proposto apontará o entroncamento entre as duas faltas principais que configuram as personagens do sertão rosiano: a social e a afetiva.

Trabalharemos com a hipótese de que uma das formas de elaboração é alcançada graças ao contato com o “novo”, aqui entendido em diferentes níveis, ou seja, como inédito ou como o resultado de alguma modificação da tradição existente, sobretudo quando relacionado a fragmentos ficcionais de outras narrativas inseridos na novela. Na narrativa selecionada, as histórias contadas e ouvidas mostram-se fundamentais para o desenvolvimento dos processos de elaboração de luto. Nela, destacaremos o garoto Grivo e o próprio Miguilim. Tais personagens, diferenciadas em sua experiência e

detentoras do saber das narrativas, introduzem o fascínio pelas histórias e renovam, com seus contares, a tradição.

Em contraposição ao protagonista Miguilim (e em ponto menor, considerando a estrutura deste trabalho), buscaremos estabelecer conexões a partir daquilo que se pode depreender sobre a vida sertaneja por meio das menções aos irmãos do garoto, personagens presentes em outras novelas do ciclo de *Corpo de Baile* (ROSA, 1956), conforme veremos (sobretudo no capítulo 4 - Ainda sobre perdas: um olhar para o outro).

Em pesquisa destinada à parte do conjunto ficcional de Guimarães Rosa, é imprescindível uma parada: direcionar-se ao sertão e às suas particularidades. Com definições pouco precisas, baseadas majoritariamente em aspectos geográficos ou em oposição às regiões colonizadas, o termo sertão é usado ainda para marcar o contraste entre interior e litoral. Segundo o verbete dicionarizado, é “zona pouco povoada do interior do País, (...) onde perduram tradições e costumes antigos” (FERREIRA, 1986, p.1577).

Além dos aspectos físicos¹, há as metáforas que se popularizaram em relação à dicotomia sertão *versus* litoral; Nísia Trindade Lima (1999, p.60) lembra as duas medidas dessa equação que, se aponta o primeiro como o lugar do atraso em oposição à modernidade do segundo, inverte a medida de valor ao legitimar o sertão como símbolo da autenticidade nacional (já sugerida pelo verbete), relegando o litoral à inautenticidade.

Willi Bolle constata em seu *grandesertão.br* (2004) que a região² não existia “como objeto científico ou ficcional” até o século XIX; teria surgido, todavia, “com

¹ Galvão (1986) esclarece que “sua continuidade é dada mais pela forma econômica predominante, que é a pecuária extensiva, do que pelas características físicas, como tipo de solo, clima e vegetação” (p.25).

² Cf. Bolle (2004), “o sertão se estende sobre uma superfície de aproximadamente 2,5 milhões de metros quadrados, (...) desde o interior do estado de São Paulo, passando por Minas Gerais, Goiás e Bahia até

força total no cenário da historiografia e da literatura universal” (p.47) no século seguinte, a partir das obras de Euclides da Cunha e Guimarães Rosa. O sertão rosiano, no entanto, é o mesmo e ainda outro, pois “está em toda parte” e existe “dentro da gente”, conforme repete o jagunço letrado Riobaldo, de *Grande Sertão: Veredas* ([1956],2006).

O sertão de Rosa, já observara Antonio Candido (1991), serve de “quadro à concepção do mundo e de suporte ao universo inventado” (p.296); na sequência, o crítico recomenda cautela ao leitor apressado que espera encontrar no mapa os espaços narrados pelo autor mineiro: “Começamos então a sentir que a flora e a topografia obedecem frequentemente a necessidades da composição; que o deserto é sobretudo projeção da alma, e as galas vegetais simbolizam traços afetivos” (p.297). Assim, “aos poucos vemos surgir um universo fictício, à medida que a realidade geográfica é recoberta pela natureza convencional” (p.297), conclui Candido.

A literatura de Guimarães Rosa vem despertando o interesse dos críticos desde a publicação do livro de estreia *Sagarana* (1946). A obra do escritor mineiro já foi lida a partir de inúmeras perspectivas, das quais resulta uma rica fortuna crítica. Os livros do autor já receberam estudos de cunho sociológico, histórico, metafísico e, entre tantos outros, o psicanalítico, que nos interessará mais de perto.

Dentre tal fortuna crítica, destaca-se, sobretudo nos estudos iniciais, a atenção a uma das mais marcantes novidades introduzida por Rosa, a saber, a linguagem por ele utilizada. Neologismos, arcaísmos, hibridismos e inversões sintáticas costumam ser os recursos mais lembrados, porém não os únicos³. Hoje, contamos com um dicionário todo dedicado ao *Léxico de Guimarães Rosa* (MARTINS, 2008). Sobre o fino tratamento dispensado à língua, temos o testemunho do próprio autor, para quem “pode-

Pernambuco, Piauí e Ceará, e, no sentido leste-oeste, desde a faixa agreste atrás da Mata Atlântica até Mato Grosso adentro” (p.50).

³ Ver, entre outros, o levantamento feito por Oswaldino Marques (1991).

se conhecer facilmente o caráter de um homem pela relação que ele mantém com o idioma”, em renomada entrevista concedida a Günter Lorenz (1991, p.78).

No artigo “Ler Guimarães Rosa hoje: um balanço”, Walnice Galvão (2009) faz um inventário de trabalhos cuja inspiração primeira surgiu na obra de Rosa. Não se restringem à crítica literária, mas alcançam o campo das artes em geral, passando pela música e pelo cinema, chegando até a organização de exposições e curadoria de museus. A autora constata, com algum espanto, a popularização de um autor de tamanha complexidade (p.24). Tal fenômeno pode ser explicado, em parte, pela já mencionada composição do “oral” nos textos rosianos, visto que, apesar da inegável erudição ali presente, conservam-se as raízes da fala oral⁴. Entranhada de lirismo e musicalidade, as narrativas do autor mineiro se abrem à outra dimensão expressiva, quando lidas em voz alta ou teatralizadas. A experiência do Grupo “Caminhos do Sertão” (que organiza caminhadas eco-literárias em Cordisburgo, cidade natal do autor) evidencia tal fato: ouvir os “causos” contados com entonação e trejeitos locais aponta para a poesia existente na fala, para além do jogo racional de descrever as criações linguísticas constituídas ao longo da escrita. São, pode-se dizer, camadas distintas da fruição do texto.

Seguindo com o levantamento da crítica, impressionam os números contabilizados por Willi Bolle, já em 2004, de acordo com o qual há mais de 1,5 mil estudos sobre *Grande Sertão: Veredas* (1956), único romance do autor⁵. Todavia, se *Sagarana* recebeu várias leituras críticas, preocupadas sobretudo com sua linguagem e a escolha do tema sertanejo, e *Grande Sertão*, publicado dez anos mais tarde, impressiona pela primorosa realização estética e contornos metafísicos, para dizer o mínimo,

⁴ Ainda sobre a linguagem utilizada por Rosa, ver, entre outros, XISTO (1991).

⁵ Bolle elenca alguns dos principais estudos, considerando a influência dos ensaios inaugurais de Antonio Candido e Cavalcante Proença, e os distingue em cinco categorias principais: os estudos linguísticos e estilísticos; as análises de estrutura; a crítica genética; as interpretações esotéricas, mitológicas e metafísicas; e as sociológicas, históricas e políticas (BOLLE, 2004, pp. 19-20).

reunindo sobre si a incrível soma de pesquisas supracitada, *Corpo de Baile* (1956), publicado meses antes de *GS:V*, não obteve a atenção ou os estudos que demandava.

Nas palavras de Deise Lima, em *Corpo de Baile* (ROSA, 1956), “aparecem, com a intangível grandeza que habita o homem comum, o vaqueiro, a mocinha, a criança e o capataz no seu cotidiano” (LIMA, 2001, p.30)⁶. A autora centraliza sua análise sobre o meio rural no qual Guimarães Rosa ambienta sua literatura, especialmente *Corpo de Baile*, lendo-o como uma alegoria deste complexo ambiente. Sua leitura pauta-se pela lida do homem comum, atentando para os fortes vínculos que unem as sete novelas do conjunto e focaliza, com esta finalidade, os protagonistas Miguilim, Manuelzão e Lélío (de “Campo Geral”, “Uma Estória de Amor (Festa de Manuelzão)” e “A Estória de Lélío e Lina”, respectivamente⁷). Deise Lima lembra, ainda, de que forma o procedimento narrativo adotado pelo autor “desorganiza uma visão estereotipada e fixa da realidade” (LIMA, 2001, p.56), conferindo, ao contrário, singularidade às personagens e estórias narradas⁸. Na esteira de Luiz Costa Lima (1991), trata-se de apontar para o “mundo em perspectiva” de Guimarães Rosa. Um mundo aberto “como problema”, tornado, ele próprio, “perplexidade e mistério” (p.513).

Também preocupado com o meio e com as relações históricas imbricadas nas narrativas do autor mineiro, seguindo a crítica, Luiz Roncari busca uma leitura que articule três camadas de interpretação específicas: a empírica, a alegórico-histórica e a mítico-simbólica (2004); para tanto, focaliza seu olhar no que chama de primeiro Rosa,

⁶ Conforme já apontara Paulo Rónai (2001).

⁷ As outras quatro novelas que compõem *Corpo de Baile* são “Dão-Lalalão”, “A Estória de Lélío e Lina”, “O Recado do Morro”, “Cara-de-Bronze” e “Buriti”. A partir da terceira edição, o conjunto foi desmembrado em três livros.

⁸ Usaremos aqui o termo *estória*, como queria o autor, para criar a oposição entre esta e a História como disciplina. Cf. o primeiro dos prefácios de *Tutameia*, “Aletria e hermenêutica” (ROSA, 2001a, p.29). Ver, ainda, sobre as estórias como contraponto da história, LIMA (2001).

compreendendo seus três primeiros livros, *Sagarana*, *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*⁹.

Em artigo publicado na revista *Scripta*, o mesmo autor (RONCARI, 2002) elenca dez teses que considera basilares para a leitura de Rosa, retomando a crítica, sem se descuidar das três camadas de leitura citadas anteriormente. É curioso que a décima e última de suas teses, a que propõe “uma espécie de leitura arqueológica”, acentue especialmente o trabalho do leitor pautado por uma perspectiva dupla: “de revelar e encobrir ao mesmo tempo” (2002, p. 247). Esse movimento de desvelar simultâneo a um velar remete a um dos aspectos do saber psicanalítico, ligado ao inconsciente. Entre os estudos pioneiros dedicados às confluências entre o literário e o inconsciente, Bellemin-Noël lembra que “os escritores são homens que, escrevendo, falam, sem o saberem, de coisas que literalmente ‘eles não sabem’. (...) O fato literário só vive de receptor em si uma parte (...) de inconsciente” (1978, p.13).

Literatura e psicanálise têm em comum o trabalho com a linguagem – é a partir dela que Lacan retoma os estudos de Freud – e, desse princípio, passam a existir mediadas pelo trabalho com a palavra. A proximidade entre ambas também fica evidenciada quando retomados os escritos de Freud, que tantas vezes se apropriou de obras literárias para comentar suas teorias, embora restrito ao olhar do analista, não do literato, como fazia questão de ressaltar. Vale lembrar tal vínculo, pois “se, desde os gregos, a literatura expressava esteticamente questões do inconsciente (também movida por ele), Freud se vale dela para compreender, justificar e sistematizar seu pensamento sobre o universo psíquico” (PASSOS, ROSENBAUM, 2011). Chega-se, aqui, ao lugar do “novo” na psicanálise: no processo analítico, cada fala, cada repetição traz algo novo

⁹ Rosa publicaria também *Primeiras Estórias* (1962) e *Tutameia (Terceiras Estórias)* (1967), em vida, e os póstumos *Estas Estórias* (1969) e *Ave, Palavra* (1970). Mais recentemente, foi lançado um novo volume póstumo, composto por quatro contos que seriam representativos dos primeiros passos literários do autor, reunidos sob o título de *Antes das Primeiras Estórias* (2011). Sobre essa última publicação, ver o artigo “As Gavetas do Escritor” (GALVÃO, 2011).

– centelha capaz de despertar novas percepções e associações de ideias. Relações semelhantes ocorrem no campo literário, no qual cada repetição da escrita carrega novos matizes e significados ao todo e, em sentido mais amplo, cada nova leitura de um mesmo texto pode iluminar aspectos sob um olhar igualmente novo.

Pensando na importância da palavra, fala e escuta, nas narrativas analisadas, lembramos que Miguilim faz perguntas aos adultos a fim de obter, por meio do discurso do outro, confirmações para suas angústias. Precisa ouvir das demais personagens: se tem fé (“Vovó Izidra, [...] eu tenho muita fé em Deus?” [p.47]), o que é pecado (“[...] o que a gente faz, se é mal, se é bem, ver quando é que a gente sabe?” [p.75]), se o Mutum é bonito etc.

O aporte psicanalítico oferece ricas possibilidades de leitura, sobretudo em questões como: a presença da voz e do verbo como meio de elaboração de faltas, as respostas aos efeitos de prazer e desprazer provocados pelas histórias ouvidas e contadas, a presença das pulsões oral e invocante, de vida e morte, a ocorrência de um “novo” que se (re)produz a cada aparição de maneira diferente, bem como a força significativa das repetições. Lançaremos mão do aparato psicanalítico, sempre que o texto o demandar, iluminando pontos da interpretação literária.

Com o intuito de fundamentar mais precisamente as bases para a análise dos textos de Rosa, empreenderemos a leitura de estudos significativos tanto da crítica rosiana como da teoria psicanalítica e de aspectos sociais. Neles, encontraremos subsídios para o estudo de "Campo Geral" (ROSA, [1956]1984), que ainda merece trabalhos acadêmicos.

Nortearmos a abordagem por autores cujas pesquisas acrescentam mais significativamente ao estudo, a saber: as críticas pioneiras de Antonio Candido (1991), Dante Moreira Leite (1967) e Walnice Galvão (1986). Passaremos pelos autores que

estabeleceram o diálogo entre a obra rosiana e o campo da psicanálise, área de interseção de interesse aqui, especialmente Leyla Perrone-Moisés (1990), Cleusa Passos (2000, 2002), Yudit Rosenbaum (2007) e Adélia Bezerra de Meneses (2010).

Ainda nesse caminho, serão consultados ensaios e teses voltados especificamente à novela a que nos dedicamos, incluindo, mas não se limitando a eles, as teses de Maria Helena Noronha Barros (1996), Cláudia Soares (2002) e Luciana Ferraz (2010) e as dissertações de Damasceno (1998), Elisabete Faria (2003), Erich Nogueira (2004), e Paula Passarelli (2007). Para o diálogo com a psicanálise, partiremos de textos fundamentais de Freud: *A Interpretação dos Sonhos* (1900), “Escritores criativos e devaneios” (1908), “Recordar, repetir, elaborar” (1914) e “Luto e Melancolia” (1917). Além disso, à medida da composição do trabalho, serão retomados textos históricos e sociais como os de Prado Jr. (1961), S. Buarque de Hollanda (1969) e Maria Sylvia Franco (1997).

O primeiro capítulo da dissertação, "Entre faltas e deslocamentos: 'Campo Geral'", fornece os primeiros dados para a análise da novela selecionada. Nele, esboçaremos as relações estabelecidas entre as personagens e o meio em que se inserem para, em seguida, focalizar a relevância da construção verbal em um contexto específico, o da oração, como manifestação da fé.

"A descoberta das estórias como superação: Pingo-de-Ouro e Dito", segundo capítulo, concentra-se em dois casos exemplares de perdas cuja elaboração do luto fica sugerida pelo contato e identificação com as estórias. A intenção é aproximar essas duas passagens da novela, ressaltando a força e o encanto das narrativas entremeadas ao texto rosiano enquanto fonte de (re)elaboração psíquica.

O terceiro capítulo, por sua vez, aglutina momentos de interação entre Miguilim e os outros, por vezes nítidos, os quais nomeamos "As experiências de um olhar míope",

cujas passagens selecionadas orbitam em torno do encontro (algumas vezes confronto) com a alteridade, de diferentes formas. Para tanto, destacamos a relação conflituosa com o pai Bero; a cumplicidade amiga do irmãozinho sabido Dito; e o que chamamos de "aprendizado da alegria" (marcado pela visão otimista do narrador em questão acerca de um universo sertanejo quase mítico, como veremos), ensinamento de Dito e, depois, reforçado por seu Aristeu.

Em "Ainda sobre perdas: um olhar para o outro", quarto capítulo, o foco é deslocado do protagonista Miguilim para as outras personagens de "Campo Geral" e, mais ainda, para o destino dos irmãos Tomé, Drelina, Chica e Grivo, seres em trânsito nas narrativas de *Corpo de Baile* (ROSA, 1956), sempre em contraponto com Miguilim e buscando enfatizar a presença das lembranças e sua importância no que tange às elaborações.

Por fim, buscaremos o cotejo entre Miguilim e Miguel adulto que reaparece em "Buriti", ainda em busca dos rastros de faltas afetivas e materiais, observando como se deu a travessia dessa personagem e quais características aparentemente se mantiveram, no quinto e último capítulo, "Personagem em travessia: de Miguilim a Miguel".

1. Entre faltas e deslocamentos: “Campo Geral”

“Amplidão, nação
Sertão sem fim
Ó Manuel, Miguilim
Vamos embora (...)”

(Chico Buarque, 1997)

“Campo Geral” traz a história de uma família do sertão mineiro, no distante Mutum. Com uma carga sensível de lirismo, o narrador vai deixando lacunas de entendimento, pelas quais podemos entrever a situação social e as relações pessoais que ali se estabelecem. Seguimos o olhar do protagonista; um olhar poético e, como se descobre ao fim, míope. Os acontecimentos são filtrados pelos sentimentos e pelas noções éticas de Miguilim, um garoto entre sete e oito anos, que enfrenta dilemas morais e aprende grandes lições sobre a amizade, a morte e a alegria, a partir da ligação profunda com o irmão Dito. É sobretudo com ele que Miguilim aprende a beber “um golinho de velhice”; é de Ditinho, também, que ele recebe incentivo para criar suas próprias histórias, ponto que interessa, especialmente, à elaboração verbal das faltas mencionadas.

Antes de adentrar na leitura da novela, recorreremos à definição de Rosa a respeito do título “Campo Geral”, cujo conhecimento lançará sugestões para a análise seguinte. Nas palavras do autor,

A primeira história, tenho a impressão, contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de “Campo Geral” – explorando uma ambiguidade fecunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz *um campo geral* (...); no singular, a expressão não existe. Só no plural: “os gerais”, “os campos gerais”. Usando, então, o singular, eu desviei o sentido para o simbólico: o de *plano geral* (do livro). (BIZZARRI, 1981, p.58, grifos do autor).

Seu depoimento chama a atenção para a importância do trabalho realizado com a linguagem, bem como para o campo metafórico desdobrado ao longo das narrativas. Portanto, essas informações podem ser consideradas um lembrete da astúcia de um autor hábil na construção verbal das veredas de seu sertão. Para Regina Zilberman, “a circunstância de serem as figuras ficcionais de ‘Campo Geral’ as que retornam em outros textos sugere ser essa narrativa não apenas a primeira, mas a fonte emanadora, que dá conta do evento fundador de *Corpo de Baile*.” (2007, p.11); por isso, essa novela

teria um caráter “fundacional, dando vazão a uma realidade que se descortina pela primeira vez.” (idem).

Desde o início da narrativa, o leitor entra em contato com pontos importantes para a organização da obra. O nome do lugarejo onde vivem – Mutum – também deve ser notado. Trata-se de um palíndromo, palavra que pode ser igualmente lida no sentido inverso, remontando a um movimento circular e infindo, já que o fim da palavra pode ser o ponto de partida de nova enunciação. Para Miguilim, o Mutum será o ponto de partida de suas vivências pelo hostil mundo adulto, no mais das vezes marcado pelas perdas e a dor. Mutum é ainda o nome de uma ave sertaneja, podendo, por isso, remeter à transcendência normalmente associada aos pássaros, como faz Barros (1988, p.18).

As primeiras referências a esse local e ao protagonista são inscritas em registro feérico, lembrando a estrutura dos contos maravilhosos, cuja “definição espaço-temporal” típica seria a clássica "era uma vez um reino" (cf. PROPP, 2001, p.66). Eis o início da narrativa: “Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutum.” (p.13). A aura de conto de fadas sugerida pelo uso de expressões como “um certo Miguilim” e “longe, longe daqui”, todavia, não se mantém. Ao contrário, as personagens estão “bem distantes da paisagem de contos de fadas sugerida pelo início da narração” (cf. NOGUEIRA, 2007, p.43); fato explicitado nas páginas seguintes da trama.

Desde o princípio, destacam-se o olhar sensível de Miguilim (e, com ele, o do narrador a ele identificado) e o desejo de agradar a mãe – com a notícia trazida como presente (afirmando que o lugarejo onde viviam não seria tão triste e feio conforme ela o percebia); e, ainda, as acentuadas distâncias espaciais, as quais demandam longas viagens para acessar a medicamentos, religião e cultura. As faltas vão se desenhando,

nesse sentido, não só nas lacunas da escrita, mas nas do cenário construído pelo autor. Apesar dos índices de secura, o sertão de Rosa é entrecortado por veredas, traço capaz de remeter à vida, em contraste com a infertilidade da terra.

A palavra sertão derivaria do termo "desertão", com o sentido de grandes espaços interiores, "pouco ou nada conhecidos" (AMADO, 1995, p.146). O termo carrega inúmeros significados, como vimos, e começou a ser utilizado pelos colonizadores portugueses, de tal forma que passou a constituir um traço de nacionalidade (cf. AMADO, 1995; LIMA, 1999). Ao mesmo tempo, "a literatura brasileira povoou os variados sertões que construiu com personagens colossais, poderosos, símbolos, narrativas míticas, marcando com eles forte, funda e definitivamente, o imaginário brasileiro" (*idem*).

Embora seja definido em formulação dualista, sempre por oposição na qual a "condição sertaneja ocupa posição negativa ou subordinada" (MORAES, 2003, p.3), o sertão pode ser a salvação de muitos, pois representava liberdade e esperança a todos os tipos marginalizados, tanto que "inferno ou paraíso, tudo dependeria do lugar de quem falava" (AMADO, 1995, p.150).

A região norte de Minas, onde se localiza geograficamente o semiárido e se encontra a maior parte das estórias rosianas, apresenta traços contíguos ao território do Nordeste brasileiro. A área chegou a ser denominada "Região Mineira do Nordeste", sendo, inclusive, incorporada formalmente à macrorregião nordestina e abarcada no conjunto de ações da SUDENE (Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste) nas décadas de 1950 e 1960 (RODRIGUES, 2000, p.117). Tal articulação entre as duas regiões, existente desde o período colonial (Cf. RODRIGUES, 2000), justifica o uso das estatísticas socioeconômicas referentes ao Nordeste para a apreciação do espaço norte-mineiro, cuja formação econômica teve suas bases "predominantemente

na economia de subsistência junto à atividade pecuária" (idem, p.107), em situação análoga àquela vivenciada pela família do ficcional Mutum.

Ampliando o ponto de vista para o país como um todo, veremos que, de acordo com Boris Fausto (1995), ainda em 1950 o Brasil poderia ser considerado um país agrícola, cenário modificado em poucas décadas, de modo que, já por volta de 1980, passaria a ser visto como um país semi-industrializado e, pois, majoritariamente urbano. Entretanto, cumpre lembrar que divisões dicotômicas desse tipo acabam se esgarçando, muitas vezes, quando aplicadas a regiões "esquecidas" e marcadas por certo atraso constitutivo como as encontradas no sertão.

Esses e outros elementos, além das personagens típicas espalhadas ao longo da obra, facilitam a localização da novela na história brasileira conhecida, sem que se façam necessárias referências mais explícitas. Mas, trata-se de João Guimarães Rosa. Ou seja, parte-se dessa realidade dura e concreta para outros campos de significação, de modo que, a despeito de toda a privação evidente em "Campo Geral", há uma dimensão inequívoca de afirmação e positividade em Rosa.

Voltando a Moraes, ressaltamos a intersecção encontrada entre os traços espaciais e simbólicos em busca de definir esse "outro" geográfico que seria o sertão; o autor afirma que "enfim, o sertão não é uma materialidade da superfície terrestre, mas uma realidade simbólica: uma ideologia geográfica" (MORAES, 2003, p.2), em uma conclusão que muito se aproxima do olhar literário e da própria afirmação de Rosa, segundo o qual "o sertão está em toda parte" (ROSA, [1956]2006).

Embora já tenhamos destacado algumas especificidades do sertão rosiano, vale destacar: ainda que a região seja toda marcada pelas agruras naturais, o espaço descrito pelo autor mineiro revela-se único por escapar ao trivial da vivência material. A secura geográfica é, de certa forma, mitigada pelo lirismo das estórias que acompanhamos.

Uma boa forma de delinear tais características é acompanhando a distinção proposta pelo professor Alfredo Bosi (2003) entre o sertão de Guimarães Rosa e o de Graciliano Ramos. Nos dois casos, as personagens vivem "entre as malhas apertadas de uma economia de sobrevivência", sendo que "quanto à condição econômica dos viventes, não há, portanto, diferenças de peso entre o Agreste nordestino de Graciliano e o mundo mineiro de Guimarães Rosa" (BOSI, 2003, p.34). A diferença estaria, então, no olhar mais ou menos distanciado do narrador em relação às suas personagens. Desta feita, embora, em *Vidas Secas*, o menino mais velho e a cachorra Baleia sonhem com paisagens que os afastem das dificuldades enfrentadas, o "trançado de sonho, desejo e realidade (que viria a ser a substância de tantas histórias sertanejas de Guimarães Rosa) não alcança aqui modos de sobreviver" (*idem*, p.34).

Tal raciocínio pode ser facilmente transposto a "Campo Geral", pois a despeito de todas as restrições materiais, Miguilim encontra refúgio na fantasia e na fabulação, confirmando que "nas histórias de Rosa os viventes sonham, e o narrador segue-os de perto e de dentro, confiante em que um dia desejo e ventura poderão dar-se as mãos, pois afinal Deus tarda, mas não falha" (*idem*, p.40).

O sertão rosiano é mais do que real: é construído. É intrigante pela riqueza e consciência de si. Seu vocabulário é próprio e, em parte, inventado. Guimarães revive estruturas gramaticais pouco usuais, aproxima palavras, torna outras mais próximas da oralidade etc., para montar seu cenário. Em uma prosa com "extraordinária linguagem de poesia" (ARRIGUCCI, 1994, p.13), o escritor surge como o artesão, assumindo a "atitude do *poietés*, na acepção antiga e aristotélica de fazedor de objetos verbais" em busca de uma "liga poética" de intensidade e força expansiva de significação (*idem*, p.13). O *novo* também se fará presente por meio dos artifícios da palavra, em permanente invenção. Ainda nas palavras de Davi Arrigucci: o autor estaria buscando a

"novidade da surpresa a todo custo, com o *achado verbal*, evitando-se o já lexicalizado e esteticamente morto" (*idem*, p.11, grifos do autor).

Além das marcas estilísticas já conhecidas do autor, “Campo Geral” traz grande parte das palavras na forma diminutiva, reforçando a ideia de que tudo o que vemos passa, antes, pelos olhos de uma criança, Miguilim. Tal recurso, capaz de criar uma atmosfera mais íntima e afetuosa, pode ser facilmente verificado, como se percebe nas expressões: biquinho, menorzim, viajadinho, figurinha (p.47). Ao citar o uso de diminutos e apelidos, Claudia Soares assinala que o autor “submete a linguagem a um cuidadoso processo de nivelamento estilístico com o estágio da infância” (SOARES, 2002, p.85). Como já observara Dante Moreira Leite, “(...) a narrativa dá a impressão de um universo percebido através dos olhos e da sensibilidade do menino que se revelasse a um observador privilegiado” (1967, p.179).

Em um primeiro plano, mais formal, verificamos então alguns procedimentos de escrita responsáveis por criar o efeito de empatia entre autor e obra citado por Rónai, segundo o qual “o autor e as personagens nunca são completamente distintos”, pois “usam a mesma língua, a ponto que volta e meia aquele passa a palavra a estas sem que se note qualquer mudança.” (2001, p.18). Tal alternância de vozes dentro da narrativa é reconhecida pelos pesquisadores em “Campo Geral”. A oscilação de foco seria provocada pela presença de verbos nos tempos imperfeito ou mais-que-perfeito, bem como pelo uso da expressão “a gente” (“O vento zunia, queria carregar a gente” [p.30], por exemplo). Para Soares, tal formulação faz parte do mesmo processo de nivelamento da linguagem, por se revelar semanticamente ambígua, de modo que, em muitas passagens, o texto pode se referir às personagens ou pode ainda estar incluindo o narrador, sugerindo uma identificação entre eles (SOARES, 2002, p.85).

O lirismo presente na narrativa está intimamente ligado à identificação com esse olhar sensível, traço já assinalado por Henriqueta Lisboa: “Se observarmos o comportamento de Miguilim (...), chegamos à conclusão tranquila de que se trata de um menino poeta” (LISBOA, 1991, p.174). Em “Campo Geral”, vale lembrar, não se conta a história da família, mas a de Miguilim, reflexo dos acontecimentos (SOUZA, 2006, p.71). O resultado dessa focalização é uma inevitável “limitação do entendimento dos fatos narrados, com o descortinar-se apenas dos acontecimentos que o protagonista pode apreender” (FARIA, 2003, p.51) – criam-se assim as lacunas de entendimento supracitadas.

A infância de Miguilim deve ser considerada em seu contexto historicossocial; ainda que haja nele a ludicidade recorrentemente apontada pelos estudiosos, não há uma situação idealizada de um período de prazer absoluto, livre de obrigações penosas. A infância dos jovens sertanejos é atravessada desde o princípio pelo mundo pragmático do trabalho. Dada essa configuração, cumpre assinalar, a fim de buscar uma aproximação mais clara, certa distinção essencial: ser criança não significa ter infância.

Na *História Social da Criança e da Família*, Philippe Ariès (1978) descreve as alterações ocorridas no tocante à inserção social das crianças, a começar pelo ambiente familiar. Grosso modo, o autor relata como o sentimento de infância, com o qual estamos hoje habituados, não existia na Idade Medieval. Isto é, não se trata de ausência de afeição pelos pequenos, todavia não se tinha, à época, qualquer noção de uma "particularidade infantil" (ARIÈS, 1978, p.156): tão logo atingissem certa autonomia motora (indicativo de que teriam ultrapassado os altos índices de mortalidade infantil), eram confundidos com os adultos (idem).

Com o passar do tempo, a ideia de mimar a criança começou a ganhar corpo; então "tudo o que se referia às crianças e à família tornara-se um assunto sério e digno

de atenção". Mais do que isso, "não apenas o futuro da criança, mas também sua simples presença e existência eram dignas de preocupação – a criança havia assumido um lugar central dentro da família" (idem, p.164). Em sentido oposto, a premência do trabalho no sertão aproxima o tratamento dado à infância àquele medieval, em que há pouca distinção em relação aos adultos – uma vez que devem trabalhar desde muito cedo, além de conviverem com o risco de a criança não atingir a maturidade, devido à conhecida precariedade social¹⁰.

A necessidade de auxiliar prematuramente no trabalho familiar é referida na *História das Crianças no Brasil* (DEL PRIORE, 2000), por exemplo, associada à grande evasão escolar. No contexto sertanejo, entretanto, não há nem mesmo o contato com o universo escolar – essa etapa não existe em regiões tão afastadas (tampouco escolas), em um "lugar esquecido", segundo a fala das próprias personagens. Se o índice de analfabetismo do país já era bastante elevado, acima de 50% entre as décadas de 1940 e 1950 (Cf. FAUSTO, 1995, p.395;543), pode-se inferir que, no sertão, essas taxas deveriam ser ainda mais alarmantes¹¹. Dada a ausência da instrução formal/escolar, a educação a que essas crianças são submetidas é totalmente pautada pelos ensinamentos morais e religiosos, bem como do aprendizado prático a partir da observação e da participação no cotidiano rural, ambos transmitidos através dos familiares e agregados.

Buscando amparo na sociologia, recordamos a origem da família diretamente ancorada às necessidades de sobrevivência e atrelada à troca de favores, por meio da divisão de tarefas entre homens e mulheres – conforme notara Lèvi-Strauss,

¹⁰ Norte e Nordeste concentram, historicamente, as piores taxas, ultrapassando 190 mortes a cada 1000 recém-nascidos, em 1930 nos primeiros dados disponíveis pelo IBGE. Não houve melhora considerável à época, visto que, por volta de 1950, ainda eram estimadas mais de 170 mortes a cada mil nascimentos, índice bem superior ao de áreas mais desenvolvidas como o Sudeste e o Sul do Brasil. A mesma discrepância evidenciava-se com a comparação da esperança de vida ao nascer: enquanto no Nordeste a expectativa não ultrapassava os 40 anos, até a década de 1960; no Sudeste a expectativa já se aproximava dos 60 anos (57,18), na mesma época.

¹¹ Estima-se que, em 1949, apenas 15% da população escolarizável estava de fato matriculada na escola (FAUSTO, 1995, p.543).

considerando a família um "fenômeno praticamente universal, presente em todos os tipos de sociedades" (1983, p.71). Ao observar a família burguesa, por seu turno, Adorno e Horkheimer (1973) consideraram a complexa dialética existente em seu interior, tornando possível tanto a sensação de proteção e refúgio, como a reprodução das relações sociais da época, especialmente as autoritárias e violentas (p.133).

O núcleo familiar do Mutum, aqui focalizado, permite uma aproximação profícua nesse sentido. O retrato do sertão forjado por Rosa, há pouco mencionado, fornece um interessante panorama da região e dos costumes sertanejos, chamando a atenção para os diversos índices sociais ali presentes. As personagens e o meio são, muitas vezes, inseparáveis. Os hábitos da extensa família do Mutum coincidem com as informações recolhidas em livros de sociologia da família, como buscaremos esboçar, de modo que os aspectos sociais, e contextuais, presentes na narrativa, deixam-se entrever pelo leitor.

Não seria forçado lembrar que o estabelecimento da família é responsável pela reprodução e, então, garantia de manutenção da vida. Fora isso, o elevado número de filhos (justificado também pela ausência de controle de natalidade) representa, na prática, mais mão de obra para o sustento familiar. A mesma lógica é aplicada aos agregados, que recebem moradia e proteção em troca de sua força de trabalho. Outro índice contextual associado ao tipo de economia de subsistência praticado em lugares como o retratado Mutum diz respeito à localização espacial das habitações. A distância é característica formadora, uma vez que limita o convívio social das personagens (os "vizinhos" costumam ficar a muitas léguas uns dos outros), levando-as a formular suas próprias hipóteses acerca do que haveria para além do horizonte que vislumbram – Miguilim e sua mãe, por exemplo, sonham com o distante mar, nunca visto, e nem por isso menos presente em seu imaginário.

É preciso notar que o fato de um garoto ser requisitado a ajudar não só em pequenos serviços, como transporte de almoço ou de leite para venda, mas também na dura capinagem na roça, pode ser lido como um traço do que Willi Bolle chama de “sintomas de subdesenvolvimento” (1973), presente nas novelas de *Manuleção e Miguilim* (ROSA, [1956]1984)¹². Outro indicativo social pode ser considerado a partir da relação com as ajudantes do Mutum, Rosa, Mãitina e Maria Pretinha. Veremos que não existem distinções rígidas entre a família e as empregadas, que são, mais adequadamente, agregadas, que participam dos acontecimentos, das rezas conjuntas e da despedida de Miguilim, entre outros, e até nutrem vínculos afetivos com os familiares. Basta perceber a tristeza demonstrada por todos causada pela morte de Dito e as ocasiões nas quais Miguilim procura Rosa para se aconselhar¹³, ou ainda a presença de Mãitina e os ritos de elaboração de luto executados em segredo – aos quais retornaremos. Em um ambiente permeado de faltas, como é o do Mutum, não poderia haver grandes distinções sociais: a regra é trabalhar em conjunto e sobreviver conforme o possível.

A carência material percorre a obra, evidenciando-se nos alimentos descritos – majoritariamente grãos e legumes de plantio próprio –, nos brinquedos infantis – todos artesanais ou improvisados –, e, sobretudo, nas explosões do pai de Miguilim, cujos lamentos se fazem ouvir: “Nhanina quer é empobrecer ligeiro o final da gente: com tanto açúcar que gasta (...)” (p.116); “(...) ele [o pai] trabalha demais, Miguilim, para a gente poder sair de debaixo da pobreza...” (p.125).

Tendo já observado a poeticidade embutida no foco narrativo selecionado, verificamos que o contato com a natureza também se dá de forma lúdica e lírica. Um dos mecanismos expressivos amplamente utilizados é o uso da sinestesia; sugerindo que

¹² A carência vivenciada no sertão já tinha sido apontada por críticos, entre outros, Galvão (1986).

¹³ Para Davina Marques, Rosa ocuparia uma posição intermediária, menos que mãe e mais que simples empregada (2002, p.5)

a percepção viva de Miguilim só se poderia expressar por meio da fusão dos sentidos, visto que o sentido total, ou maior, escapava-lhe. Curiosamente, as descrições em que essa figura de linguagem se faz presente têm a ver com o olfato – talvez, como um contraponto à visão deficiente. As sensações olfativas de Miguilim vêm acompanhadas de qualificativos que as singularizam (“cheirava à claridade”, cheiro “risonho, [...] de alegriazinha” [p.17], “gostoso” [p.132], um “cheirar bonito” [p.103] etc.).

A natureza revela-se um elemento insubstituível, sugerindo ensinamentos e premonições acerca dos mais variados temas. A relação do sertanejo com ela é de um respeito contemplativo e, também, calcada na dependência (dos animais para locomoção e fornecimento de alimento, e do conhecimento da fauna e da flora para auxílio no cultivo e na proteção). Daí a natureza servir como medida de valoração em todos os campos, até para quantificar a beleza da mãe, comparada a uma ave, e o encanto provocado pelas histórias, apenas comparável ao de um peru.

A forte empatia que Miguilim demonstra sentir pelos animais, desde a joaninha (“o besourinho bonito, pingadinho de vermelho”[p.117]) aos tatus (“ansiava para ver quando o tatu conseguia fugir a salvo” [p.27]), coloca em evidência a oposição entre sua sensibilidade e o pragmatismo do mundo adulto, extremado na figura do pai. Ana Maria Galano chama a atenção para a “peculiar pedagogia” de Nhô Bernardo, visto que “o Pai nada lhe ensina e apenas ordena” (GALANO, 1994, p.219). Sobre tal pragmatismo, cabe uma nota: até as crianças demonstram estar adaptadas a uma visão de mundo utilitarista; ou seja, estão de acordo com os objetivos e tarefas comuns, voltados em sua maioria ao trabalho, e, de forma mais abrangente, adaptam-se à vida no sertão dos Gerais, na qual a divisão dos afazeres se impõe em função da pobreza. Mesmo aqueles com quem Miguilim tem mais afinidade, especialmente o Dito e a mãe, demonstram partilhar de tal laço afetivo motivados apenas pelo carinho recíproco, não se

identificando com a sua *visão* das coisas. No caso de Dito, o irmãozinho sabido tenta se aproximar do mundo de Miguilim – apesar de sua “concisão pragmática” (idem, p.215), perfeitamente integrada à natureza e à lida sertaneja – comprovada em sua preocupação por não poder acompanhar o cotidiano da fazenda durante o período em que adoece.

No ambiente do Mutum, conforme pontuado, o acesso à educação é uma das inúmeras situações que evidenciam a falta. Em "Campo Geral", um vizinho é solicitado para alfabetizar as crianças, evidenciando a ausência de escolas. Só estudam os poucos que têm a chance de ir para a cidade, a fim de “aprender ofício” – caso do irmão mais velho Liovaldo e, posteriormente, do protagonista. A religião e o atendimento médico são outras carências sociais observadas, desde o começo do relato com o retorno da viagem que Miguilim fizera junto ao tio até o distante Sucurijú para ser crismado, aos vaqueiro Jé e Maria Pretinha, que só poderiam oficializar sua união quando houvesse um padre de passagem pelo Mutum. Seo Deográcias, curandeiro e cobrador de dívidas das redondezas, classifica o lugar como “más brenhas, donde só se vê falta tudo, muita míngua, ninguém não olha p’ra este sertão dos pobres...” (p.42).

A tia-avó (irmã da avó materna, esta que fora “mulher-atoa”) configura o aspecto religioso na casa, chamando a todos para as rezas no oratório e exortando os maus hábitos e os pecados. Sua voz em reza contínua é constantemente anotada pelo narrador; funcionando como uma espécie de pano de fundo das cenas em que os netos adoecem; nelas, ouvem-se as contas do terço marcando sua vigília. Vó Izidra, que “enxergava no escuro” e ralhava sempre contra vícios e pecados, e o pai Bero podem ser identificados como representantes da censura na novela. Ambos são temidos pelos familiares e têm em comum o gosto pelo café “amargoso”, imposto a todos da casa. Seus momentos de sensibilidade são percebidos com espanto pelas crianças: Miguilim pensa que seria atacado por um ser noturno ou uma alma e finge estar dormindo, quando

vó Izidra entra no quarto para beijar sua testa e a dos irmãos, abençoando-lhes (p.38). O susto com um carinho dela permite inferir que as manifestações de afeto eram, portanto, contidas ou muito raras; o mesmo ocorre em relação ao pai, pois, ao vê-lo chorar por ver o filho doente, Miguilim “arregalou os olhos” sem acreditar, “mas era. Pai não ralhava (...). Pai gritava uma braveza toda, mas por amor dele (...)” (p.134). O medo da punição do pai atua constantemente, conforme se evidencia na apreensão das outras personagens à espera dos rompantes de fúria de Bero: vó Izidra ordena que Terêz vá embora logo, antes da chegada do irmão, para que se evitasse o risco de “sair homem morto daquela casa” (p.28); todos assistem, ainda, sem poder de intervenção, às surras em Miguilim.

A voz da bela mãe de Miguilim só será ouvida na ausência dessas personagens; o que acontece, por exemplo, ao anunciar que fariam um passeio noturno “até onde se quisesse” (p.93), totalmente livre, naquele momento, da censura habitualmente estabelecida. A prova desse poder de censura pode ser encontrada até em detalhes, como no nome de um dos cavalos. No passeio com os vaqueiros, “Miguilim montava no Preto, (...) mas Mãe queria mudar o nome dele para Diamante” (p.73); já nas cenas finais, depois da morte de Bero e da partida de Vó Izidra, Nhanina pode impor suas vontades nos assuntos da casa. Assim, ao ir embora com o doutor, “Miguilim ia no cavalo Diamante” (p.141).

A ausência da medicina formal, por sua vez, é compensada pelo uso de ervas, cujo conhecimento e prescrição fazem parte dos saberes regionais. Purgante, óleo de babosa para catar piolhos, agrião e caldo de bicho caramujo para tísica, talo de bálsamo espremido e pano molhado com folhas-santas amassadas são alguns dos remédios a que o texto faz menção. Além disso, há os curandeiros, requisitados em segunda instância, e, para os casos mais graves, os fazendeiros distantes, “daí a mais um dia de viagem”, e boticas que vendem medicamentos. A presença de tais curandeiros atesta não somente a

substituição improvisada de cuidados médicos, mas também um dado indispensável ao universo rosiano: a existência das crenças populares e superstições. De certa forma, Vó Izidra e Mãitina são complementares na representação da fé na novela; enquanto a tia-avó católica remete à religião institucionalizada, Mãitina a apresenta em estado bruto. Miguilim transita entre os dois extremos, passando por ritos em ambos os registros – entre eles, a crisma católica, o supersticioso banho no sangue de tatu, e o enterro metafórico com elementos de religiões africanas, pontos aos quais retornaremos.

Representante da crença sertaneja, o vizinho curandeiro Seu Aristeu é requisitado para “consultar” o irmãozinho Dito em sua convalescença e, em outro momento, para tratar a doença pressentida e inventada de Miguilim, trecho fundamental a fim de se perceber a relevância das palavras em relação ao garoto, bem como à narrativa. Não se pode esquecer, tampouco, de que Miguilim não sabia, até a chegada de um doutor da cidade, que era míope. Com a visão (pulsão¹⁴escópica) prejudicada pela miopia, há um deslocamento no sentido de preencher essa falta, dando vazão ao Imaginário infantil, via escuta (pulsão invocante) e fala (pulsão oral). Claudia Campos Soares associa sua deficiência visual e consequente desenvolvimento de outras sensibilidades à tradição dos profetas e aedos gregos, como Tirésias, que não vê o visível, mas vê além dele; em suas palavras, “(...) à deficiência visual de Miguilim corresponde um aguçamento da percepção em outras direções”. (SOARES, 2002, p.76).

A “vista curta” característica da miopia encerra expressivas conotações, remetendo a uma cegueira metafórica. Embora o garoto não seja capaz de “ver” claramente as complicações que permeiam as relações familiares, pode inferi-las. Isso

¹⁴ Desde 1905, quando surge pela primeira vez, Freud se preocupa com o conceito de pulsão (*Trieb*), um dos mais importantes da psicanálise, estendendo-o ao longo de sua teoria. Em linhas bem gerais, ela representaria uma força constante impulsionando o sujeito a satisfazê-la, o que só ocorre parcialmente. A pulsão diferencia-se do instinto e estaria situada na fronteira entre o anímico e o corporal; tendo quatro elementos fundamentais: pressão, alvo, objeto e fonte (FREUD, 1915). Em função da complexidade do conceito, ele será recobrado e mais bem definido no decorrer do trabalho.

fica demonstrado, entre outras passagens, pelo fato de temer entregar o bilhete do tio à mãe, ou pela percepção da atmosfera dos eventos cotidianos como, por exemplo, a tristeza da casa nos momentos de reclusão da mãe, subsequentes aos maus tratos do marido¹⁵, ou a leveza do passeio noturno com Luisaltino, em que os representantes da censura, o pai e a tia-avó, estão ausentes. Assim, na falta parcial da visão, Miguilim desenvolve a escuta e a fala e, daí, o gosto pelas histórias contadas por outros e a própria fabulação, importante mecanismo psíquico trabalhando no sentido de evitar o desprazer¹⁶, sendo possível pensar, ainda, que seu gosto pelas narrativas também derive de uma tentativa de compensação pela falta da visão.

Miguilim é uma criança, entretanto depara com toda sorte de entraves pertencentes ao mundo adulto. O caminho de aprendizados ao qual o menino é submetido motivou Maria Carolina Nogueira a aproximá-lo, seguindo a crítica, aos heróis de romances de formação, “dado seu percurso temático e de conteúdo” (NOGUEIRA, 2007, p.47) – apesar de não haver um narrador-protagonista e de a personagem não ultrapassar a infância (características recorrentes e definidoras do romance de formação). De toda forma, é certo que Miguilim empreende uma busca em torno do sentido da existência, o qual desconhece. Seus questionamentos passam necessariamente pelo contato com o outro, visto que não confia em suas próprias resoluções. Mesmo inseguro, Miguilim mostra-se capaz de inferir grande parte daquilo que ocorre ao seu redor (considerando o foco narrativo, colado ao olhar do menino). A respeito das relações familiares, “Miguilim conhecia, pouco entendendo”, sabia que “no começo de tudo, tinha um erro” (p.15). Tal menção vem colada à descrição da

¹⁵ Sobre as situações de violência doméstica, percebe-se que os casos são retratados com alguma naturalidade: temos notícia, depois da surra mencionada, de que a mãe “adoecia assim *nessas ocasiões*” (p.22, grifo nosso). De modo semelhante, “os irmãos já estavam acostumados (...)” (p.23) a ver Miguilim de castigo no tamborete.

¹⁶O ser humano está sempre em contato com estímulos de prazer e desprazer. Também em linhas gerais, esse binômio em Freud é elaborado de forma que o Princípio de Prazer seria o responsável por regular a quantidade de excitação presente nos eventos mentais (uma diminuição da excitação equivaleria ao prazer; enquanto o aumento, ao desprazer) (FREUD, 1920).

infelicidade da mãe, sempre triste; a partir dessa justaposição, entendemos que o “erro” remeta aos possíveis casos extraconjugais da mãe (sobre o relacionamento com o tio, “Miguilim entendeu tão depressa, que custou para entender” [p.22]), ou a seu casamento malogrado – alternativa que remontaria ao início da união matrimonial e que ganha respaldo páginas adiante, em um comentário de Luisaltino sobre a infelicidade de as moças não terem permissão para escolherem os noivos. O motivo do erro retornará inúmeras vezes (para o querer de Nhanina, morar no Mutum pode representar um erro inicial; a referência pode estar associada também à deficiência na visão do garoto; outro erro, fundamental ainda que não esteja “no início”, corresponde à morte prematura de Dito), qual fantasma reincidente, demonstrando o peso dessa característica para a constituição do protagonista, que vê a si próprio, de alguma forma, como produto desse erro originário. Miguilim constitui-se, assim, como um sujeito por emergir; em virtude disso, cola sua visão à dos outros, já que não pode *ver* sozinho.

Nessa caminhada pontuada pelo lirismo infantil, a despeito das faltas (talvez as compensando?), os ritos de passagem ganham aspecto quase mágico. São muitos, e vão se desdobrando ao longo de toda a narração: a crisma, confirmadora da fé cristã; o banho de sangue de tatu na primeira infância, experiência que mescla de forma contundente morte e vida (pois somente o sacrifício do animal seria capaz de garantir a vida saudável da criança); a morte do irmão predileto, momento máximo da dor; o enterro figurado e a fala inesperada do papagaio, concretizando ausências e auxiliando o trabalho do luto; a destruição das gaiolas (em furiosa resposta ao pai), marcando o término da infância e apontando para o desejo de independência; a chegada dos óculos, possibilitando um olhar além, para fora do Mutum; e, por fim, a viagem com o doutor, em direção à cidade, onde teria acesso ao estudo.

Dentre os ritos de passagem, o tema da viagem encontra grande ressonância em toda obra de Guimarães¹⁷. A circularidade sugerida em relação ao Mutum se confirma aqui, visto que a narrativa começa e termina, espelhando-se, com relatos de viagens – índice de reinício. A primeira viagem, ao lado do tio, foi motivada pela celebração da crisma. A ratificação da fé coincide temporalmente com as primeiras experiências acerca da solidão e das angústias, vividas no percurso de volta ao lar, com as quais deve lidar. A segunda, só de ida, é representativa do amadurecimento e portadora da expectativa de um futuro melhor. Nessa derradeira partida, é o doutor da cidade quem o acompanha¹⁸.

Vânia Resende (1987) comenta a importante posição ocupada pelo tio, em relação aos contos "As margens da alegria" e "Os Cimos" (ROSA, [1962]1977). O mesmo se dá em "Campo Geral", uma vez que a figura o tio representa um "guia ou protetor", como um "elemento mediador, entre ida e volta da criança e sua função é encaminhá-la, mostrando-lhe as faces ambíguas da vida: alegria e tristeza, sonho e realidade. É ponto de ligação entre Menino e mundo" (*idem*, p.43). Segundo Nogueira, as viagens que abrem e fecham a narrativa “servem de moldura simbólica à principal trajetória de aprendizagem do protagonista em busca de respostas para suas indagações” (2007, p.165). De fato, o fundamental no universo rosiano é a travessia empreendida – beirando a transcendência, motivo reincidente.

Dado que os principais aspectos da novela já foram inicialmente assinalados, seguiremos com a análise de episódios selecionados, atentando aos trechos significativos às elaborações (sempre através de mediação do trabalho verbal) das

¹⁷Sobre o tema da viagem em Guimarães Rosa, ver “A viagem”, em NUNES (2013).

¹⁸Note-se que, apesar da presença do pai, essas duas personagens, o tio e o doutor, bem como o irmãozinho Dito e o próprio pai Bero, assumem, em determinados momentos, a figura paterna em relação a Miguilim, alternadamente.

perdas. No item seguinte, o foco estará voltado para a construção verbal inserida no contexto da oração, em que a palavra será tomada como manifestação (quase materialização) de uma crença.

1.1. Uma questão de fé, ou da manipulação da palavra

Há um trecho inicial da narrativa que merece destaque por representar as primeiras manifestações de Miguilim no campo da fabulação. Não se trata, ainda, da formulação de histórias, mas de um tipo de lembrança que o pouparia, igualmente, do desprazer. O episódio escolhido também pode ser exemplar quanto à interação entre personagens e natureza, recorrente no conjunto da obra do autor mineiro.

A cena em que Vó Izidra expulsa Tio Terêz de casa ocorre concomitantemente a um prenúncio de forte chuva, que intensifica a gravidade da situação e acrescenta pistas à intuição de Miguilim. O garoto passa a misturar as lembranças dos animais¹⁹ à preocupação com o tio: questiona-se sobre o que seria dos outros coelhos sem aquele que fora morto pelo tio e, de maneira análoga, questiona “como é que ela [Vó Izidra] podia mandar Tio Terêz embora, quando vinha aquela chuvada forte (...)?” (p.28). Ao mesmo tempo, a lembrança dos tatus, espertos e graciosos, leva a crer que o desejo do sobrinho é que o tio seja capaz de escapar à fúria do pai, prenunciada pelos dizeres da tia-avó, “por umas coisas assim é que há questão de brigas e mortes, desmanchando com as famílias” (p.28). Da mesma forma que “ansiava para ver quando o tatu

¹⁹ A compaixão pelos animais é muitas vezes somada à projeção de sentimento de solidão, como se vê em relação a pássaros (p.15-6; 31), coelhos (p.27) e tatus (p.59), esses últimos ressurgem inúmeras vezes, tornando-se “receptáculo[s] das aflições” de Miguilim (FERRAZ, 2010).

conseguia fugir a salvo” (p.27), Miguilim torcia, imaginando que “Tio Terêz podia correr, sair escondido, pela porta da cozinha (...)” (p.28).

O temporal que os atinge é interpretado como resposta divina às falhas de ordem familiar, as quais não são claramente compreendidas, mas inferidas pelos garotos; Dito explica: “Por causa de Mamãe, Papai e Tio Terêz, Papai-do-Céu está com raiva de nós de surpresa” (p.30). O mesmo olhar delicado, infantilizado e afetuoso, com o uso recorrente do diminutivo, sente em exagero a força da reação da natureza: diante daquela chuva, “todo o mundo” tinha medo (p.30)²⁰.

Nesse contexto, a reza é vista como solução e, provavelmente, como única intervenção possível: serve não só para aplacar a fúria natural, mas também direcionada às relações familiares, conforme revelam a evocação de santos para que os salvassem “de qualquer perigo de desordem” (p.31)²¹. Na oração, a presença fulcral de uma voz²² é ouvida repetidamente (implicando a ativação das pulsões invocante e oral); essa voz, mais próxima do inconsciente, despertará associações em cadeia. A voz, o “lugar simbólico por excelência” (ZUMTHOR, 2007), estaria presente na lacuna entre o corpo e a palavra. Uma vez que “não é especular”, cada vez que a percebemos, relações de alteridade são (re)estabelecidas, “fundando” assim a palavra do sujeito (idem, p.83-84).

²⁰ A correspondência entre as sensações das personagens e as manifestações naturais é visível em diversos momentos, como em: “ele [Miguilim] já *chuviscara um chorozinho*” e “Miguilim *tinha as tempestades*” (pp. 62, 130, grifos nossos). Nota-se, também, um deslocamento dos sentimentos das personagens para o cenário e para a percepção acerca deles, criando um efeito de projeção. Até a chegada dos óculos, Miguilim não sabia formar uma opinião de valor sobre a beleza que o Mutum teria ou não. Contudo, em um momento de tristeza, no qual chega a sentir saudades de algo desconhecido (e que posteriormente será associado ao desejo de ver o mar [pp.94-5]), o narrador afirma que “aquele lugar do Mutum era triste, era feio”, revelando a percepção do menino espelhando seus afetos. No dia em que deverá confessar ao tio que não fora capaz de entregar o bilhete à mãe Nhanina, algo semelhante ocorre: a menção à chuva parece indicar o choro do garoto que fica represado. Assim, em um “céu chuvo, dia feio, bronho”, Miguilim “não chorava”, ou melhor, “*por fora* ele não chorava” (p.81, grifo nosso). O oposto se dá nos dias de tranquilidade, “aqueles dias passaram muito bonitos, nem choveu: era só o sol, e o verde, veranico” (p.91), e em relação à bela lua cheia que figura no céu na ausência do pai e da tia-avó (p.93).

²¹ Sobre a reza como solução, cabe lembrar a origem das ideias religiosas ligadas à proteção da morte e da onipotência da natureza (FREUD, 1930), que aqui se fazem presentes. Ao tratar da forte religiosidade presente no sertão de Canudos, Euclides da Cunha apresenta posição semelhante, vinculando a presença marcante da fé às dificuldades advindas da terra, ao dizer que “em paragens mais benéficas a necessidade de uma tutela sobrenatural não seria tão imperiosa” (CUNHA, 2001, p.145-6).

²² Para um estudo sobre a vocalidade em Guimarães Rosa, ver Nogueira (2014).

Há uma voz marcante nessa cena, especialmente em “(...) aquela voz, demais: todo choro na voz, a força; e uma coragem de fim, varando tudo, feito relâmpago (...)” (p.32). No início da narrativa, sem saber distinguir o belo do feio (p.15), Miguilim prefere acreditar na opinião do moço que conhecera em viagem, não só para consolar a tristeza da mãe, mas pela impressão que lhe causara aquela voz, “pela maneira como tinha falado: de longe de leve” (p.15). Fica determinado então, desde esse episódio da novela, que a fala do outro é capaz de “concretizar” os fatos.

De volta à cena da reza conjunta, fica evidente que a fantasia de Miguilim, segundo a qual tal prática cessaria a chuva, reflete seu anseio de reparação e manutenção da harmonia no lar. O mesmo é confirmado, páginas adiante, ao confessar ao irmão ter feito uma promessa para que, passasse a chuva, o pai e o tio pudessem voltar a viver harmoniosamente. São os movimentos da chuva que o fazem lembrar quando engasgara com um osso de galinha; aí, o relâmpago é ressignificado como índice de coragem; as ações com as quais o garoto responde ao súbito sufocamento fazem com que Vó Izidra admire sua fé, que passa a existir – se não concretamente, como qualidade a ele atribuída – a partir desse episódio, validando a hipótese de que Miguilim anseia pela superação do conflito, de forma análoga à qual superara a proximidade da morte por engasgamento.

A associação a um episódio que atestaria em favor da força de sua fé, e de sua capacidade de intervenção, pode ser explicitada pelo anseio de reparar a ordem, dom conferido apenas a santos: Santa Bárbara (morta pelo pai em razão de sua fé) e São Jerônimo (intelectual tradutor da bíblia). Ambos encontram correspondentes nas religiões africanas, relacionados à proteção contra a fúria natural; Iansã e Xangô (Deus da justiça) livram dos raios e tempestades. Sugerimos que, assim como Miguilim busca outra ordem de auxílio pela reza, não apenas o controle da natureza, a escolha dos

santos para oração parece obedecer ao mesmo critério, rogando por intercessores imbuídos de poderes de justiça e salvação em caso de mortes trágicas (antecipando o assassinato seguido de suicídio que ocorrerá). Ao detalhar as características dos santos evocados e assinalar sua correspondência com a realidade da população sertaneja, apontamos para o cuidadoso trabalho do autor com a escrita, na qual buscamos pistas interpretativas. Interessa, sobretudo, destacar a força da palavra, às vezes ladainha entoada, procurando sublinhar a dimensão de seu valor no sertão místico de Rosa.

Enquanto reza, em família, pelo fim da chuva, Miguilim recorda uma cena que o reveste de “poderes”, renovando, assim, sua fé. O cântico entoado, o *Magnificat*, versa justamente sobre um testemunho de fé, o de Maria: em visita à prima Isabel, grávida em idade avançada por um milagre divino, a jovem é reconhecida como bendita entre as mulheres, por ser a escolhida para gerar o messias. A resposta de Maria vem em forma de cântico laudatório, reconhecendo os milagres operados em sua vida (“A minha alma engrandece ao meu Senhor (...)/ Porque o Poderoso fez em mim maravilhas, Santo é o seu nome! (...)” [Lucas, 1:46-52]). Tal canto guarda ainda outra característica interessante, relativa à promessa de justiça aos pobres, diante dos quais o Senhor não faria distinções (“Ele realiza proezas com seu braço:/ (...) derruba do trono os poderosos/ e eleva os humildes (...)). Ao ouvi-lo, Miguilim traz à memória um acontecimento que equivale, pode-se dizer, à sua própria profissão de fé, reconhecendo a possibilidade de pedidos e milagres a ele concedidos, bem como se investindo de bênçãos, a despeito de sua condição humilde.

Tal movimento de espelhamento com a esfera divina será notado desde as recordações utilizadas para lhe imbuir de poderes, como no anseio por iniciar orações conjuntas ou novenas solitárias, sempre buscando amparo na fé e em sua manifestação mediada pela fala, em prece. Deslocamento análogo será repetido, mais adiante, quando

estiver doente e se julgar curado pelas palavras de Aristeu, a quem atribuirá as qualidades de um deus dominador das canções e das palavras, como veremos.

Ainda em referência ao cântico *Magnificat*, seu entoar não deve ser entendido como um elemento propriamente inédito; considerando os hábitos religiosos da família, é muito provável que a reza fosse conhecida por todos²³. A diferença se dá, todavia, por uma *nova associação* de ideias desencadeadas ao ouvir a ladainha entoada conjuntamente. Enquanto a família se une com o objetivo comum de estancar a chuva; Miguilim, desconfiando das razões que a motivaram, recorre, imaginariamente, a uma lembrança (do engasgamento) que o inspira a ficcionalizar, ao mesmo tempo em que o aliena, por instantes ou minutos, da realidade assustadora daquele temporal e das tensas relações familiares. Talvez a “fuga” por meio da memória e da imaginação represente, em germe, o traço criador de Miguilim, embora ainda não estivesse entregue ao universo ficcional, mas já encontra, no ato de fantasiar, um modo de escapar ao desprazer. Tal movimento será desenvolvido e aprimorado, mediado pelas palavras, no ato de ouvi-las e manipulá-las ao contar histórias.

Observada a cena anterior; apontamos ademais outros indícios de que Miguilim vê na fabulação um artifício para driblar as situações difíceis, ou mesmo uma solução. Logo nas primeiras páginas, voltando da viagem para crisma empreendida com tio Terêz, Miguilim, não tendo presentes para distribuir aos irmãos, inventa que havia certo embrulho cheio de coisas o qual, no entanto, teria caído em um córrego próximo a um grande jacaré. Conforme assinala Paula Passarelli (2007), aqui está em jogo, mais do que um desvio do tema embaraçoso, pois não tinha presentes para todos, mas o oferecimento, como presente, de “um *dom* que está a seu alcance” (p.50, grifo nosso): o

²³ A oração é mencionada por Câmara Cascudo no verbete de seu *Dicionário do Folclore Brasileiro* referente à chuva (CASCUDO, s.d., p.280), corroborando nossa sugestão de que a novidade, aí, instaura-se a partir de uma especial percepção acerca da reza ouvida e falada.

de fabular. Ou seja, Miguilim trabalha também as perdas e faltas alheias por meio da fabulação a fim de compensá-las.

Em outra passagem, debatendo-se com a dúvida sobre entregar ou não para a mãe o bilhete confiado pelo tio, Miguilim imagina-se personagem de uma estória, na tentativa de se decidir a partir dessa projeção: “e se fosse uma estória, (...) estória assim ele inventando estivesse (...) e então o que era que o Menino do Tabuleirinho decifrava de fazer?” (p.82). Aqui, Miguilim faz o movimento inverso ao do início da narrativa, quando, por meio da identificação com o Menino Triste, sente-se apaziguado (v. Capítulo 2). No caso do bilhete, o garoto está aflito, em grande dúvida e espera, com a simulação de uma estória, passar a ser o Menino do Tabuleirinho e ter suas inquietações dissipadas. Imerso no mundo da fabulação, escapa-lhe a percepção de que até mesmo seus temores pertencem ao domínio do Imaginário – isso porque tais inquietações são a representação de seus próprios medos, fantasmas que retornam causando desconforto.

O socorro nas palavras, dessa vez, não é buscado na reza, mas ancorado na fabulação. Dessa forma, imaginando-se personagem de uma estória por ele mesmo inventada, Miguilim passa a criar hipóteses para a resolução do problema causado pelo bilhete. Assumir a posição de criador confere-lhe certo controle diante de uma realidade imaginada – não seria uma maneira de, novamente, assemelhar-se a Deus? Sobre tal paridade, lembre-se de que as narrativas seriam concedidas por intermédio divino: Miguilim “sabia: Deus mesmo era quem estava mandando!” (p.104).

Deve-se salientar, nessa passagem, a complexidade envolvida na provação imposta ao protagonista pelo imperativo da entrega do bilhete do tio à mãe. Depois de acompanhar suas hipóteses de solução do problema (todas ancoradas na palavra, nos movimentos que temos explorado, a saber, a reza, a fabulação e o questionamento feito aos adultos), é preciso destacar a proximidade do fardo dessa tarefa à tentação

demoníaca, como sugere o texto. Além da evidente dúvida sobre quais atitudes configurariam exatamente o pecado, Miguilim fica extremamente desconfortável ao ter sua perturbação comparada por Dito ao medo do diabo (“Mas por quê você inventou no capeta, Dito? Por quê?!” [p.71]).

O demônio também é citado na crítica de vó Izidra a Nhanina – “ela ensinava alto que o demônio estava despassando nossa casa (...) você mesma é quem sabe, minha filha!” (p.34). Tanto a entrega do bilhete como o caso de adultério da mãe envolvem traição. Miguilim entra em conflito ao perceber que, entregando o bilhete, fatalmente estará traindo a confiança ou o afeto de outrem – nesse caso, do tio ou do pai. Visto dessa forma, o conflito materializado no bilhete aponta para uma falta afetiva e, em certa medida, para a impossibilidade de satisfação total, ou de agradar a todos como desejaria: não importa qual fosse sua escolha, trairia um dos homens da família, sob o risco de atrair para si a fúria do pai, dependendo de sua decisão. Nesse ponto, Miguilim, que fora qualificado como “lealdoso” nas primeiras páginas da novela, encontra-se, agora, entre duas lealdades, dividido entre o carinho amigo pelo tio e os deveres filiais em relação ao pai.

A dúvida sobre entregar ou não o bilhete é narrada de forma a acentuar o aspecto de tentação envolvido, aproximando sua possível escolha a um ato pecaminoso. Tal movimento será evidenciado na fala do garoto, embora venha negaceada, pela forma, nas repetidas negativas, instaurando um registro de negatividade. Assim como o tropeiro de um caso ouvido *nega* o “Pitorro” (um dos nomes para o demônio), Miguilim nega o pecado representado pela aparição do tio e entrega do bilhete. Ao invés de construir um discurso afirmativo, ele só é capaz de assegurar sua coragem na exata medida em que nega os medos, de tal forma que, ao longo de algumas páginas (desde a 67), soa o mau agourento canto da seriema, até o deslinde da questão, quando aliviado,

“chorava um resto e ria” (p.84). Impera aí a repetição de partículas de negação (não, nem, nunca, ninguém e nada), constituindo um jogo de negativas que aponta para o dilema ético e sofrimento envolvidos na questão, como se vê nos trechos a seguir:

“Nem não se carecia de prato nenhum, nem travessa, nenhuma vasilha nenhuma (...). Não curtia medo (...). Miguilim não tinha medo, mas medo nenhum, nenhum, não devia de (...) não virava a cara p espiar” (p.68); “nem não devia de ter medo de atravessar o mato outra vez (...)” (p.70)

Algo semelhante ocorre ao avistar o tio na mata, pois lhe faltavam palavras (“Miguilim não progredira de formar palavra”), até ser capaz de afirmar a vida, ao dizer “Tio Terêz, não vou morrer mais” (p.70) – e, mesmo nessa fala, a notícia da vida surge através do negativo da morte, “não vou morrer mais”. Sobre o bilhete, o menino “nem paz, nem pôde, perguntou nada, nem teve tempo (...)” (p.71). Durante o dilema moral que coloca em risco sua fidelidade, ele “custava não ter o poder de dizer (...). Mas não podia entregar o bilhete à Mãe, nem passar palavra a ela, aquilo não podia, era pecado (...) nem não estava certo.” (p.72). Mais, “em Tio Terêz não queria pensar (...) não queria, mas a ideia da gente não tinha fecho (...) ele não queria, não ia pensar” (p.76).

O que se pretende frisar nessas passagens é a intensificação de sentido produzida graças a determinados arranjos na forma narrativa. A estrutura de negação utilizada pelo tropeiro contra o Pitorro (p.81) é comparável às primeiras palavras que Miguilim consegue formular quando se encontra novamente com o tio, negando o pecado e a tentação, como procuramos demonstrar: “(...) eu não entreguei o bilhete, não falei nada com Mãe, não falei nada com ninguém!” (p.83)²⁴. Aqui, a repetição de partículas negativas foi utilizada como recurso compositivo, a fim de demarcar um registro de negatividade, em espelhamento com o mundo interno obscurecido de Miguilim naquele momento de grande dúvida e aflição.

²⁴ A mesma estrutura marcada pelo exagero das negativas repete-se quando Miguilim desconfia que o novo ajudante Luisaltino seja o Pitorro de que ouvira falar, por algumas coincidências: “Miguilim não reparara. Mas não podia que ser? (...) para ninguém não comer coisas nenhuma (...)” (p.88).

Quanto à reação de Terêz, cabe apontar a frustração sentida ao receber o bilhete de volta, sem ter chegado à destinatária, Nhanina. É como se as palavras escritas naquele pedaço de papel já não fossem mais as mesmas, escritas por ele próprio. Ocorre um processo de ressignificação semelhante à percepção inovadora que as personagens têm a partir de falas conhecidas ou de canções. Isto é, a personagem se defronta com algo já conhecido, mas que, por qualquer razão, apresenta-se como novidade. Cleusa Passos destaca esse movimento em relação às cantigas, as quais “instauram uma importante dualidade entre o *conhecido* e o *desconhecido*, a dor e o alívio, o esquecimento e a rememoração, o pessoal e o coletivo” (PASSOS, 2002, p.85, grifo nosso).

Vale lembrar que as narrativas tradicionais alimentavam Miguilim, mas, conforme indica Vânia Resende, "o seu potencial lúdico não se restringia a apenas nutrir estórias ouvidas; vivenciava as suas próprias, criando-as" (RESENDE, 1987, p.31). Embora não se desligue do ato de ouvir estórias, Miguilim conseguirá administrar duas questões internamente por meio da criação, retomando seu caráter de "coisa organizada", mencionado por Antonio Candido como um dos aspectos da literatura caro aos seres humanos, em "O Direito à Literatura" (2004, p.144). Nessa acepção, o fabular, para o garoto, assumiria uma dimensão de administrar a dor e a experiência.

Tendo acompanhado os episódios do engasgamento e do dilema posto pela entrega do bilhete, será possível assinalar, neste ponto, outras importantes dimensões ligadas à fabulação em "Campo Geral". Pode-se, assim, evidenciar o quanto a invenção não se restringe à fuga da realidade e do desprazer – primeiro movimento apontado –, funcionando como mecanismo de abertura para o conhecimento e para o novo.

2. A descoberta das estórias como superação: Pingo-de-Ouro e Dito

Depois de acompanhar as primeiras incursões de Miguilim no campo mágico da fabulação, seguem-se, na novela, dois acontecimentos exemplares quanto à superação das perdas ancorada no trabalho verbal. A primeira perda afetiva que acompanhamos em "Campo Geral" é a da cachorra Pingo-de-Ouro, "bondosa e pertencida de ninguém, mas que gostava mais era dele mesmo [Miguilim]" (p.20). A relação com o animal traz pistas sobre o perfil do garoto: o pacto entre eles é silencioso, construído graças à identificação e ao sentimento de desamparo de ambos. É sensível sua empatia com a cachorra, doente e já quase cega. Pingo-de-Ouro aparece nos momentos de reclusão, em que ele está escondido, e "sem latir, ficava perto, *parece que compreendia*" (p.20, grifo nosso).

A alegria da cachorra, brincando com seu filhote, é atenciosamente descrita por esse narrador seletivo²⁵ que, como apontamos, filtra o mundo pelos olhos infantis da personagem. A situação de harmonia é interrompida quando o pai entrega a cachorra e seu filhote a um grupo de tropeiros que passava pela fazenda. Há, aqui, mais um momento claro de entroncamento entre faltas afetivas e sociais. Afinal, se somos informados pela narrativa dos muitos animais vivendo na fazenda, por que justamente aquela cachorra teria sido descartada? Retomando excertos nos quais os outros cachorros aparecem, vemos que eles são úteis para avisar sobre possíveis invasões ou alertar contra o perigo (como no episódio em que Bero tem tempo de matar uma cobra graças ao latido de um dos cães), além do auxílio e proteção nas caçadas. Sendo assim, uma cachorra velha e quase cega seria percebida tão somente como um gasto a mais na apertada economia doméstica. Ademais, a passagem ilustra bem a premência das necessidades financeiras em detrimento das afetivas como a ligação com um animal.

²⁵ Segundo a tipologia do foco narrativo proposta por Norman Friedman (2002).

Os acontecimentos que seguem à descoberta da perda podem ser lidos à luz da teoria freudiana. Em "Luto e Melancolia" (1996), Freud descreve o trabalho do luto, respeitando as diferenças de contextos: luto se dá em reação à perda de um objeto qualquer no qual o afeto estava investido. Após o chamado teste de “realidade”, cuja função é a descoberta efetiva de que o objeto amado não existe mais, o afeto precisa ser retirado da relação com tal objeto e reinvestido em um novo alvo, para que o eu volte a ficar livre e desinibido.

Na narrativa, acompanhamos o sofrimento de Miguilim que "chorou de bruços, *cumpriu tristeza*, soluçou muitas vezes" [p.21, grifo nosso]. Inicialmente, ele se prende à esperança de que a cachorra pudesse retornar, baseando-se em casos conhecidos; resistente, pois, ao abandono da posição anterior ao desaparecimento de Pingo-de-Ouro.

Ao teste de “realidade” corresponde uma fala não identificada – "essa [cachorra] não sabe retornar, ela já estava quase cega..." (p.21). A tristeza vai diminuindo gradativamente: "Miguilim era tão pequeno, com poucas semanas se consolava" (p.21). A elaboração de tal perda só será alcançada, contudo, por meio de uma estória, a de um Menino que achara uma cuca no mato, a qual fora roubada e morta.

Miguilim não sabe o valor da palavra “cuca”, mas se identifica com o sofrimento enlutado do Menino, deslocando para a cuca desconhecida o objeto perdido. A seguir, ocorre um deslocamento em sentido contrário; dessa vez, o nome da cuca será transferido para a cachorra, que será a Cuca Pingo-de-Ouro até o fim da novela, condensando em uma a perda das duas figuras de amor²⁶. Miguilim consegue, aqui, prolongar a existência de seu objeto amoroso, pois “inserida no contexto fabular, Pingo-de-Ouro não será esquecida, perpetuada pela ficção” (PASSARELLI, 2007, p.59) – ele

²⁶Deslocamento e condensação são alguns dos movimentos operados durante o sonho, conforme descreve Freud em *A Interpretação dos Sonhos* (1900). Transpostos para o campo literário, encontram equivalência em figuras de linguagem, a saber, metáfora e metonímia; há ainda a figurabilidade, presente tanto no trabalho onírico como no literário.

tentará fazer o mesmo em relação ao Dito, mais adiante, perguntando às personagens e buscando por traços de vida em meio à morte.

O momento de identificação e deslocamento é marcado pelo choro, que se mescla ao do Menino desconhecido e marca definitivamente a passagem, já que "desde então dela nunca mais se esquece[ria]". A identificação opera, ainda, pelo contato com a cantiga (a primeira do texto), que teria sido entoada pelo Menino Triste²⁷. O inconformismo do Menino ("minha Cuca, cadê minha Cuca?") é também o de Miguilim. A diminuição no ritmo dos versos e o final marcado por reticências ("Ai, minha Cuca/ que o mato me deu!..." [p.21]) simulam o apaziguamento inevitável, o consolo, comum a ambos, a que o narrador remete. Ou seja, o desejo de Miguilim de reaver o animal no qual depositara sua afeição é deslocado para a fabulação (por enquanto, apenas como receptor), graças ao interesse gerado pela cantiga e à consequente identificação que ela desencadeia.

O novo significante – cuca – e o contato com a cantiga do Menino Triste, até então desconhecida para ele, são indispensáveis para se pensar o processo de elaboração dessa falta. É curioso o fato de Miguilim não conhecer a lenda da Cuca, ente próximo ao Bicho Papão, que se alojaria em cima dos telhados das casas e pegaria crianças (cf. CASCUDO, s.d., pp. 324-325). Primeiro porque, entre outros seres que povoam o sertão, esse é bastante familiar ao leitor²⁸; mais ainda porque, conhecendo todos os medos da personagem – de fantasmas e lobisomens ao medo do erro e da morte –, seria de se esperar que ele tivesse receio de algo desconhecido – o que não ocorre.

²⁷A maiúscula confere certo alcance universal ao substantivo genérico 'menino', tornando-o único e especial, de maneira análoga ao que se vê no Menino único de Grande Sertão: Veredas, que se tornará Diadorim. Além disso, o adjetivo 'triste' é também grafado com a inicial maiúscula, dando-lhe um aspecto de sobrenome, marca identificatória. V. NUNES, 2009.

²⁸ Ver, entre outros, Euclides da Cunha, sobre a presença de elementos indígenas e africanos no imaginário sertanejo (2001, p.143)

Apesar disso, o elemento realmente importante para o garoto é a identificação entre ele e o Menino Triste, do sentimento de perda de ambos – tão forte que se sobrepõe à presença marcante das crendices. Miguilim já não é o único que sofre com uma lacuna afetiva. E, não é demais lembrar, em meio aos inúmeros embates e mal-entendidos derivados da oposição entre sua sensibilidade e o pragmatismo adulto, *ouvir falar* da existência de alguém que compreenderia totalmente sua dor e, talvez, até partilharia dela, é muito significativo. As palavras da cantiga, nesse caso, trouxeram conforto por meio do traço especular.

Se, antes, Pingo-de-Ouro parecia constituir o único ser que o entendia, agora essa esperança de cumplicidade foi deslocada para a personagem da cantiga. Fica sugerido que, no plano Simbólico, a primeira falta foi “preenchida”; Miguilim foi capaz de reinvestir seu afeto, completando um ciclo de elaborações.

A relação de Miguilim com o contar histórias, de acordo com Duarte (2010), demonstra que ele “busca o socorro do livre uso da linguagem”. Mais do que isso, “o testemunho da negatividade, da perda e da falta parece então impulsionar a criatividade e, em vez de falar de morte, Miguilim passa a criar a vida do texto literário.” (DUARTE, 2010, p.459). Considerando tal posicionamento, cabe uma nova questão, além da inicialmente sugerida de que o prazer obtido no contato com as histórias, faladas e ouvidas, configuraria em alguma medida uma consequência das limitações da visão de Miguilim. Seria o caso de perguntar, então: esse prazer na fruição estética não resultaria, também, de certa compensação para a própria morte?

Miguilim é aproximado do narrador benjaminiano, por Rafael Guimarães (2008), em artigo que busca elucidar a forma de pensar do sertanejo e da criança em oposição a um racionalismo letrado. Em famoso ensaio sobre o narrador, Walter Benjamin discute a iminente extinção dessa categoria no mundo pós-guerras. Isso

ocorreria devido à privação da habilidade de intercambiar experiências: os combatentes voltavam dos campos de guerra demonstravam a nova realidade, pois regressavam sem experiências que pudessem ser comunicadas. Estaria esgotada, assim, a fonte das narrativas (BENJAMIN, 1985, p.197-8).

Dentre as narrativas escritas, as melhores seriam aquelas “que menos se distinguem das orais, contadas pelos inúmeros narradores anônimos”. Haveria dois grupos principais desses narradores, representados por dois tipos: o do homem que permaneceu toda a vida fixado em seu país, conhecedor de suas histórias e tradições; e o daquele que viajou muito e, portanto, tem muito que contar (Idem, p.198-9).

O narrador-personagem de *Grande Sertão: Veredas* (ROSA, [1956]2006), Riobaldo, reúne, em si, os dois tipos de narradores descritos por Benjamin: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante, visto que, se no presente da narrativa vive acomodado em sua fazenda, em posição de contador de histórias, toda a matéria de seu narrar proveio de suas andanças e vivências pelo sertão. O ex-jagunço fala de uma posição privilegiada, nesse sentido, pois conhece o mundo a ponto de retratá-lo, e não apenas de ouvir falar dele. Miguilim, por sua vez, embora seja apenas uma criança em busca de sentido e respostas para suas indagações, sabe aproveitar sua ínfima experiência. Na esteira da crítica, Maria Carolina Nogueira (2013), aponta que o garoto seria capaz de “tomar de empréstimo narrativas coletivas, próprias de seu espaço cultural, e readaptá-las em seu contexto individual” (idem, p.2). Além das características já citadas, Benjamin (1985) afirma que o narrador extrai a autoridade de narrar do espetáculo da morte. Em “Campo Geral”, “não é um moribundo que narra”, como lembra Nogueira (2007, p.143), mas a experiência da morte é extremamente recobrada. O contato com tal experiência, ou com as perdas, de uma forma mais ampla,

marca decisivamente esse olhar, conferindo-lhe certo amadurecimento próximo à “autoridade” narrativa da qual falara Walter Benjamin (1985).

Retornando à novela, pode-se afirmar, com tranquilidade, que as experiências vividas pela perda do animal de estimação e luto preparam o menino, de alguma forma, para uma perda maior: a do irmão mais novo. Dito é sempre considerado um modelo ideal a ser seguido. Embora seja mais novo, o irmão possui certa sabedoria e amadurecimento que o ajudam a driblar as situações difíceis – ele “era um irmãozinho tão bonzinho e sério, todas as coisas certas ele fazia”. A relação fraterna vai sendo construída aos olhos do leitor, ora entre silêncios, ora explicitada em pactos de amizade – como na passagem em que Miguilim propõe: “vamos ficar nós dois, sempre um junto com o outro, mesmo quando a gente crescer, toda a vida?”, ao que Dito responde: “Pois vamos” (p.37).

O menino, que demonstrava grande interesse pela vida da fazenda, tinha medo de morrer ainda criança e acompanhava os acontecimentos dos adultos (ao contrário de Miguilim que “quase nunca sabia as coisas das pessoas grandes” [p.105]), mostrava-se, ao mesmo tempo, enfastiado com o prosaico; para ele: “no fim tudo cansa...”. Dante Moreira Leite (1967) associa essa característica, aliada à sua sabedoria prematura, a um dado simbólico que se completaria com a indicação de sua morte no dia de natal, dia no qual o menino Jesus viria ao mundo. As sugestões e referências à chegada do Cristo são intensificadas pelos preparativos para a montagem do presépio, acompanhada ansiosamente por todos. Desse modo, tal cansaço dos acontecimentos triviais seria consequência de sua excepcionalidade. Dito pode ser igualmente alinhado às personagens que têm por fundo a figura do “Menino mítico”, a qual Benedito Nunes se refere, exemplificando com Miguilim, Diadorim e Grivo²⁹.

²⁹Sobre a questão da criança mítica, ver, entre outros, LEITE, 1967 e NUNES, 2009.

Certo dia, em meio a um alvoroço que se formara na tentativa de capturar o mico fugitivo, Dito fere-se com um caco de pote fazendo um corte profundo no pé descalço. Poucos dias depois, o tétano foi se manifestando e os cuidados, tanto das ervas como dos remédios vindos de longe, já não eram suficientes para conter as dores do pequeno enfermo. Há um índice social forte nessa passagem, se considerarmos que a carência de medicação rápida e eficiente e a falta de calçados estão diretamente ligadas às condições econômicas do sertão – lê-se, nas páginas iniciais, a exclamação de vó Izidra: “Menino devia de andar a pé calçado”. Não seria exagero indicar esses fatores como causadores ou, pelo menos, facilitadores da enfermidade contraída. Os altos índices de mortalidade infantil nas zonas rurais explicam, ainda, a preocupação da personagem em não morrer criança.

Entre espasmos e sonolências, Dito mantinha-se sempre interessado em saber da vida na fazenda, do mico, das perdizinhas prestes a nascer, das plantações; ouvia o berro das vacas e tentava se manter atualizado em tudo. Sentindo o agravamento da doença, porém, ele pede para ficar sozinho com Miguilim.

Não por acaso, a lembrança da cachorrinha ressurgiu exatamente no momento de despedida entre os irmãos. Miguilim conseguirá abarcar plenamente a significação do que lhes acontecerá por meio da lembrança. Aí, como em outros pontos da narrativa, o choro marca um momento de compreensão, mais especificamente, com o pedido de Dito a Miguilim para que lhe conte a história da Cuca Pingo-de-Ouro. Em diversas passagens, nota-se a maneira como Dito estimula Miguilim à fabulação. A primeira narrativa de autoria de Miguilim, embora não tenha sido reflexo de um pedido direto, foi motivada pelo desejo de distrair Ditinho em sua doença, uma vez que ele não podia se levantar para acompanhar a celebrada montagem do presépio³⁰.

³⁰Sobre essa história, que marca a passagem da personagem de receptor a emissor, ver Passarelli, 2007.

Nas histórias que Miguilim conta a Dito durante o seu processo de doença, tal contar funciona como uma espécie de escapatória ao sofrimento. A despedida entre os irmãos ocorre no registro Simbólico, não apenas por tornar mais palpável à criança os acontecimentos, mas, sobretudo, para evitar o desprazer e o tema penoso da morte. Assim, ao receber o apelo do irmãozinho pela história de Pingo-de-Ouro, pode-se entrever, na resposta de Miguilim, a associação realizada por ele: "mas eu não posso, Dito (...). Eu gosto demais dela, *estes dias todos...*"(p.108, grifo nosso). A lembrança do sofrimento de luto é recordada e ressignificada naquele momento; a dor pela doença do irmão evoca imediatamente àquela anterior, da separação do animal.

Dito parece preocupar-se em elucidar Miguilim acerca de sua iminente morte, esforça-se para conversar, força um sorriso e, em tom de despedida, corrobora sua associação, ao afirmar que a Pingo-de-Ouro decerto o reconhecerá, no céu. Nas palavras de Soares, "Dito parece entender que este seria um meio de sublimação do sofrimento para o irmão, forma de transformar a perda em ganho, no plano da linguagem e da simbolização" (SOARES, 2002, p.69). Miguilim toma consciência do estado terminal do irmão e chora convulsivamente até ser tirado do quarto pelos adultos. Antes disso, porém, no leito de morte, Dito sente que aprendeu uma lição e diz: "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" (p.108).

Desesperado e sem rumo, Miguilim recorre a Mãitina, uma velha ex-escrava agregada da casa. Essa personagem marginal incorpora aspectos da religiosidade africana, execrada por vó Izidra, e demonstrará incrível sensibilidade ao auxiliar Miguilim em seu processo de luto. O garoto recorda um episódio no qual foi acolhido por ela, tendo ficado escondido em seus aposentos no "acrescente" e, lá, com medo do escuro, grita por ajuda, acabando nos braços de Mãitina. Embora não entendesse o

“atrapalho” de sua linguagem, o menino sabia que era “tudo de ninar, de querer-bem”; em seu colo, Miguilim já “não tinha mais medo nenhum” (p.48).

É essa sensação de conforto e segurança que Miguilim busca nas duas ocasiões ao se lembrar de pedir ajuda a Mãitina: a primeira, quando tem medo de morrer e se imagina doente e, a segunda, depois da conversa derradeira com Dito. Quando, mesmo consciente da iminente perda do irmão, Miguilim recorre a Mãitina, num último esforço, pedindo-lhe para realizar um de seus feitiços e rogando: “Faz todos os feitiços, depressa, que você sabe...”³¹. Entretanto, já não havia o que fazer; o choro das pessoas na casa vinha confirmar a morte de Dito.

Para acompanhar os preparativos do velório, Miguilim contém as lágrimas e se põe a observar. Para ele, serão marcantes as palavras da mãe enquanto lava o corpo do filho; ele voltará a perguntar sobre elas no futuro, buscando reconstruir a passagem em seu Imaginário. Transcorrido o velório, com os homens prontos para levar o corpo de Dito ao distante cemitério no Terentém, Miguilim dá um grito que exterioriza seu sofrimento e, de alguma forma, ratifica a realidade da perda que vive. Então, “todos os dias que depois vieram, eram tempo de doer” (p.111). O característico desânimo penoso e cessação de interesse pelo mundo externo, descritos por Freud (1917, p.250), aparecem nesse momento muito nitidamente, pois “diante dele [Miguilim], as pessoas, as coisas, *perdiam o peso de ser*” (p.111, grifo nosso).

Na sequência da narrativa, os próximos eventos serão lidos com o intuito de apontar a fé na palavra, e o poder a ela conferida, de modo geral. Durante seu período

³¹ O sincretismo religioso no Brasil resulta do “amalgama de catolicismo e paganismo, em doses várias”, cf. Caio Prado Jr. (2000). O autor explica a origem do fenômeno a partir das deficientes instruções cristãs a que os negros escravizados eram submetidos, de modo que eram “mais decoradas do que aprendidas” (p.1368). Ainda sobre o sincretismo, na esteira de certa visão estrangeira do país (segundo a qual não seria possível seguir rigidamente quaisquer rituais religiosos nos trópicos), Sérgio Buarque de Hollanda conclui que o povo brasileiro, devido à pouca disciplina em sua vida íntima, é livre “para se abandonar a todo repertório de ideias, gestos e formas que encontre em seu caminho, assimilando-os frequentemente sem maior dificuldade” (2000, p.1055). A despeito do predomínio do catolicismo, há fartas manifestações dessa ordem de mistura entre crenças, facilmente observável pela quantidade de simpatias e crendices populares presentes na ficção rosiana.

de luto, Miguilim começa a perguntar aos outros sobre as características do irmão, pois tinha o desejo de buscar traços do Dito morto ainda no vivo, ou o contrário, traços do morto já existentes no irmão vivo. Busca, primeiro, recordar as palavras proferidas pela mãe enquanto lavava o corpo do filho preparando-o para o enterro. Sentia que precisava “guardá-las, decoradas, ressofridas; do contrário, alguma coisa de muito grave e necessária para sempre se perdia” (p.113).

Com medo de perder essa ‘coisa grave’ que ele não sabe ao certo o que seria, Miguilim repete para si, em voz alta, as falas da mãe sobre as características físicas de Ditinho, as quais nunca haviam sido notadas até ganharem força no falar desolado de Nhanina – “Olha os cabelos bonitos dele, o narizinho... (...) Como o pobre do meu filhinho era bonito...” (p.109). Ele se esforça em lembrar episódios capazes de confirmar as características de Dito, tenta imaginar o que ele faria, se ainda vivesse. Pede ajuda aos adultos porque “precisava de perguntar a outras pessoas”, ou seja, precisava *ouvir* para se lembrar por completo; para se convencer, enfim, da concretude do fato.

Miguilim segue questionando os adultos, até chegar a Mãitina, sempre disposta a falar sobre sua perda. Ela ensina que o Dito podia vir em sonhos e até aceitava louvor, conforme sua crença. Parte dela a sugestão do enterro simbólico que fizeram³²: juntos, “escolheram um recanto, debaixo do jenipapeiro, ali abriram um buraco” (p.114) e enterraram alguns pertences do Dito, uma camisa e calça, e alguns brinquedos. Além desses, Mãitina acrescenta objetos de sua devoção e introduz elementos característicos

³² Em artigo que trata das mulheres do Mutum, Davina Marques refere-se à Mãitina como “a mulher feiticeira, incontrolável, sempre vivendo pelas bordas do social, em linhas de fuga, sempre a escapar” (2002, p.7). A despeito do desprezo que recebe da rígida e católica Vó Izidra, que joga fora seus ídolos esculpidos e cospe no chão, exortando-a, Mãitina é respeitada pelos outros e tem seu saber encantatório valorizado por Miguilim, que a procura na tentativa de salvar o irmão enfermo. Como ela, há muitas outras, como Do-Nhã e Maria, “feiticeiras” de “Buriti”, chamadas a pagamento para realizar trabalhos espirituais. Cleusa Passos lembra que tais personagens “coexistem com donzelas, beatas, mulheres alegres etc., num sincretismo constitutivo de toda a obra do autor” (2000, p.54). Contudo, o fato de serem respeitadas não garante que sejam incorporadas à vida da fazenda. Assim, mesmo que a família creia em seus poderes e clame pelos mesmos, é perceptível que o ambiente dessas mulheres é sempre o da cozinha.

da umbanda, religião trazida pelos escravos ao Brasil. São enterrados, com os pertences do garoto, bonecos de madeira, penas brancas e pretas e guias (“pedrinhas amarradas com embira fina” [p.114])³³. A cova foi coberta com terra e sinalizada com pedrinhas lavadas do riacho, formando um círculo, outra marca do sincretismo religioso. Nos enterros umbandistas, acendem-se quatro velas e se risca com giz (pemba) um círculo em volta do túmulo, o círculo representaria a proteção do corpo e do espírito para que não fosse profanado por espíritos malignos³⁴.

O rito auxilia na elaboração, no campo Simbólico, e na conscientização em face da morte. O ato de juntar pertences significativos e enterrá-los em local de fácil acesso, com a devida reverência, marca a experiência do luto. De alguma forma, ele é capaz de concretizar a presença do irmão, ainda que não seja física; são criados vínculos com aquela representação, assim "era a mesma coisa se o Dito estivesse depositado ali, e não no cemiteriozinho longe, no Terentém" (p.114).

Na sequência da narrativa, há o episódio no qual o papagaio da casa Papaco-o-Paco grita, sem que ninguém mais espere, “Dito, Expedito!” (p.115). Enquanto todos da casa brigam com o papagaio, a fim de que ele pare de reproduzir aquela lembrança, Miguilim fica embasbacado e sem saber “o rumo nenhum do que estava sentindo”. Luciana Ferraz aponta a fala do papagaio encerrando um ciclo em torno do amadurecimento de Miguilim, que passa também pelo luto e pela destruição de seus próprios brinquedos (FERRAZ, 2010). A sobreposição da fala do papagaio à cena do enterro simbólico é entendida por Erich Nogueira (2004) como índice de reconhecimento do “teor *mágico* da estória” (p.160, grifo do autor), graças a ele, a

³³ Sabe-se, por outra passagem, que os bonequinhos de madeira entalhada representam calunguinhas (p.49); conforme Cascudo, podem ser feitos de diversos materiais, entre eles a madeira, representando figuras humanas ou animais (s.d., p.230). Para a umbanda são entidades infantis, os chamados exus-mirins. A proximidade de Maitina com eles talvez explique a empatia que ela demonstra sentir pelos meninos.

³⁴ Cf. Rubens Saraceni, em *Doutrina e Teologia de Umbanda Sagrada*. Ed. Madras, 2007.

presença de Dito se expande com o ecoar da voz do animal (NOGUEIRA, 2004, p.160), reproduzindo um traço faltante. Em ensaio sobre as confluências entre infância e poesia, José Paulo Paes (1998) lembra que “palavras, imagens, metáforas não são, para a criança, símbolos abstratos, mas duplos das coisas, tanto assim que a nomeação basta para fazer as coisas existirem”.

É possível, ainda, relacionar a encenação do enterro e o grito do papagaio a um movimento análogo à ação inconsciente atuante no sentido de omitir determinadas lembranças desagradáveis, geradoras de desprazer, substituindo-as por outras inventadas, no processo identificado por Freud e nomeado lembranças encobridoras (FREUD, 1899). Considerando a subordinação do conteúdo que se tem representado (resultado das percepções de Miguilim), torna-se válida a inferência segundo a qual certas recordações aparecem como tentativa de esconder outras, desagradáveis, do fluxo da narrativa. Os momentos mágicos, representados pela “cerimônia” praticada com Mãitina e a explosão da fala do papagaio (capaz de preencher o traço faltante deixado pela ausência do irmão, tal lacuna é reposta, graças à voz, pelo nome evitado), podem, pois, ser evocados no sentido de evitar quaisquer aspectos negativos ligados à morte. Com tal prática destaca-se uma nova forma de criar, não estórias, mas recordações – igualmente ficcionais. Desse modo, Miguilim põe em prática a afirmação da vida que fora aprendida com seo Aristeu e Dito, transmissores da lição de alegria, como veremos adiante em tópico específico.

Miguilim já demonstrava o desejo de encontrar traços do Dito vivo no morto. O amparo necessário parte das palavras do papagaio, que, repetindo maquinalmente, desperta um novo olhar no menino. Em outros termos: se, por um lado, a fala do animal causa desconforto e desassossego à família; Miguilim, embora atordoado, alcança outra espécie de elaboração (parcial), por meio da escuta, acionando a pulsão invocante.

Uma vez mais, do "cinzento" da precariedade e da falta surge "o evento", "a epifania", processo assinalado por Alfredo Bosi (2003, p.39). A fala do papagaio irrompe um momento de mágica mudança, de onde já não se esperava, surge, pela palavra do animal, a lembrança do irmão precocemente morto. Metaforicamente, a escuta de seu nome o torna presente entre as demais personagens.

Mesmo após esses importantes passos em direção à elaboração do luto de Miguilim terem se encaminhado, ele continua apático. Seu desinteresse pelo mundo é perceptível, por exemplo, em relação às tarefas que passa a executar a mando do pai para ajudar na renda familiar: "Nem triste nem alegre, lá foi Miguilim (...).", trabalhava quase maquinalmente, "abaixava a cabeça e pelejava", sem parar (p.117). A perda da capacidade de amar também é mencionada em "Luto e Melancolia" (FREUD, 1917). No caso de Miguilim, o desânimo assume sua forma no desinteresse pelas histórias, que tanto prezava e "por tudo, tinha perdido mesmo o gosto e o fácil poder de inventar histórias" (p.121).

As histórias fazem-se presentes ao longo da narrativa e, em sentido amplo, na obra de Rosa como um todo. Seu valor lúdico e encantatório é evidenciado desde as primeiras páginas da novela, se observarmos que o garoto lembra-se de um peru o qual, de tão bonito, torna-se "a coisa mais vistosa do mundo" (p.16) e só poderia ser comparado à importância de uma história³⁵. Outro ponto capaz de ilustrar a admiração de Miguilim por esse universo é seu desejo de que o gato da casa tivesse um nome digno dos gatos de histórias, como "Papa-Rato, Sigurim, Romão, (...) Rei-Belo"(p.29). Percebe-se, ainda, a maneira como o garoto se funde às histórias, quando associa seu próprio pai àquele da fábula de João e Maria; identifica-se tanto com as personagens

³⁵ De um modo geral, as melhores sensações referidas na novela são ligadas à natureza ou às histórias. Sabendo disso, não parece coincidência que todas as histórias criadas por Miguilim tenham como personagens os animais: a cachorra Pingo-de-Ouro, a Nhambuzinha (p.70), o leão, o tatu e a foca (p.104).

(crianças pobres, como ele) que sente vontade de chorar, temendo ter o mesmo destino do casal de irmãos abandonados na mata.

As semelhanças apontam para outra espécie de entroncamento social e afetivo: enquanto o pai de João e Maria lamenta-se por não ter comida para a família, o pai de Miguilim, mesmo não havendo registro de ausência completa de mantimentos, esbraveja pelo uso exagerado de açúcar gasto na feitura de doces – donde se compreende que o alimento não era abundante, devendo ser fracionado conforme as necessidades básicas. É possível, também, que o receio de Miguilim esteja pautado na lógica inferida na doação de sua cachorra de estimação, segundo a qual tudo o que não contribuísse de alguma forma para o sustento familiar, seria tido como um estorvo e, no limite, descartado, em destino idêntico ao do pobre animal.

3. As experiências de um olhar míope

Este capítulo apresentará episódios nos quais Miguilim se depara com a alteridade. Em confronto com a visão de mundo de outras personagens, ganham destaque a sensibilidade e o lirismo do garoto a serem observados em três aspectos. O primeiro tratará da árdua relação com o pai; o segundo retoma a presença central do querido irmão Dito; já no terceiro, objetiva-se destacar mais uma função do trabalho verbal, a saber, o poder de cura, além de retomar a lição de alegria presente na obra, indispensável ao se pensar a elaboração das perdas que viemos acompanhando.

3.1. Miguilim e Bero: o desajuste nas palavras

Resgatando a sequência da narrativa, tem-se o período posterior à morte de Dito, correspondente à oitava parte entre os nove capítulos nos quais Paulo Rónai dividiu a estrutura de “Campo Geral”³⁶. Tal episódio é caracterizado especialmente pela raiva crescente alimentada na relação de Miguilim com o pai. O embate entre eles, já amplamente apontado pela crítica como um dos pontos centrais da trama, representa a polarização máxima entre a sensibilidade lúdica da infância e o utilitarismo do adulto – visão de mundo na qual se privilegiam as ações e os resultados práticos, aqui, orientado para o mundo do trabalho e para a necessidade de assegurar a subsistência.

Esse adulto a que fazemos referência, todavia, não se comporta como personagem tipificada, cujos movimentos seriam facilmente previsíveis³⁷. Apesar de sua postura áspera, Bero deixa entrever momentos de sensibilidade, quando, por exemplo,

³⁶A saber: “Antecedentes de Miguilim; Vítima dos ciúmes do pai; Conclui um pacto com Deus; Vence a doença; É tentado em sua lealdade pelo tio; Goza breve período de paz; Perde o irmão e confidente; É perseguido pela raiva do pai; e Sua doença e sua redenção” (RÓNAI, 1967).

³⁷ Cf. a distinção entre personagens em Antonio Candido (1972).

não é capaz de sacrificar um dos cachorros, gravemente machucado, e pede para que outra pessoa o faça, “naquele dia, pai adoeceu de pena” (p.96). O carinho por Miguilim, com quem mais se desentende devido a diferentes concepções de mundo, será demonstrado durante a doença do filho, período em que Bero percorre longas distâncias em busca da laranja desejada pelo menino. O pai esbraveja, como é de seu costume; no entanto, dessa vez “Pai gritava uma braveza toda, mas por amor dele, Miguilim” (p.134).

O garoto identifica, nos poucos momentos descontraídos do pai, o afeto que este nutria pela mãe (“o pai gostava de mamãe” [p.44]). Tais traços permitem especular, embora sem resolução possível, se essa personagem não teria sido, em parte, recrudescida pelo ambiente de carências do sertão. Nas leis aí implícitas, segundo as quais vigora certo contrato social pautado pela defesa da honra e pela lei de Talião, seria aceitável, e até relativamente normal, que um marido assassinasse o amante de sua mulher³⁸. O fato de ser aceita em público demonstra a "incorporação da violência como um modelo socialmente válido de conduta"; mais do que isso, é vista "não apenas como um comportamento regular, mas positivamente valorado" (FRANCO, 1997, p.52-53).

Contudo, Nhô Bero opta por acabar com sua própria vida, enforcando-se. O suicídio sugere, na verdade, uma situação de extrema frustração, quando o sujeito se veria desamparado diante da realidade que o cerca. Aqui estariam em jogo, por exemplo, o descontentamento tantas vezes mencionado em relação à situação de pobreza em que viviam (trabalhando “como um negro de cativo” [p.91]) e aos adultérios da mulher (primeiro, com seu próprio irmão, ao que tudo indica, fato

³⁸ Contos célebres de Guimarães Rosa como “A hora e a vez de Augusto Matraga” ([1946]2001) e “Os Irmãos Dagobé” ([1962]1977), para não citar inúmeras passagens do *Grande Sertão: Veredas* ([1956]2006), representam bem tal pacto social, ancorado no princípio da justiça com as próprias mãos. No primeiro, especificamente, têm-se exemplos de maus tratos voltados à figura feminina (o valentão Nhô Augusto, antes de sua regeneração, não demonstra qualquer respeito pela mulher e pela filha), exemplificando o ambiente rude no qual as personagens estão inscritas e sinalizando como determinadas práticas sociais de desforra e ampla utilização de violência e intimidação são perfeitamente assimiladas ao universo sertanejo.

motivador da surra do início da narrativa – na qual Miguilim se intromete, tomando para si o foco da ira do pai – e, depois, com Luisaltino, o agregado trazido para ajudar na lida da fazenda, a quem Bero mata).

Não obstante, o desajuste no qual a sensibilidade de Miguilim se situa não é restrito apenas à relação com o pai. Há dois excertos, ambos envolvendo bois, que ilustram bem essa questão. Em um deles, o garoto é ferido pelo Rio-Negro, em episódio que evidencia sua inocência, ao ter a expectativa frustrada por ser ferido pelo animal tentando agradá-lo³⁹ (pp.96-9). Decepcionado, questiona-se sobre a bondade, a maldade e a reciprocidade e, sem ser capaz de formular resposta, faz perguntas ao irmão. Depois de refletir, Dito sentencia: “O ruim tem raiva do bom e do ruim. O bom tem pena do ruim e do bom... Assim está certo.” (p.99).

Mais uma vez, Miguilim não tem confiança em si, a despeito de toda sua crença na palavra, e recorre ao irmãozinho sábio para lhe auxiliar. Dito sabia das coisas, enquanto Miguilim “mesmo quando sabia, espiava na dúvida, achava que podia estar errado” e “precisava de contar ao Dito”, o qual se mostrava capaz de reproduzir as questões que afligiam o irmão, conferindo-lhes certo estatuto de verdade, dada a certeza com a qual as enunciava. Note-se: como em outros casos, é preciso que as palavras venham do outro, através da voz que comunica, responsável por intensificar a pulsão invocante.

O segundo episódio é exemplar ao mesclar o desejo de agradar ao pai e a fé na palavra dita, demonstrando o desajuste interpretativo recorrente nas ações de Miguilim. Preocupado com aquilo que seria “a coisa mais difícil que tinha”, isto é, “a gente poder saber fazer tudo certo” (p.76) em meio ao dilema concernente ao bilhete do tio, Miguilim se lembra de ter sentido medo da boiada. Após ouvir do pai que não se devia

³⁹Essa conduta de Miguilim é recorrente, como se vê nos seguintes exemplos, dentre outros possíveis: o garoto deseja agradar a mãe com a notícia da beleza do Mutum, na volta da viagem de crisma (p.14); em outro momento, acaba apanhando de um menino grande, porque repetira suas palavras na tentativa de lhe agradar (p.16); em outra passagem, ainda, quer agradar ao Dito, falseando-lhe a desagradável verdade (esconde a morte da perdizinha e afirma que o papagaio estava aprendendo a falar seu nome, pp.105-6).

ter medo, sensação inclusive adivinhada pelos animais, o garoto atravessou uma boiada sozinho, confiante de que, se não tivesse medo, nada lhe ocorreria (“sabia que a gente não tivesse medo não tinha perigo” [p.77]). Tal crença é colocada em prática, por exemplo, nos momentos em que Miguilim afirma sua força interior e coragem a partir das negativas (como demonstramos no caso da entrega do bilhete à mãe, no item 1.1). O mecanismo é o mesmo: não tendo medo, não haveria perigo. Quando atravessa a boiada, embora tenha escapado ileso, Miguilim foi intensamente repreendido, o que resultou no reestabelecimento definitivo do medo, além da confusão e, novamente, decepção por não ter podido apreender totalmente a dimensão daquela experiência.

Em passagem do *Grande Sertão: Veredas*, assinalada por Davi Arrigucci (1994), o protagonista demonstra certa desconfiança e preocupação quanto à distinção entre o bem e o mal semelhante à de Miguilim. "O desejo de Riobaldo [era] de entender as coisas claras, delimitando os opostos acaba por se defrontar, portanto, com a mistura do mundo" (ARRIGUCCI, 1994, p.10); tal mistura, no entanto, não é bem assimilada, gerando uma série de dúvidas, como a expressa no monólogo do jagunço em: "(...) eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza!" (*idem*). Ou seja, tanto Riobaldo como o jovem Miguilim têm dificuldades em assimilar a presença simultânea do bem e do mal, em um mundo misturado. Riobaldo narra sua história pessoal a um doutor da cidade na tentativa de clarear, para si próprio, as passagens de sua vida, tentando, ainda, preencher certas lacunas afetivas com a instância da fala – qual em uma sessão analítica⁴⁰. Miguilim, por seu turno, precisa perguntar o tempo todo, como viemos pontuando, com a sensação de que apenas o ato performativo da fala será eficiente para conferir concretude aos acontecimentos.

⁴⁰ V. “*Grande Sertão: Veredas* e a ‘Psicanálise’ de Riobaldo” (MENESES, 2010).

3.2. Miguilim e Dito: um desajuste permeado pelo afeto

Embora já tenhamos apontado, ao longo do texto, importantes características ligadas ao Dito, cabe ainda retomar algumas delas sistematicamente e, sobretudo, apontar sua ligação com a linguagem e com a elaboração das perdas.

A assertividade demonstrada nas intervenções da personagem chama a atenção (indo além da já mencionada excepcionalidade), para um índice comumente associado à velhice, o conhecimento de mundo balizado pela experiência. Guardadas as devidas proporções, Dito se assemelharia a um “mocinho-velho”, tal qual a Lina, de “A Estória de Lélío e Lina” (ROSA,[1956]2001). Há, pode-se dizer, um traço especular entre eles, mocinho-velho e velhinha-moça. Embora se encontrem em posições opostas no curso da vida, compartilham a alegria e emoção da infância e, ao mesmo tempo, a sabedoria comedida dos que sabem aconselhar. Já se sabe que Dito fora capaz de formular a lição de alegria ensinada a Miguilim; a mesma habilidade se reproduz em Lina, pois “a velhinha sabia. A limpo em qualquer caso, da vida dela mesma, ou da dos outros, tirava um propósito de lição” (p.247). Deve-se pontuar que a capacidade de oferecer conselhos não é garantia inerente à idade avançada. Manuelzão, de “Uma Estória de Amor” (ROSA, [1956]1984), por exemplo, mais fechado para suas próprias demandas, jamais aconselha. Riobaldo, por seu turno, conta suas vivências ao compadre Quelemém e, depois, ao doutor da cidade, no monológico *Grande Sertão: Veredas*, com o intento não de explicar, mas de obter respostas e, enfim, aconselhamentos. Dito e Lina fogem ao normal por se mostrarem sempre arrebatados pela novidade de viver. Ele tem

sua existência abreviada; ela, todavia, chegando à maturidade, mantém o viço e é capaz de se lançar ao desconhecido ao lado de seu Mocinho Lélío, em mais um recomeço.

Outra figura excepcional que pode ser lembrada dentre a galeria de personagens rosianas é Nhinhinha, a "menina de lá" (ROSA, [1962]1977), cujos desejos eram magicamente realizados, sem que obedecessem, contudo, a qualquer lógica racional (apesar da insistência dos familiares, a menina de lá não desejava em voz alta nada que pudesse lhes favorecer na vida prática; seus quereres obedeciam a certa ordem enigmática e desconhecida, "de lá"). Assim como Dito, Nhinhinha morre na infância, característica que pode apontar tanto para sua excepcionalidade acima deste mundo, como para os indicadores sociais e as ausências estruturais básicas em moradia, higiene e medicina, fatos diretamente ligados aos altos índices de mortalidade infantil.

Dito é figura fulcral no tocante às perdas afetivas de “Campo Geral” – é preciso lembrar-se de que sua morte representa grande dor e, pouco antes dela, da lição de alegria transmitida a Miguilim, a qual irá guiá-lo dali por diante. Convém deslocar um pouco o ponto de vista (centrado no protagonista Miguilim) e identificar as faltas dessa personagem. A perspectiva de Lélia Duarte lança expressivas suposições nesse sentido. Citando o episódio no qual Dito realiza a vontade de Miguilim ao ordenar o corte de uma árvore tida como agourenta (quando, a despeito do medo de todos, o irmão menor escapa da ira do pai graças à sua argumentação), a autora sugere que isso só é possível porque ele demonstra ter aprendido os “usos retóricos da linguagem” (DUARTE, 2009, p.100).

Tal episódio merece atenção não só por atestar a esperteza de Dito, mas também por colocar em evidência a confusão, ou desajuste interpretativo, experimentado por Miguilim. Assim, “mesmo Miguilim não entendia (...), pois até ele, que sabia de tudo, dum jeito não estava mais acreditando no que fora (...)” (p.57). Ao contrário, tinha

dúvidas se a nova versão, inventada pelo irmão, não seria a reprodução da verdade. Sua crença na palavra parece irrestrita, faltando-lhe a sabedoria – presente no Dito – necessária para relativizar os acontecimentos e imprimir-lhes juízos de valor – há vestígios da metáfora do olhar míope também aqui, incapaz de julgar “por seus próprios olhos”, a personagem sempre depende da visão dos outros.

De volta ao artigo de Duarte, ela problematiza os “ensinamentos” do menino, ao supor que façam parte, igualmente, de uma perspicaz manipulação retórica da linguagem. Questiona, pois, se a lição da alegria seria genuína, ou esforço inventado para consolar Miguilim; faz o mesmo em relação ao sonho, tantas vezes por ele enunciado, de se tornar um grande fazendeiro – acreditaria neles ou quereria tão somente “exorcizar com esperanças infundadas as previsões pessimistas do pai, a braveza de Vovó Izidra e as tristezas da mãe?” (DUARTE, 2009, p.100).

Embora não se possa responder com certeza à questão, a autora sinaliza, de qualquer forma, as perdas de Dito, já que independentemente da fé depositada nos sonhos projetados para a vida adulta, a percepção da impossibilidade de alcançá-los – quer pelas limitações contextuais, quer pela conscientização da morte próxima – configura uma falta. Se, no entanto, assumirmos a possibilidade de que tanto os planos futuros como os ensinamentos foram inventados, devemos sublinhar o mecanismo psíquico da fuga ao desprazer (FREUD, 1908), idêntico ao utilizado por Miguilim. Com a diferença, porém, de que o segundo, não sabendo como operar acertadamente com as palavras nas atividades prosaicas, encontra conforto nelas quando manipuladas na fabulação; por sua vez, Dito teria a habilidade de recorrer ao conforto propiciado pelo trabalho verbal ainda dentro da esfera comum do mundo do trabalho.

A sabedoria quase mágica do irmãozinho Dito atinge seu auge com a aparente serenidade, compreensão e resignação acerca de sua morte, pressentida e anunciada na última conversa com Miguilim, já em tom de despedida, como vimos.

Ainda sobre a fala de Dito, sempre caracterizada pelo narrador (cuja percepção acompanha sempre a de Miguilim, vale reiterar) como imbuída de uma certeza quase mágica (“com uma certeza, descarecia de perguntar” [p.86]), pode-se estabelecer outro paralelo em relação às histórias. A saber, ambas intensificam a importância da escuta (pulsão invocante) para Miguilim, que encontra nela, a um só tempo, prazer e possível compensação parcial da visão limitada.

3.3. O aprendizado da alegria e o “entendimento maior”

Depois de acompanhar o destaque da fala nas operações articuladas ao processo de elaboração do luto, há mais uma atuação da palavra que gostaríamos de destacar, também concernente à fé, mas ligada à cura. A fala exerce um papel fundamental nos dois momentos em que Miguilim adoece. O poder de cura, realizado pela palavra, é trabalhado por Gabriela Reinaldo (2009), em artigo no qual seleciona os trechos onde Miguilim acredita ter sido curado pelas palavras de seu Aristeu (na ocasião, o menino se imaginava tuberculoso). São atribuídas ao “curandeiro” características ligadas a divindades gregas, em especial ao deus Apolo (tal semelhança já fora apontada pelo próprio autor, cf. BIZARRI, 1980, p.21). Caberia, ainda, uma referência cristã a esse trecho: as palavras de ordem de seu Aristeu (“Te segura e pula, Miguilim, levanta já!”) certamente lembram o mandamento de Cristo, na passagem bíblica em que “Jesus disse:

‘Levante-se, pegue sua cama e ande’” (João 5, 8), reforçando a aura mística e poderosa da qual a fala parece estar revestida.

Seu Aristeu, que “parecia *desinventado* de uma estória” (p.64, grifo nosso), é personagem marcante nos processos de elaboração descritos em “Campo Geral”. O adjetivo escolhido para descrevê-lo propõe, de saída, os encantos da personagem. Uma vez sendo ficção, ou seja, todos os seres são inventados, o que significaria uma personagem “desinventada”? É possível que ele esteja fora da estória, na posição de criador, considerando o ‘des’ como um prefixo de negação. Ou, ainda, em direção contrária, partindo de um olhar interno à narrativa e interpretando o ‘des’ como “enfaticamente, com a ideia de procedência”, seguindo a acepção de Martins (2008, p.162), pode ser que ele tenha sido retirado de dentro de uma estória e, portanto, encantado. As suposições anteriores não têm a intenção de esclarecer; espera-se, apenas, demarcar a característica incomum e única de Aristeu, além de apontar para o fato de a descrição dessa personagem fornecer pistas a respeito de sua excepcionalidade desde as primeiras aparições – dado relevante para mensurar a validade de suas palavras consideradas proféticas, por exemplo. Na fala que dirige a Miguilim, ressurgem os vocábulos no diminutivo. Se afirmamos anteriormente, com Soares (2002), haver um nivelamento da linguagem do narrador “com o estágio da infância” (p.85); pode-se dizer que há, no discurso de Aristeu, uma duplicação desse mecanismo, pois o curandeiro adequa igualmente sua linguagem à compreensão infantil de Miguilim e antecipa a relação de afeto e confiança a ser estabelecida entre eles. Dessa forma, Aristeu usa palavras como “poldrinho”, “leitãozinho”, “pombinha”, “perninhas” (pp.64-5), encerrando um grupo

semântico ligado à natureza⁴¹ e facilitando a identificação de Miguilim, cujo apelido também figura no diminutivo.

Durante suas visitas, até vó Izidra ri com os gracejos do curandeiro que alegra e alivia o ambiente. Assim, Miguilim passa a vê-lo como uma pessoa inspiradora, com quem tem vontade de passear para ouvir as lindas estórias, desejando se parecer com essa personagem detentora do domínio sobre as estórias e provoca o encanto da mãe (nas palavras dela “ele é um homem bonito e alto...” [p.45]), ao mesmo tempo em que provoca o desprezo do pai, o qual não valoriza seus conhecimentos naturais ou sensibilidade artística.

Gabriela Reinaldo (2005) retoma o caráter de dom divino atribuído à inspiração artística ao longo da história – pressentido pelo protagonista, como vimos: Miguilim “sabia: Deus mesmo era quem estava mandando!” (p.104). A autora retoma a tradição, amplamente difundida desde as epopeias clássicas, as quais já registravam a presença das musas da memória, e lembra que “para o pensamento antigo, as histórias nascem da inspiração e têm feição divina. Elas já existem, em algum lugar, e, quando são contadas, o ouvinte não está diante apenas de uma narração, mas de uma revelação” (REINALDO, 2005, p.144). Em “Campo Geral”, é justamente a personagem associada ao deus grego a desempenhar o principal estímulo em Miguilim, seguido por Siarlinda e Grivo; a primeira expande o repertório de estórias conhecidas, e o segundo acrescenta a possibilidade de criação – além de ser também uma criança, ampliando os pontos de identificação.

Aristeu vem à memória do garoto nos momentos em que este sente florescer o desejo de criar estórias: “Chegasse em casa, uma estória ao Dito ele contava (...). Pensava em seo Aristeu... (...) então tinha vontade de poder saber fazer uma estória,

⁴¹Ferraz (2010) já apontara que “seu Aristeu intui as aflições do menino” e que “ao usar diminutivos e mencionar pequenos animais, Aristeu constrói um discurso afetivo que permite ao menino se espelhar no Outro (...).” (p.84).

muitas (...)” (p.70). O mesmo ocorre em: “Se lembrava de seo Aristeu. Fazer estórias, tudo com um viver limpo, novo, de consolo.” (p.104). Aristeu é uma espécie de mensageiro; não só da cura, mas da alegria (“não ia morrer mais, enquanto seo Aristeu não quisesse. Todo ria. Tremia de alegrias”[p.64]). Sobre a transmissão da lição de alegria, bastante comentada pela crítica, destacamos a observação de Erich Nogueira, por tocar aspectos caros à interpretação aqui proposta. Segundo ele, por Aristeu ser um contador de estórias, situa-se em posição privilegiada para transmitir a Miguilim a resposta pela qual tanto anseia, a saber, que “a *superação da morte*, ou o caminho possível de renovação, dá-se pelo ingresso no mundo das estórias” (NOGUEIRA, 2004, p.139, grifo nosso).

Assim, se, no primeiro momento, a figura cã de seo Deográcias⁴² inculcou-lhe o medo da morte, a fala do apolíneo seo Aristeu reverte a situação, desmente os medos do menino, qual um deus (como ocorrera na fala profética). Ou seja, da mesma forma que o garoto se julga doente ao ouvir as suposições de seo Deográcias sobre sua fragilidade física, sara, igualmente, graças à fala de outrem. O pacto silencioso que fizera com Deus não fora o suficiente para assegurar a manutenção da vida, pois era por meio da fala dos outros que as coisas se tornavam verdadeiras (por isso fica receoso de confirmar a validade, ou seriedade, de sua doença, acreditando que, se o fizesse, estaria sacramentando sua condenação – “falasse, os outros então aí era que acreditavam a mortezinha dele certa (...)”, [p.46]).

O segundo momento ocorre próximo ao fim da novela, Miguilim se sente mal durante o trabalho na roça e adoece, ficando acamado por alguns dias. Esse período marca também o processo pelo qual vai se delineando a travessia de Miguilim, que

⁴²Ele e o filho Patori recebem adjetivos demoníacos diversas vezes.

passa pelo luto do irmão e pelos ritos de amadurecimento representados pelo enterro simbólico, pela fala do papagaio e pela destruição dos brinquedos.

Enquanto esteve doente, a tragédia prenunciada se consolidou, o pai mata o suposto amante da mãe, Luisaltino, e suicida-se em seguida. Quem lhe dá a notícia é a tia-avó, consolando-o com uma reza; depois, despede-se e deixa a casa por não concordar com a nova configuração familiar, na qual tio Terêz assumiria a posição de chefe da família, substituindo o irmão Bero. Quando, ainda convalescente, Miguilim fica sabendo que o pai matara o Luisaltino, grita, em um primeiro reflexo: “Não me mata! Não me mata!”⁴³ (p.135). Depois de longo período de apatia, essa manifestação pode ser tomada como um sinal de que a pulsão de vida volta a vigorar, reorganizando uma configuração anterior, na qual predominavam os instintos de morte. Para Maria Helena Barros, as doenças de Miguilim “constituem uma espécie de refluxo, afastamento do menino após cada embate. Um voltar-se para dentro após cada batalha externa” (1988, p.20), em acordo com a ideia de se tratar de um período de rearranjo interno da personagem.

Miguilim é apaziguado pela tia-avó, novamente graças à reza. Ao dar a notícia do suicídio do pai, Vó Izidra conclui a fala com a afirmação “mas Deus não morre (...)” (p.136). A oração introduzida por conjunção adversativa ‘mas’ reposiciona a dicotomia morte e vida, oferecendo como contraponto àquela, a vida divina aliada à promessa da redenção e do paraíso. Certificando-se da ausência da censura representada pelo pai, Miguilim pergunta à mãe se tem permissão para ficar descansando no fim de sua doença (“e eu posso ficar doente, quieto, ninguém bole?” [p.136]).

Restabelecendo o equilíbrio entre as pulsões vitais, a de vida se intensifica, de modo que as palavras de seo Aristeu confirmam o desejo de viver e retomam o

⁴³ Embora não seja uma questão central deste estudo, vale citar que, na esteira da crítica (LEITE, 1967), Luciana Ferraz (2010) interpreta tal acontecimento à luz do Complexo de Édipo freudiano e vê na partida de Miguilim do Mutum o indício da resolução do mesmo.

ensinamento do irmãozinho morto, como se vê no diálogo: “– Miguilim, você carece de ficar alegre. Tristeza é agouria...”, “– Foi o Dito quem ensinou isso ao senhor, seu Aristeu?” (p.136). As palavras de Aristeu soam como uma reedição das de Dito, de forma que, ao trazerem significados semelhantes, ganham força inteiramente nova. A repetição nesse caso opera como uma dupla elaboração da perda vivida.

Os dias passam e Miguilim já se sente curado (“Despertava exato, dava um recomeço de tudo”, p.136)⁴⁴, chegando à conclusão de que “Alegre era a gente viver devagarinho, miudinho, não se importando demais com coisa nenhuma”⁴⁵. Sente até vontade de fabular novamente: “tinha vontade de poder tirar estórias compridas, bonitas, de sua cabeça, outra vez” (p.138), ou seja, Miguilim foi capaz de reinvestir seu afeto em outro objeto, aqui, na criação de estórias.

O destino de Miguilim não será o mesmo de João e Maria; ao contrário, será digno de um herói romanesco: abrindo-se para uma viagem que o levará ao desconhecido. Com a chegada do doutor José Lourenço, descobre-se a miopia de Miguilim. Dada a revelação, somos convidados a visitar as inúmeras pistas lançadas pelo autor ao longo da obra, como salienta Ferraz (2010, p.96). Passamos a prestar atenção nas indicações de distâncias para as quais os olhos de Miguilim “não davam”, para troncos de árvores delineados com pouca nitidez, entre outros. Entendemos que a atenção dele à fila de formigas ou às pintinhas da joaninha não se devia apenas à sensibilidade, mas também a uma visão que privilegiava a proximidade, em detrimento daquilo que estivesse longe. Assim: “Se esse olhar é um olhar nebuloso... estávamos vendo poesia. Até a chegada do doutor, nós, leitores, também éramos, sem nos dar

⁴⁴O fato de voltar a sentir o sabor dos alimentos sinaliza para o fim da apatia enlutada e para o reequilíbrio das forças vitais.

⁴⁵Miguilim demonstra estar no caminho para assimilar o ensinamento de Dito quando, ao ser consultado sobre a futura união da mãe com o tio Terêz, não se importa e pondera sobre o imperativo aprendido, o de “estar sempre brabo de alegre” (p.138). O símbolo dessa aprendizagem se faz presente pelo fato de Miguilim levar, na viagem de partida do sertão, as alpercatinhas do irmão, metonimizando a intenção e o desejo de seguir seus passos acertados por onde for.

conta, míopes como Miguilim, porque caminhávamos pelos olhos do narrador.” (FERRAZ, 2010, p.97).

Os ciclos da narrativa e da infância de Miguilim se fecham com uma viagem indicando a abertura do mundo aos olhos infantis. Superado o luto, os óculos do doutor da cidade surgem como metáfora para uma nova forma de *ver* o mundo, ajustada às suas necessidades. Com as lentes corretoras, Miguilim será capaz de vislumbrar o horizonte que o espera e, ainda, de reconhecer por si próprio a beleza do Mutum: “O Mutum era bonito! Agora ele sabia.” (p.142).

Faz-se necessária, nesse trecho final da narrativa, uma parada, pois dizer que agora Miguilim “sabia” é extremamente significativo. Sugere-se, aí, com a metáfora do ajuste das lentes pelas quais vê o mundo, representado pelos óculos, que o garoto teria sido capaz de superar as dúvidas e as oposições recorrentes ao longo da novela. O desajuste de Miguilim é ponto central da trama e mereceu atenção de toda a crítica; se voltamos a ele, é para assinalar a relevância da afirmação segundo a qual o garoto agora – depois de todas as experiências afetivas e da visão metaforicamente ajustada – “sabia”, em busca da superação dos lutos alcançada. A partida para a cidade grande evidencia justamente a maturidade atingida, aprendida a pequenos “goles” (p.77) de velhice e elaboração das perdas. Assim, endossando a leitura de Michelle Vital, reiteramos que se “Dito já era participio findo, completo, já tinha entrevisto a Verdade do céu, por isso não mais pertencia à Terra; *Miguilim já tinha o coração maduro de poesia, já estava pronto para deixar o Mutum*” (VITAL, 2012, p.195, grifo nosso).

Na última olhada para o Mutum antes de partir, Miguilim torna-se capaz, pela primeira vez, de tirar suas próprias conclusões sobre a beleza do lugar e das pessoas. O “saber”, nesse caso, toma o lugar da fabulação na compensação; metaforicamente, os óculos não trazem apenas a visão a Miguilim, mas certo conhecimento. Devolvendo os

óculos ao doutor, vem-lhe um “soluçozinho” e, como em um flash cinematográfico, rememora as perdas vividas (“Dito e a Cuca Pingo-de-Ouro. E o Pai.” [p.142]) para, em seguida, retomar a lição de alegria, “*Sempre alegre, Miguilim...*”⁴⁶ (p.142, grifo do autor), em cuja grafia diferenciada do restante do texto pode-se inferir o ecoar da voz que repete tal ensinamento, seja a dele mesmo, internamente, ou como reconstrução imaginária da voz de Dito. Diferentemente do ocorrido ao longo da narrativa, na qual predomina o tempo chuvoso, a cena de despedida se compõe sem chuva, exceto pelas lágrimas das personagens, marcando, em certa medida, a chegada de um novo tempo. Agora, já se pode duvidar quando o narrador reafirma que o menino “nem sabia o que era alegria e tristeza” (p.142); Miguilim já é capaz de discernir, de ver com os próprios olhos.

⁴⁶ A alegria da cena já fora anunciada desde o raiar do dia com o cantar dos passarinhos, cujo canto personificado era entendido como “que alegre é assim... alegre é assim...” (p.141).

4. Ainda sobre perdas: um olhar para o outro

Os seres ficcionais que serão rastreados neste tópico não ocupam posição central nas tramas ou no foco narrativo da novela analisada. Mesmo assim, corroboram a figuração das galerias de espaços e seres da obra de Rosa. Nos termos de Davina Marques, seria possível falar em personagens “geomórficas”, pois “o sertão rosiano é tão forte que fica difícil separar o que a ele pertence e o que apenas se manifesta através dele” (2002, p.4). Por meio dessas personagens, poderemos delinear os quadros da situação do sertão, a qual se busca compreender.

Embora não se tenha acesso direto aos pensamentos e emoções da mãe de Miguilim, é possível delinear algumas perdas a ela ligadas, fundamentais para a compreensão de seu papel na novela e da influência exercida sobre o filho que tanto a admira. As informações acerca do casamento de Nhanina e Bero apontam para um registro de faltas, sobretudo em relação ao afeto. Apesar da secura e agressividade características, o marido demonstra carinho pela mulher, algo apazível para Miguilim; mas não há qualquer evidência no texto que sinalize a correspondência desse sentimento por parte da mulher. Ao contrário, ela parece estar sempre voltada para outra direção, melancólica pela impossibilidade de preenchimento de lacunas afetivas, incapaz de compensá-las, ainda que busque alcançá-lo em outros homens.

A fala de Luisaltino anteriormente mencionada, ouvida por Miguilim, é uma das poucas confirmações textuais a esse respeito. Durante o passeio noturno no Mutum, sem a censura, conforme apontado (no capítulo 1), o ajudante e Nhanina caminham afastados quando o menino ouve-lhe dizendo que “judiação do mal era por causa que os pais casavam as filhas muito meninas” (p.94), impossibilitando-as de escolher o futuro marido. Além desse motivo, há a hipótese de que, sendo pobre e filha de uma “mulher-

atoa”, não teria muitas opções para casamento, restando-lhe um homem mais velho e com menos instrução do que ela.

Sempre imersa em devaneios ou sonhando em ver o mar (“estou sempre pensando que lá por detrás d[o morro] acontecem coisas [...] que eu nunca hei de poder ver...” [p.14]), a mãe de Miguilim, “linda e com cabelos pretos compridos” que “se queixava por ter de viver ali” (p.13), não tem voz de comando na casa. São muitos os exemplos; conforme acompanhamos, Nhanina passava dias no quarto chorosa depois das surras do marido, não tem poder de impedir os castigos imputados ao filho, abaixa a cabeça para as insinuações da tia sobre o pecado que rondaria a casa, entre outros. Depois da morte do marido e da partida de vó Izidra, no entanto, assume o comando, passa a ter voz ativa e pode optar, inclusive, pelo homem que será seu companheiro, o ex-cunhado Terêz.

Cabe sublinhar que, a despeito de sua tristeza, Nhanina deixa em Miguilim o anseio por uma vida melhor, sintetizado nas recorrentes alusões ao distante mar. É ela quem incentiva a partida do filho, arruma suas malas, cede-lhe um cavalo para render algum dinheiro com a venda e deixa a promessa do reencontro: “Vai, meu filho. É a luz dos teus olhos, que só Deus teve poder para te dar. Vai, fim do ano, a gente puder, faz a viagem também. Um dia todos se encontram...” (p.140).

No mesmo esforço de acompanhar o percurso das demais personagens, vale retomar a figura da tia-avó, cuja rigidez já foi diversas vezes ressaltada. De tal feita, podem-se igualmente inferir as perdas dessa personagem que, diante do desembaraço da irmã e da sobrinha, as quais se entregam à demanda amorosa, assume a responsabilidade de zelar pela moral da casa. Nesse sentido, sua postura lembra a de Maria Behú, de “Buriti” (ROSA, [1956]2001), também representante da moral religiosa em oposição ao erotismo marcante da fazenda Buriti-Bom. Nenhuma delas, contudo, é

capaz de sobrepor sua força ética e eliminar o pecado que condenam; Izidra decide partir quando vê que seus esforços não foram suficientes e Terêz voltará ao Mutum; Maria Behú morre, qual mártir, sem impedir as experiências sexuais da irmã com o vizinho Gual nem a relação incestuosa entre a cunhada Lala e o pai.

É bom lembrar que as personagens de *Corpo de Baile* (ROSA, 1956) estão em constante trânsito, ou “travessia” (palavra cara ao autor) e, dentre elas, Miguilim destaca-se pela forte carga lírica. Conforme buscamos enfatizar ao longo desta leitura, as perdas são comuns no contexto sertanejo, mas a forma de elaborá-las não, já que nem todos o fazem por meio de fabulação. Acompanhar Miguilim mais detidamente possibilita o rastreamento da maneira pela qual as personagens rosianas lidam com ela, o rearranjo de suas perdas e o “novo” olhar que adquirem.

A temática das lembranças, tão presente nos exemplos citados e em toda a obra, mostra-se especialmente relevante por apontar pistas interpretativas – sejam traços constitutivos das personagens, sejam disparadores de processos psíquicos – aqui, a elaboração de perdas. Para Freud (1899), cada lembrança opera uma reelaboração, sempre mediada pelo caráter ficcional próprio das recordações, a despeito da sensação de veracidade comum entre os homens em relação à memória pessoal. A mesma travessia mencionada em relação às vivências narradas e às personagens ganha corpo no trânsito gerado entre as novelas de *Corpo de Baile*, algo já apontado pela crítica⁴⁷.

Assim como Miguilim, seus irmãos deixam o distante Mutum; é curioso perceber que, se ficam distanciados, as novelas cumprem a missão de reuni-los para o leitor. Dessa forma, Miguilim reaparece em “Buriti” como o adulto Miguel; seus irmãos, Tomé, Drelina e Chica, reaparecem em “A Estória de Lélío e Lina”; o menino “das palavras sozinhas” Grivo, em “Cara-de-Bronze” – onde surge também a “prostitutriz”

⁴⁷ Ver, entre outros, Passos (2000).

Nhorinhá, de *GS:V*. Dentre eles, Miguilim parece ser o que encontrou uma situação socioeconômica melhor que os demais (como se verá mais detidamente no capítulo 5); Grivo figura como uma espécie de meio termo, porém continua sob as ordens de fazendeiros, não adquirindo completa autonomia. A noção de mobilidade e parentesco se amplia ainda mais, com a descoberta de que Lina pode ser prima de vovó Maurícia, de “Buriti”, por terem casado com os irmãos Faleiros.

A opção por resgatar os fragmentos nos quais essas personagens reaparecem deu-se pela possibilidade de estabelecer, desse modo, um contraponto à trajetória de Miguilim, o qual acompanhamos mais de perto. Por isso, o contexto no qual uma ou outra personagem ressurge, bem como o tipo de lembranças suscitadas, e de que forma atuam (ou não) nos processos de (re)elaboração deverão ser interpretados, e ressignificados, dentro da “Comédia Humana” (PASSOS, 2000, p.230) de Rosa. Lembramos que, segundo Benedito Nunes, para o autor “não há, de um lado, o mundo, e, de outro, o homem que o atravessa. Além de viajante, o homem é a viagem – objeto e sujeito da travessia, em cujo processo o mundo se faz” (NUNES, 2013, p.85). Adentrando seu universo, vai ficando evidente para o leitor que também a escrita rosiana é toda feita em travessias. Vamos a elas.

Os irmãos de Miguilim moram e trabalham nas proximidades do Pinhém, onde se passa “A estória de Lélío e Lina”. O mais novo deles, Tomezinho, é dotado de características que lembram tanto o pai Bero, como os irmãos Miguilim e Expedito: a personagem condensa a dureza e a circunspeção do pai, orientado sobretudo para o mundo do trabalho, o estado enlutado de Miguilim e o destemor e resignação de Dito. Dessa feita, era “quase um menino, mas também o mais sisudo e calado” (p.191); parecia carregar um “luto branco” por dentro e, sobre sua coragem, um companheiro chega a afirmar que “o boi que avançava no Tomé era porque queria se machucar”

(p.196). Era, pois, “uma pessoa regulada no meio de nem alegre nem triste, só cheia de destinos” (p.206).

Conservando o semblante de menino, Tomé segue caminho análogo ao do pai: trabalha sem descanso pelo sustento de seu rancho (“calado e triste, lidando sempre por duro trabalhar” [p.269]). Destemido e com “ursos ombros”, convergem ainda, ao que tudo indica, no malogro amoroso. Tal característica possibilita mais uma associação ao pai de Tomé, em cujo epíteto, Bero, ressoa algo próximo à ferocidade (“fero”). Na etimologia desse nome há também índices de tal ferocidade; Bernardo proviria da junção entre “Bern”, urso, e “hart”, forte (BARROS, 1988, p.27). Pai e filho casam-se com mulheres encantadoras, que lhes escapam, pois não conseguem suprir completamente – conforme sugere a procura errante na qual ambas buscam satisfazer demandas amorosas, recorrendo ao adultério. Frente a essa realidade, Tomé não destrói a si próprio (como fizera o pai, suicidando-se), não obstante, resolve partir sozinho, sem rancores – antes de ir, recomenda um abraço a Lélío, o amante de sua mulher –, a fim de refazer sua vida, tendo na viagem uma alternativa de reelaboração.

Já a irmã Drelina chama a atenção não só por sua beleza, loura dos olhos azulados, mas também pela “cara amarrada”; é considerada pelos demais como soberba e antipática. Ela parece trazer consigo alguns traços do controle moralizante de Vó Izidra: não aceita a união de Tomé com a bela Jiní, em quem nunca confiara. É ela quem pergunta se o moço que chegara de viagem teria conhecido seu irmão Miguel, atitude que demonstra o distanciamento espacial entre eles. Por suas falas, o leitor é levado a retomar os laços estabelecidos entre as narrativas uma vez mais, quando se refere à mãe, “tão boa, tão envelhecida...” (p.259).

A certa altura, Tomé faz uma viagem para buscar Chica, a irmã que ainda morava no distante Mutum. Drelina cuida maternalmente da bela irmã, cuidando de sua

pele “branca quase como leite” ao evitar sua exposição ao sol, em um misto de zelo e tradicionalismo. Há uma pista que aponta para a possibilidade de Chica ser míope como Miguilim, embora não saiba, pois “apertava muito os olhos, muito azuis, para enxergar melhor as pessoas” (p.265). Tal dado explicita o fato de, apesar do espaço temporal distanciado entre a narrativa do Mutum e a do Pinhém, no qual as crianças já se tornaram todas adultas, as faltas materiais e infraestruturais permanecem, de forma que o acesso à medicina continua escasso e a saída parece estar na cidade. Coloca-se, aí, uma importante questão social, visto que, apesar do tempo decorrido, não há mudanças significativas; a região continua identificada às “más brenhas”, como a definira Seo Deográcias em “Campo Geral”.

Sobre a questão afetiva, ao contrário da mãe, que se casara muito jovem sem ter a chance de escolher ou se enamorar, Chica é cortejada pelos vaqueiros pretendentes e é simpática com todos; compreende-se que sua vontade é determinante para oficializar o compromisso com Delmiro. De modo geral, no Pinhém, as vozes das mulheres fazem-se ouvir, revelando seus desejos. Tudo indica que Drelina também pôde escolher pelo marido, pois, a despeito da fama de arrogante cultivada entre a vizinhança, demonstra carinho pelo marido Fradim, a quem se desdobra em medidas e regalos, sempre o admirando.

Como se sabe, as decisões relativas a casamentos eram resolvidas como verdadeiros contratos sociais, nos quais imperavam os aspectos práticos (DEL PRIORE, 2006). Durante a virada do século XIX para o XX, já era possível descrever um novo modelo de família em formação, agora considerando a vontade de cada um, “deixando de estar totalmente subordinada aos interesses da família comandada pelo patriarca” (SCOTT, 2013, p.16). Entre os mais humildes, possuidores, portanto, de menos bens a

somar ou dividir, o carinho e o amor passam a ser “aspectos relevantes” das uniões, muitas vezes concubinatos (DEL PRIORE, 2006, p.159)⁴⁸.

Se essa opção de escolha não foi o caso de Nhanina, percebe-se que na geração seguinte, a de seus filhos, o afeto ganha importância, embora não garantindo a indissolubilidade do casal. A respeito dos adultérios, Mary del Priore lembra que, enquanto os femininos eram severamente punidos, os masculinos eram considerados tão somente uma “questão de natureza poligâmica” (2011, p.161). Em direção semelhante, a “felicidade conjugal” seria medida pelo bem-estar do marido e sua satisfação; entre as fórmulas para propiciar tal ideal, são lembradas a necessidade do domínio de prendas domésticas, uma boa reputação e um cuidado com a aparência, dentro dos limites da vaidade moderada (2011, p.167).

Como vimos, Nhanina não atende aos quesitos enumerados. A bela e triste mãe de Miguilim vive fechada em seus devaneios ou no quarto escuro, onde se refugia. No entanto, a lei moral do sertão é subvertida, uma vez que essa mulher infiel não recebe um desfecho punitivo ou trágico: na verdade, ela tende para um final feliz, pois alcança certa autonomia e chega a escolher o companheiro com o qual seguirá depois da morte do marido.

De volta aos irmãos, o último dos seis é Liovaldo, pouco presente em “Campo Geral”. Mais velho que os demais, “ninguém se lembrava de que ele fosse de que feições” (p.19), Liovaldo tivera a oportunidade de mudar para a cidade, ao lado do tio materno Osmundo, configurando-se igualmente como personagem em trânsito. A única vez em que passa pelo Mutum com esse mesmo tio é em visita à família, após a morte de Dito. As condições materiais superiores de tio Osmundo ficam evidentes, não só pelo

⁴⁸ Sobre a vida familiar das classes mais humildes, Antonio Candido já pontuara que seus padrões eram semelhantes aos da tradicional família patriarcal; ajustados, no entanto, “ao tipo de vida de grupos situados nos níveis inferiores da pirâmide social e, portanto, desprovidos do halo com que aparecem nos estudos consagrados à vida nas classes dominantes” (CANDIDO, 2010, p.264).

fato de morar na cidade, mas também pelos presentes dados para os familiares e pela moeda oferecida a Miguilim.

Provocador, Liovaldo quer conversar sobre mulheres e chega a ensinar feitiços “para fazer qualquer mulher ou menina consentir”. Aos olhos de Miguilim, o irmão aproxima-se de Patori (“Vinha com aquelas mesmas conversas do Patori, mas mesmo piores.” [p.123]), pois ambos se interessam vivamente pelos temas relacionados à sexualidade, ainda não completamente aflorada em Miguilim, conforme sugerem suas esquivas e, ao mesmo tempo, seu rubor, denunciando certo entendimento sobre a questão⁴⁹.

Certo dia, ao ver a injustiça a que Liovaldo submete o garoto Grivo, “judiando dele e da criação que ele ia levando para vender” (p.124), Miguilim intervém, tomado de ira. Apesar da grande sensibilidade e de uma alma que “temia gritos”, Miguilim age diversas vezes intempestivamente – na mesma cena: “o ódio de Miguilim foi tanto, que ele mesmo não sabia o que era, quando pulou em Liovaldo” (p.124). Há duas passagens nas quais a personagem o faz, guiado por seu afeto e senso de justiça: na primeira, ele se posiciona de modo a apanhar do pai, poupando, assim, a mãe e, nessa segunda, em que bate no irmão, maior do que ele, a fim de defender Grivo. Tais características, sensibilidade e agressividade, coexistem na personagem e parecem não estar totalmente controladas, manifestando-se abruptamente.

Também merece atenção a posição ocupada por Grivo, o qual, ao reaparecer adulto na novela “Cara-de-Bronze” (ROSA, [1956]2001), é mencionado por um dos vaqueiros como “irmão-natural” de Tomé (p.166). O laço sanguíneo não se justifica textualmente, mas se pode inferir que a ligação afetiva tenha se intensificado ao longo do período no qual moraram juntos no Mutum. Pouco antes da partida de Miguilim, fica

⁴⁹ Segundo Ferraz (2010), reações como essas indicam que Miguilim já está “desperto”, que seu “período de latência começa a esgarçar-se e que ele precisará buscar recursos internos para lidar com essa nova pulsão.” (p.78).

acertado que Grivo morará com a família, passando a ajudar no trabalho (p.134). Assim, do miserável Mutum ao rico Urubuquaquá, o leitor reencontra outra criança crescida, o Grivo. Aquele garoto que trabalhava para ajudar a mãe e visto com pesar até pelos pobres moradores do Mutum, pois “quase que nem não tinha roupa, de tão remendada que estava” (p.89), parece conservar características semelhantes, considerado “humildezinho de caminho”, “de boa inclinação” (p.143).

Essa personagem repõe importantes questões ligadas ao valor da palavra e seu poder de elaboração. Embora não seja o foco deste trabalho⁵⁰, cumpre assinalar que o fazendeiro "Cara-de-Bronze" poderá reaver-se com seu passado graças a Grivo, que se posicionará como um duplo do patrão. Segisberto Jeia, o Cara-de-Bronze, escolhe Grivo, entre os vaqueiros, para buscar sua história e essa busca também gira em torno da poesia. Em carta ao tradutor italiano, Rosa graceja: “o Cara-de-Bronze, pois, mandou o Grivo... buscar poesia. Que tal?” (BIZZARRI, 1981, p.60). Segundo Benedito Nunes, “a viagem apresenta-se em “Cara-de-Bronze” como Demanda da Palavra e da Criação poética” (2009, p.173). Seria preciso alguém que tivesse o olhar treinado para o lírico, descolado do imediatismo pragmático reinante no trabalho sertanejo. Desde a primeira aparição em “Campo Geral”, Grivo é caracterizado pelo manejo das palavras; ele “contava uma estória comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas” (p.89).

O jovem das “palavras sozinhas” é a pessoa ideal para realizar a empreitada de Cara-de-Bronze. Sua missão já viria inscrita no nome próprio, de acordo com Machado (2003). Ele exprimiria “dupla função de grifo” – na “tipografia, sublinhando o mundo” e a personagem seria, ainda, mediador “entre a natureza e a cultura, entre o mito e o real, entre o significado e o significante” (p.93). De fato, é ele quem transita entre o

⁵⁰ Sobre “Cara-de-Bronze”, ver, entre outros, Benedito Nunes (2009), para quem tal narrativa pode ser vista como “síntese da *concepção de mundo* de Guimarães Rosa” (p.173, grifo do autor).

mundo trivial dos vaqueiros e as demandas poéticas do chefe. Aproveitando esse caminho aberto, pode-se dizer que Grivo já desempenhava seu papel de mediador, ao contribuir para o contato de Miguilim com as histórias e para sua passagem a contador, em “Campo Geral”.

Retomando as primeiras notícias de Grivo naquela narrativa, fica evidente a forte identificação entre ele e Miguilim. Ambos são garotos pobres os quais, apesar dos imperativos do trabalho já familiares durante a infância, encantam-se pelas palavras e, mais, sabem manipulá-las. Grivo serve como inspiração a Miguilim no momento em que este passará a criar suas próprias histórias – a exemplo daquelas compridas e “diferentes de todas” contadas pelo primeiro. É curioso que, em um trecho de “Cara-de-Bronze” no qual Grivo admite certa tristeza a ele inerente, o narrador se pergunte se ele era “bobo”, a mesma palavra dirigida tantas vezes como ofensa a Miguilim, tanto pelos irmãozinhos como pelo pai. Com aquilo que se conhece da vida adulta de Miguel, no entanto, apesar de sua sensibilidade e tristeza remanescentes, não se encontram rastros de seu fazer poético. A expectativa de tornar-se contador de histórias só se concretiza no caso de Grivo, cujo destino será marcado por essa qualidade – de certa forma influenciado pelo meio (conforme será problematizado adiante, no capítulo 5).

As informações sobre os lugares por onde Grivo passou na longa viagem delineiam bem as lacunas de um sertão carente e sofrido, como a personagem – “ele era rico de sofrimentos sofridos passados, uai” (p.143), diz um dos vaqueiros a seu respeito. Pelos seus olhos, fica-se conhecendo mais do cotidiano miserável de povoados quase esquecidos. Nas palavras do narrador: “tudo vivente na remediação. O que, se eles têm, de comer, repartem: farinha, ovo duma galinha, abobrinha, bró de buriti, palmito de buriti, batata-doce, suas ervas. O que eles têm para comer? Comem suas mãos, o que nelas estiver” (p.160). Sobre a saúde: “doendo em sua falta-de-saúde, povo na miséria

nos buraquinhos” (p.160). No entanto, em meio à situação precária do sertão, Grivo alcança a chance de possuir algo de seu, ou seja, uma parte das faltas materiais será, então, compensada, pois fica sugerido que poderá receber a herança de Cara-de-Bronze. Este, apesar de ter renegado sua filiação paterna durante toda a vida⁵¹, aceita o jovem Grivo metaforicamente como filho, presenteando-o em troca do possível “quem das coisas”, da poesia por ele recolhida e recontada. Na esteira da crítica, vemos que Grivo e Cara-de-Bronze fazem lembrar a tipificação de personagens e ações dos contos maravilhosos (PROPP, 2001), a saber, o “herói buscador”, que “parte em viagem para realizar a busca” – da poesia; “é colocado à prova pelo doador” – quem “submete o herói a provas”, neste caso, o Cara-de-Bronze; e “casa-se com a princesa” – aqui há, além da noiva que manda buscar, uma noiva/princesa metafórica, a poesia. O relato de viagem em busca de alguma forma de elaboração para as culpas e faltas afetivas (sempre pela via da palavra) de um rico fazendeiro, escrito por Guimarães Rosa, ganha ares de conto de fadas, encantadoramente enigmático.

⁵¹ Talvez pela culpa por acreditar ter matado o pai, o que só descobre ser mentira com o retorno de Grivo, já no fim da vida (p.105).

5. Personagem em travessia: de Miguilim a Miguel

Miguilim retornará, como o adulto Miguel, em "Buriti". No primeiro momento dessa novela, o foco narrativo em primeira pessoa centra-se em Miguel. Roncari comenta como, a partir do momento em que o leitor identifica Miguilim em Miguel, "toda a simpatia que o leitor havia adquirido pelo menino, (...) pelas suas dores e perdas, ele a transfere para Miguel" (RONCARI, 2008, p.150). Tal movimento de identificação do leitor ganha respaldo desde as primeiras considerações do narrador sobre Miguel, nas quais se deixa entrever que a sensibilidade da criança continua presente no adulto; as principais recordações daquela época giram em torno da cachorrinha perdida, da compaixão pelos tatus e, sobretudo, do irmãozinho Dito.

"Buriti" se inicia com a viagem de volta de Miguel à fazenda Buriti-Bom, na qual estivera meses antes e onde conhecera Maria da Glória, moça que lhe atrai e provoca sensações díspares. Há, ao longo da novela, muitas marcas do menino Miguilim no adulto Miguel, as quais pretendemos rastrear. O percurso de Miguel representa também um caso raro de escalada social no sertão, chegando a simbolizar o progresso, como se verá.

A visão do adulto interessa-nos à medida que fornece valiosas recordações de sua infância, auxiliando na compreensão da personagem, desdobrada ao leitor em dois momentos de desenvolvimento. Com palavras quase idênticas às do narrador de "Campo Geral", por exemplo, Miguel se lembra de "uma cachorrinha" que "latia e ria, com brancos dentes, para o cachorrinho seu filhote... Ela estava quase cega..." (ROSA, 2001, p.124), confirmando que, de fato, nunca a esquecera. Na esteira de Passos (2002), lembramos que, no foco narrativo centrado em Miguel: "Confluem a visão pessoal de outrora – contagiada pela materna e relacionada a lugar e tempo distantes – e a de cenas mais recentes, ligadas a promessas amorosas" (p.81). A presença da visão do passado se

confirma, entre inúmeras passagens, a respeito da tentativa de “deslembrar” sua infância, “num esforço que era a mesma saudade, em sua forma mais eficaz” (p.134); o olhar, que se confunde com o materno, tem como metonímia o resumo fornecido da infância, condensando as duas principais características da mãe, ao dizer: “Minha meninice é beleza e tristeza” (p.184).

Aquele garoto que se mudara para o Mutum com a família em um carro de bois e que, depois, fora mandado para a cidade montado no cavalo (a ser vendido para auxiliar seu sustento), retorna ao sertão dirigindo um jeep. A nova posição social da personagem também se faz notar pela impressão de nhô Gualberto sobre ele, segundo a qual “*mesmo da cidade e todo trajado*, dava pé para uma confiança” (p.129, grifo nosso) e, sobretudo, pelo fato de ser chamado de “Seo Miguel” (p.134), em sinal de respeito e admiração. Agora, Miguel “manda” e “ordena” (p.137), enquanto os encarregados “cumprem” e seguem seus comandos (idem). Ao contrário do que ocorre em “Campo Geral”, em “Buriti” não são as faltas materiais que se sobrepõem, apesar de se tratar igualmente de região sertaneja⁵². A propriedade do Buriti Bom concentra riquezas consideráveis e, especialmente nesse contexto, as diferenciações sociais tornam-se mais nítidas. Miguel transitará por essas duas esferas, passando de filho de um pobre arrendatário para doutor, formado veterinário.

Miguel e Nhô Gualberto podem ser aproximados, de certa forma, na dimensão social, pois, ainda que o jovem não tenha posses, o saber propiciado pelos estudos o alça a uma posição privilegiada e almejada (confirmado pelo desejo de Gual de ter filhos para lhes oferecer destino análogo ao de Miguel). Irmanam-se, também, no desejo por Maria da Glória, mesmo que viesados diferentemente. Quando o jovem retorna, tencionando casar-se com Glorinha, Gualberto Gaspar é obrigado a admitir a vitória do

⁵² Para uma análise mais detalhada centrada em “Buriti”, ver Luiz Costa Lima (1974).

“oponente”, com ele concordando e incentivando sua empreitada. Não se sabe qual o desfecho do casal, embora tudo indique que a união poderá se consolidar.

De todo modo, o plano de pedir em casamento a filha de um rico fazendeiro como Iô Liodoro em casamento evidencia o status alcançado. Para além do pessoal, a presença de Miguel representa a introdução do progresso no sertão, à medida que dissemina o saber associado às vacinas, onde outrora imperavam as simpatias e benzeduras como único meio de intervenção – os vaqueiros “desconfiavam da aparelhagem, do mecanismo das vacinas, quase uma forma de pecado; queriam o que fosse uma benzedura, com virtude de raminho verde de planta e mágicas palavras no encoberto” (p.137). Convém lembrar: se um dia, o doutor José Lourenço ofereceu a Miguilim as lentes que lhe ajustariam a visão, agiu duplamente, ampliando-lhe os horizontes, graças à oferta de formação intelectual.

Trazendo tal leitura para a proposta de superação de faltas e perdas aqui desenvolvida, concluiremos, a partir do cotejamento da personagem nas duas narrativas, que a carência material foi figurativamente resolvida, se não pelo acúmulo de posses, ao menos no nível social. Cecília Bergamin aponta que a nova situação de Miguel promoveria uma similaridade em relação ao devaneio infantil do jardim com as moças cheirosas (lembrança prazerosa para o garoto) (2008, p.245). De certa maneira, isso equivaleria a dizer que a ausência material foi compensada. É possível, pois, estabelecer uma comparação com o passado e observar a melhora de sua situação socioeconômica; não se tem notícias, porém, da relação de Miguel com a fabulação. As histórias foram, na infância da personagem, ao lado das orações, a forma encontrada para superar os lutos de modo sublimatório – sendo a única forma viável antes da chegada de um desconhecido dotado de saberes quase divinos, o doutor letrado.

Então, no que diz respeito ao material e tangível, Miguel teve êxito e, é possível arriscar, pôde compensar lacunas do passado. Quando se procura observar o lugar de suas criações, no entanto, percebe-se a insistência de traços faltosos, em constante deslocamento. Na fase adulta, não há indícios de contato com as histórias, ao contrário do que ocorria na infância.

Também nesse caso as influências do meio devem ser consideradas. Encerrado no fechado Mutum (metaforizado pelo palíndromo do próprio nome), fabular surge como a única alternativa possível para o jovem Miguilim. Conforme as palavras do próprio Guimarães Rosa, "(...) nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza" e "no sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar histórias?" (LORENZ, 1991, p.69)⁵³. Tal formulação pode nos ajudar a problematizar o desenvolvimento de Miguel, o qual, em espaço aberto e transitando por diversos territórios, conserva certo lirismo, sem se tornar, contudo, poeta. Talvez a força de tal entroncamento possa ser reforçada pela constatação de que outra personagem, o Grivo, manteve-se estreitamente ligado às narrativas, como vimos. Embora conheça inúmeros lugares e tenha percorrido boa parte do sertão, conforme se tem notícia em "Cara-de-Bronze", Grivo permaneceu atrelado ao ambiente rural, e provavelmente se manteve mais firmemente enraizado ao modo de vida sertanejo; ao contrário de Miguilim/Miguel, que se educou em contato com os costumes citadinos, tendo acesso, entre outras coisas, aos estudos que lhe ampliariam, mais uma vez, reeditando a metáfora contida nos óculos, os horizontes ou aquilo que se convencionou chamar "visão de mundo".

O lirismo das histórias se desloca, entretanto, para o olhar que captura a natureza e as personagens de "Buriti". Dessa maneira, o mesmo olhar afetuoso em relação à

⁵³ Em *Uma Breve História do Brasil*, Mary del Priore faz menção à presença de cantadores entre os tropeiros desde a época colonial (DEL PRIORE, 2010, p.60).

natureza pode ser reconhecido nos dois momentos. Um exemplo marcante a esse respeito é o uso de diminutivos, já referido em relação a “Campo Geral”, estabelecendo afetividade com a matéria narrada. Logo no início de “Buriti”, quando o foco narrativo segue Miguel, tal característica aparece. Ao refazer o caminho em direção ao Buriti Bom, nas associações do jovem surgem palavras como “desatinozinho”, “riachinho bichinho”, “riinho”, “plantinhas”, “floricas”, “raposinha” (pp. 118-9) etc.

Assim, em Miguel adulto, ainda existem lembranças, medos, inseguranças e algo do lirismo infantil, embora de modo diferente. A respeito dos diferentes graus de manifestação do lirismo nas fases infantil e adulta, cabe relembrar o artigo “Escritores Criativos e Devaneios” [1908], de Freud. Partindo da noção de que os indivíduos não renunciam a situações prazerosas, mas apenas as substituem, Freud afirma que, na passagem para a vida adulta, os adolescentes precisam abandonar o brincar lúdico infantil (doravante vergonhoso), restando-lhes, porém, o devaneio e, para alguns, o fazer poético. Portanto, é natural que a manifestação do lirismo em Miguilim e em Miguel seja de outra ordem; por sofrer menos censura, os devaneios de Miguilim podem ser livremente ficcionalizados e contados, sem ressalvas. Além disso, operou-se, em sua subjetividade, a chegada de novos conhecimentos metaforizados pelos óculos, conforme se viu.

Acompanhando de perto o texto, nota-se o retorno daquele Miguilim em cuja gênese fora previsto “um erro” (p.15). A percepção que tem de si continua sendo errática; indaga-se, na intenção de definir para si próprio, se “era um estranho, continuava um estranho, tornara a ser um estranho?” (p.117) ⁵⁴. A sensação de ser estranho, isto é, de não pertencer à fazenda, não é nova para a personagem; Miguel era

⁵⁴ Reproduzimos um trecho do parágrafo inicial: “(...) desejava que de coração o acolhessem. Receava. Era um estranho; continuava um estranho, tornara a ser um estranho: Ao menos, pudessem recebê-lo com alegria maior que a surpresa. Mas, para ele, aproximar-se dali estava sendo talvez trocar o repensado contracurso de uma dúvida, pelo azado desatinozinho que o destino quer. *Achava.*” (ROSA, [1956]2001, p.117, grifo nosso).

um estrangeiro por penetrar no universo do Buriti Bom, vindo da cidade, embora fosse também do sertão. Com a sequência da narrativa e a compreensão de que se trata de viagem de regresso à fazenda, o sentido evidente do questionamento de Miguel diz respeito à familiaridade, ou ausência dela, em relação aos da casa e, especialmente, a Maria da Glória. Ou seja, decorrido um ano, seria ele novamente alguém de fora ou, antes disso, teria aceitado penetrar no convívio de Butiti a ponto de ter deixado de ser, em algum momento, um estranho? Por outro lado, tendo acompanhado a trajetória de Miguilim, é preciso indagar se tal insegurança em relação a um não pertencer àquele espaço não repetiria, de algum modo, os receios do passado. De acordo com o narrador de “Buriti”, “Quando Miguel temia, seu medo da vida era o medo de repetição” (p.154).

Após a reflexão sobre os sentidos de sua volta e suas expectativas, chama a atenção o uso do verbo “achava” no pretérito imperfeito que, ao mesmo tempo em que remete ao passado, confirma sua duração temporal e a ação que se repete. A escolha do verbo, que pode sugerir incerteza, é destacada em oração absoluta, posta no fim do parágrafo, relativizando tudo quanto fora afirmado anteriormente. Veem-se os ecos daquele garoto que não alcançava a certeza do irmãozinho Dito, e que precisava ouvir as outras personagens para acreditar em suas próprias ideias. Curiosamente, Miguel faz um juízo de valor aproximado sobre sua mãe, considerando “minha mãe era toda amor, mas ela recitava palavras ouvidas, *precisava de imitar os outros*, e quando praticava assim parecia estar traindo” (p.170, grifo nosso).

Tanto em “Campo Geral”, como em “Buriti” repete-se, ainda, o medo intermitente de errar. “Um horror de que se errasse, de que ainda existisse o erro” (p.136) e de ser injustamente repreendido⁵⁵. Teria Miguel internalizado a censura intransigente do pai e de Vó Izidra, de forma que aguardasse a qualquer momento a reprovação de suas ações?

⁵⁵ Lembramos a passagem inicial de “Campo Geral”, segundo a qual “no começo de tudo, tinha um *erro* – Miguilim conhecia, pouco entendendo” (p.15, grifo nosso).

Por aquilo a que se tem acesso em "Buriti", nota-se que a personagem vive esperando pelo direito a uma alegria plena: “trabalhava atento, (...) Como se estivesse comprando, aos poucos, o direito a uma definitiva alegria, por vir (...)” (p.136). Provavelmente na expectativa de descobrir como seguir a lição de alegria aprendida com Ditinho, Miguel pressente que “o sonho tinha de ser tomado apenas em goles curtos, entre hostilidades” (p.136). O traço do aprendizado associado à ingestão física, simbolizada pelo gole, lembra um trecho de “Campo Geral” em que Miguilim “bebe um golinho de velhice”⁵⁶ (p.77), ao entrar em contato com o sofrimento causado pelo luto.

A identificação tão presente em “Campo Geral” entre personagem e natureza retorna aqui (além da visão afetuosa metonimizada pelos diminutivos). Pouco depois de mencionar o erro que faria parte de sua formação, o foco de Miguel volta-se para o trato de um dos bezerros que vacinava; pode-se perceber o deslocamento entre o erro, primeiramente associado a ele, e depois projetado no animal. Assim, era “como se um *erro* tivesse falseado seu ser, contra a forma que devia de ser o molde para ele, a ideia para um bezerro belo, não podido ser realizado” (p.138, grifo nosso). Na sequência, quando o rapaz imagina que a morte daquele bezerro “seria uma coisa tristíssima” demonstra ter adquirido certa empatia pelo animal (ambos marcados por um “erro”) durante seu trato – “ao cuidá-lo, ia tendo maior paciência, quase com carinho” (p.138).

Movimento semelhante ocorre quando, ao olhar para o céu, Miguel enxerga um “sertão feio, tristonho” (p.154, grifo nosso), o mesmo adjetivo usado por Nhô Gualberto para qualificá-lo (“O senhor é um bem-apegoado moço, solteiro, tristonho” [p.143]). Apesar dessa projeção, o jovem pode vislumbrar a beleza das estrelas, deslocando para elas as qualidades da jovem do Buriti-Bom, apropriando-se delas em seu discurso, “Maria da Glória dizia: ‘nossas estrelas daqui, nossas...’” [p.154]).

⁵⁶ Ao beber “um golinho de velhice”, Miguilim se aproxima do comportamento ideal de Dito, cuja sabedoria fora diversas vezes associada à velhice.

Entre as recordações do passado, destacam-se as lembranças referentes ao irmão morto, à cachorrinha Pingo-de-Ouro, à compaixão aos tatus, e à bela e triste mãe – a qual será aproximada da moça por quem Miguel se enamora. O foco narrativo, privilegiando o olhar de Miguel, deixa entrever a associação por ele operada. No trecho em que recorda características da mãe, há um deslocamento para a primeira pessoa, graças ao qual se pode acompanhar o fluxo dos pensamentos da personagem, que compara a mãe às três mulheres da fazenda. Primeiro, a Maria Behú, visto que ambas perseguiriam, “pobremente”, a poesia na vida; depois, a Dona Lalinha, pela beleza e fragilidade. Em seguida, avista Maria da Glória, a quem não podia olhar diretamente, “como não se olha o alagável do sol”; causando-lhe atração e sobressalto (“as deusas ferem”), Glória era “a mulher que menos me lembrava minha mãe” (p.171, grifo nosso). Por meio da negação, mãe e mulher são associadas como objeto de desejo que pode se expressar a despeito da censura moral⁵⁷.

A ligação entre as duas mulheres vai se consolidando ao longo do texto. Como já apontamos, a figura materna é sempre vinculada a uma saudade incerta, por vezes relacionada ao desejo de ver o mar. Não se pode deixar de notar a repetição dos mesmos índices na jovem do Buriti-Bom, conforme se nota em: “Quando encontrei Maria da Glória, aqui, foi como se terminasse, de repente, uma grande saudade, que eu não sabia que sentia” (p.185). Nesse ponto, os sentimentos pela moça evocam antigos afetos esquecidos; além disso, temos acesso àqueles pensamentos que Miguel “não disse”, nos quais evoca o “deserto” de sua infância, refletindo: “será que, amando, é que nos estamos movendo adiante, num mar?” (p.185). A emoção gerada pelo amor de Maria da Glória só é comparável ao desejo de ver o mar, aprendido com a mãe; sendo assim, todo

⁵⁷ Em sua experiência clínica, Freud passa a notar que, repetidamente, os pacientes enunciam emoções ou associações que não gostariam, no entanto o fazem em registro negativo. Tal fenômeno passará a ser descrito como denegação, na qual um pensamento ou desejo inconsciente, que seria imediatamente repellido pela censura da consciência, pode ser expresso por meio da negação (FREUD, 1925). Ver “A Negativa” (FREUD, 1925).

o tempo em que vivera afastado desse sentimento é comparado a um deserto, o extremo oposto.

Apesar das semelhanças referidas, Maria da Glória representa, no comportamento, o contrário da tristeza presente em mãe e filho. Sem dúvida, é possível aproximá-la da influência exercida por Dito, pois, à semelhança do irmãozinho, era como se “tudo ela destemesse” (p.185). A ‘glória’ inscrita no nome da moça é ressaltada e representada como sinônimo de alegria (“Maria da Glória, da alegria”); a condensação sugerida ganha nova configuração quando Miguel se questiona se poderia “viver longe da alegria”, metonímia da amada. A possível relação entre Maria da Glória e Dito é reforçada quando, em um breve deslizamento para a primeira pessoa narrativa, Miguel afirma pensar sempre nela e, às vezes, “era como uma *felicidade já possuída*” (p.181, grifo nosso). De certo modo, é como se a lição de alegria aprendida com Dito, e ressignificada pela fala de seu Aristeu (cf. visto no tópico 3.3), encontrasse correspondência na alegria inerente a Maria da Glória. Tal característica da personagem é enfatizada em diversos trechos: “ela [Maria da Glória] se indo, rapava a felicidade geral do lugar” (p.131), “alegria, era a dela” (p.149), “de nascença recebera aquela alma, alegria e beleza: tudo dum só” (p.154) e ainda “A alegria de Maria da Glória me atraía e me assustava” (p.171) (formulação em primeira pessoa, mais clara de provir de Miguel).

Da mesma forma que as experiências do passado vão sendo lembradas ou reeditadas, a exemplo das ligações afetivas do jovem, o mecanismo aprendido na infância no sentido de evitar o desprazer continua ativo. Em diálogo com Maria da Glória, por medo de desagradá-la, Miguel prefere não confessar seu ódio pelas caçadas aos tatus; quando inquirido, falseia, respondendo que pensava em uma cachorrinha de seu passado (p.124) – a Pingo-de-Ouro de sua infância. Contando a estória da cachorra,

ele espera encontrar conforto no conhecido, como se comprova por seu desabafo em “o que procuro nesta conversa é um campo branco, alguma surdina” (p.124), ou, em outras palavras, o que procura é a fuga ao desprazer, evitando falar de assuntos dolorosos⁵⁸, neste caso, Miguel evita falar de seu asco pelas caçadas de tatus, algo já presente em “Campo Geral”⁵⁹. A escolha por um “campo branco” pressupõe grande carga poética, podendo ser compreendida como representação de espaço vazio a ser preenchido pelo Simbólico, o que não deixa de lembrar o desamparado Miguilim à espera de que os outros lhe completem o significado das palavras e das coisas.

A cena final, na qual Miguel se aproxima do Buriti Bom, lembra o final de “Campo Geral”, quando ainda menino olha para tudo com os óculos do doutor, os quais lhe ajudam a “rever” sua vida, em uma sucessão que lembra novamente um flashback cinematográfico. A personagem pensa em Maria da Glória, relembra as últimas conversas com ela, pensa no Mutum: ao se lembrar de Dito, vem um silêncio – já não mais um “soluçozinho”, como àquela época. Sobre o Mutum, vale notar como, de “Campo Geral” a “Buriti”, “adquire autonomia de corpo vivo”, conforme pontua Luiz Costa Lima (1974, p.130), visto que “não mais designa lugar; é pássaro”. Embora possam sinalizar para a transcendência, tanto na filosofia como na obra rosiana, as aves condensam (ao lado do tatu), ainda segundo Lima, índices de infância, violência e crueldade (p.184). Se, no primeiro momento, Miguilim fora capaz de conhecer o Mutum como um lugar bonito; agora se lembra dele como o “*triste lindo* lugar onde nascera” (p.136, grifo nosso). Tal antítese expressa bem mais do que as impressões físicas sobre o lugarejo, posto que carrega em síntese, como já antecipamos, a fatura de sua infância – nas palavras de Miguel, “minha meninice é *beleza e tristeza*” (p.184,

⁵⁸ Ver “Além do Princípio de Prazer” (FREUD, 1920).

⁵⁹ Outro “eco” da infância pode ser assinalado em “As pessoas grandes tinham de repente ódio umas das outras. Era preciso rezar o tempo todo, para que nada não sucedesse” (p.157), em que o jovem Miguel demonstra ter conservado um raciocínio similar ao acompanhado em relação a Miguilim.

grifo nosso). Tais índices, embora opostos, coexistem nas mais importantes recordações de “Campo Geral”: as do Mutum, na linda e melancólica mãe e no irmão morto, que lhe ensinara a alegria e, depois, a grande tristeza da perda.

Como da primeira vez, na infância, permeado pelas lembranças e marcado pelas faltas, a personagem partiu em direção ao novo, rumo à cidade. Dessa vez, adulto, fazendo o caminho inverso, Miguel chega à conclusão de que “a vida não tem passado”, e considera o ensinamento divino segundo o qual a “toda hora o barro se refaz”. A despeito de todo o medo de um futuro de repetições e sofrimentos, que acompanhamos, ele está pronto para dar início a um novo ciclo, refazendo-se qual barro, e tendo a expectativa de preencher sua falta amorosa na relação com Glorinha. Motivo recorrente no ciclo novelístico de *Corpo de Baile*, o fim da viagem empreendida de volta ao Buriti Bom deve compor o destino do jovem Miguel, outra vez.

Considerações Finais

Ao longo da leitura aqui proposta, observamos personagens, características especulares, duplos e cantigas que se movimentam no vivo sertão mineiro de Guimarães Rosa. Resta destacar a potencialidade de “movimento latente” (SOARES, 2007, p.42) sugerida por alguns críticos desde o título do conjunto de novelas, *Corpo de Baile* (1956), nesse sentido, o “baile” a que faz referência seria ativado por intermédio do outro que lê. Intentamos apontar a ocorrência de um segundo plano de elaborações (alcançadas pelo leitor), simultâneo às elaborações das personagens. Por vezes, o leitor é obrigado a “tornar-se parte do fio mnêmico que o *desenredo* rosiano entretece” (PASSOS, 2000, p.224, grifo da autora).

Em “A estória de Lélío e Lina”, há um esclarecimento segundo o qual “lãodalalão” é o badalo do sino do amor (p.301), permitindo um viés interpretativo para o título da novela homônima. Em outro trecho, é dito que toda festa é a “reposição de uma saudade” (p.260), o que torna possível compreender a Festa de Manuelzão (subtítulo de “Uma Estória de Amor”, vale lembrar) como uma compensação da falta da mãe, a quem homenageia com celebração e construção de uma capelinha. A relação do velho vaqueiro com a falecida mãe é uma das estórias de amor presentes na novela e, ampliando o foco, do *Corpo de Baile* de Guimarães Rosa.

A procura pela demanda afetiva é tematizada, ainda, em outras novelas do conjunto. Em “Cara-de-Bronze”, a empreitada de Grivo apresenta dois objetivos principais: a busca das lembranças afetivas que recomporão o passado do velho fazendeiro, e a de uma noiva, conforme se infere pelos comentários dos outros vaqueiros, estendendo-se a afetos do próprio Grivo. Por sua vez, em “O recado do morro”, a narrativa comporta, entre cifras e mistérios, os amores e lembranças de Pedro Orósio, reforçando a presença da temática, já mencionada.

Nesse universo, e tendo como escopo as intrincadas combinações entre as perdas e suas reelaborações na personagem, não se pode deixar de notar o seguinte ponto: a saudade como tema recorrente, em deslocamento⁶⁰. O recado se faz um dos casos mais claros de espelhamento, posto que as condições externas, físicas, motivam a falta afetiva; ou seja, as constantes e inevitáveis migrações pelo sertão vão deixando rastros de saudades nas personagens. Lélío acredita ter sido guiado até o Pinhém, onde se estabelecerá temporariamente, por “saudade de destino” (p.178); Grivo, que afirma ter “costume de tristeza”, sentencia: “A saudade é braço-e-mão do coração, e que, certas horas, quer segurar demais em alguma pessoa ou coisa. Mas, não se deve de...” (p.153).

Paliativo encontrado na tentativa de preencher a lacuna afetiva simbolicamente – ainda que de maneira substitutiva –, são frequentes as menções a encomendas de recados ou cartas com notícias de parentes ou amores, circulando pelo sertão⁶¹. Drelina, a irmã de Miguilim, pergunta a Lélío se não ouvira falar em seu irmão; Maria Behú manda cartas para Vovó Maurícia; Grivo chega a inventar notícias sobre o paradeiro de algum geralista, com a intenção de oferecer esperança aos que lhe procuram, por saberem de suas andanças por distantes paragens. Entre inúmeros exemplos, o mais célebre é o da carta de Nhorinhá a Riobaldo, no *GS:V*, que demora oito anos para atingir seu destinatário; de modo que, tanto tempo decorrido, remetente e destinatário já não são mais os mesmos, é como se o escrito já não correspondesse à realidade⁶². Os recados trazidos de longe, tanto como as cantigas anônimas, trabalham no sentido de preencher as faltas. Para Cecília Bergamin, “[o] sentido existencial buscado pelas personagens aparece expresso nessa repetição da ideia de saudade, ajudando a constituir a situação de exílio que elas enfrentam.” (BERGAMIN, 2004, p.291).

⁶⁰ Para uma leitura aprofundada do tema da saudade na obra rosiana, ver Susana Lages (2002).

⁶¹ Essa prática de os tropeiros agirem como transmissores de cartas e negócios, entre outros, é mencionada por DEL PRIORI (2010, p.61).

⁶² Sobre esse episódio, v. PASSOS, 2000.

É imprescindível destacar, não obstante, que o fato de oferecer um olhar aproximado e "saídas" lúdicas a suas personagens, não torna alienados, de maneira nenhuma, os escritos do autor mineiro. A denúncia social, nesse autor, é constantemente tensionada com o forte lirismo da obra, de modo que se faz necessário um olhar crítico na leitura, capaz de atravessar a denúncia mascarada. Nesse sentido, Franklin de Oliveira (1991) defende Guimarães Rosa das acusações a respeito de suposto "desengajamento", feitas por parte da crítica, afirmando que a denúncia rosiana seguiria exatamente as recomendações de Marx e Engels, pois "a denúncia da miséria brasileira, a revelação de um quadro que, pela sua simples amostragem, exige mudança profunda" vai ao encontro da "lição de Engels, segundo a qual a mensagem revolucionária deve emergir da *situação descrita*, sem que a ela se faça referência, de *maneira explícita*" (OLIVEIRA, 1991, p.183-184, grifos do autor).

Se "Rosa oculta ou dissolve as marcas da História", colocando as *Estórias* em primeiro plano, ele "incorpora, no entanto, o processo" (ARRIGUCCI, 1994, p.16). De fato, os processos históricos se fazem presentes ao longo da obra, bem como um vasto quadro da situação social, fornecido por meio das galerias de personagens criadas. Tanto que, embora não haja referências explícitas, tampouco há panfletagem política. Opera-se uma "mistura dos níveis da realidade histórica", sublinhando como o sertão "se acha siderado pelos valores da cidade, que penetram fundo nos modos de vida onde parece que reina apenas a natureza" (idem). Ou seja, o narrador rosiano "não poupa detalhes sobre o seu estado de carência extrema" e, apesar disso, "os contos não correm sobre os trilhos de uma história de necessidades, mas relatam como, através de processos de *suplência afetiva e simbólica (...)*" (BOSI, 2003, p.37, grifo nosso), esses sujeitos são capazes de seguir em frente e de reelaborar suas faltas.

Dentro do nosso recorte, voltado para a observação dos processos compensatórios presentes nas situações de falta, seja afetiva, seja social, o apoio da psicanálise mostrou-se relevante por lançar luz a questões centrais, sobretudo no que tange às lembranças ligadas à elaboração das perdas. Com o auxílio da teoria psicanalítica, pudemos acompanhar a elaboração por meio do trabalho verbal, graças à escuta e à transmissão de histórias (no caso de Miguilim, conforme se viu, tais processos foram compreendidos como impulsionadores das pulsões invocante e oral, em contraponto à deficiência visual).

Nessa direção, o prazer proporcionado pela canção ouvida (pulsão invocante) é responsável por transportar uma experiência do cotidiano para o campo do Imaginário, no qual as manifestações poéticas ganham força. Isso ocorre, por exemplo, quando Miguilim se sente confortado pela cantiga do Menino Triste, em um dos primeiros contatos com as histórias. Além de elaborar seu luto graças a uma cantiga, o garoto consegue reinvestir seu afeto no prazer da criação. Nesse sentido, ao buscar conforto na ficção, Miguilim “fabrica um modo de aplacar sua dor” (FERRAZ, 2010, p.72).

O tema da fabulação como elaboração de faltas e como mecanismo psíquico para evitar o desprazer é um dos aspectos fundamentais da leitura aqui proposta, já que o intento era rastrear as questões relativas às perdas, a fim de observar a forma pela qual se constituem enquanto linguagem. Em tal registro, pode-se considerar, também, que a necessidade demonstrada por Miguilim de pedir para que Dito opine sobre os acontecimentos parece ser não apenas o anseio de não errar (na tentativa de escapar ao erro ocorrido “no início de tudo” [p.15]), mas a necessidade de *ouvir* enunciadas as suas questões.

Ao longo de nossa leitura, a busca se centrou no entroncamento indissociável entre as esferas social e afetiva em "Campo Geral". Os dois aspectos ocorrem

simultaneamente, fazendo com que a relação de sua arte com a tradição literária consista em um ato "simultaneamente estético e social" (HANSEN, 2012, p.120). Análoga à fita de Möbius – cujo laço, semelhante ao símbolo do infinito, faz com que haja somente um lado, ao invés de dois – a ficção rosiana é exemplo do imbricamento de diferentes registros das personagens em travessia. Nelas, plenitude e carências de toda ordem, longe de se contradizer, se complementam no "mundo misturado"⁶³ de Rosa. Para um "mundo misturado", uma mistura narrativa (ARRIGUCCI, 1994, p.10), posto que "a escritura de Guimarães Rosa procede abolindo intencionalmente as fronteiras entre narrativa e lírica" (BOSI, 1985, 483).

Procede, ainda, à "integração das referências sertanejas em níveis metafóricos ou alegóricos de significação em que elas passam a conotar referências filosóficas e literárias universais" (HANSEN, 2012, p.121) como forma de trabalhar a matéria social. Frente à matéria bruta, "Rosa aceitou o desafio e fez dele matéria, não de regionalismo, mas de ficção pluridimensional, acima do seu ponto de partida contingente". Com isso, teria alcançado, segundo a crítica, o grau máximo de excelência, sendo capaz de instaurar a "modernidade da escrita dentro da maior fidelidade à tradição da língua e à matriz da região" (CANDIDO, 1989, p.207). Nas palavras de Alfredo Bosi,

(...) a 'saída' Guimarães Rosa foi a entrega amorosa à paisagem e ao mito reencontrados na materialidade da linguagem. Não é a única para o escritor brasileiro de hoje. Mas (será preciso dizê-lo?), é a que nos fascinará por mais tempo e com mais razões. (BOSI, 1985, p.488)

Acreditamos, assim como Susana Lages, que “entre tantas figuras de tradição, a obra de Guimarães Rosa provoca uma errância hermenêutica que obriga cada um de seus intérpretes a encontrar seu particular fio de Ariadne” (LAGES, 2002). O intento aqui foi encontrar nosso próprio “fio” interpretativo. Ao longo do trabalho, buscamos acompanhar as descobertas do “menino poeta” Miguilim. A escolha pelo tema de

⁶³ Expressão cunhada por Davi Arrigucci (1994).

pesquisa, conforme já anunciado, foi motivada pelo desejo de compreender um pouco melhor de que maneira o encantamento rosiano (esse invisível que, a todo tempo, se faz notar) opera frente ao lirismo algo melancólico da personagem.

Logo, pudemos observar sua crença irrestrita no intangível, ora religião institucionalizada, ora superstição sertaneja; seu medo da marca de um “erro”, pouco claro, de trair a confiança daqueles a quem amava ou dos castigos divinos. Acompanhamos, igualmente, sua transformação em contador de histórias, momento em que se torna capaz de manejar a poesia nele em latência – dom a partir do qual suas faltas seriam elaboradas, em um profícuo jogo entre o conhecido e a renovação. Nesse ponto, em especial, a psicanálise trouxe valiosas contribuições, à medida que os textos de Freud nos auxiliaram a pensar o papel das lembranças, das repetições, dos afetos e, sobretudo, a importância das narrativas nesse universo. É preciso lembrar, entretanto, que quase não há a presença do registro escrito no contexto sertanejo, chamando ainda mais atenção para a relevância da circulação de histórias, por meio das quais a tradição é manipulada de modo a manter-se e, ainda, renovar-se.

Se, por um lado, as situações de falta vivenciadas pelas personagens são comuns, dado o contexto no qual estão inseridas, a forma de elaborar suas perdas não o é. Retomamos Alfredo Bosi e sua afirmação de que “a necessidade é sempre o estado inicial; mas, diversamente do que ocorre com os *cabras* de Graciliano, ela não é definitiva nem imutável” (BOSI, 2003, p.41, grifo do autor). Na obra rosiana, portanto, os destinos não estão previamente traçados e existe sempre a possibilidade de mudança, do acaso, do imprevisto, permitindo, por exemplo, que uma criança sertaneja trabalhe suas perdas afetivas com auxílio da fabulação, ouvindo e inventando histórias. No sertão rosiano, tal “imprevisto” pode ser a fala inesperada de um papagaio e, então, mais uma vez, “relances poéticos e expressivos resgatam situações de pura necessidade e

produzem um ato de suplência simbólica na cadeia dos acontecimentos" (BOSI, 2003, p.40); de modo que fala e escuta são capazes de oferecer compensação à falta afetiva, conforme buscamos enfatizar.

Ao retomar as perdas, é possível sugerir que a maior delas, a perda de Dito, é também sentida pelo leitor, que pode partilhar, em certa medida, do apaziguamento obtido pelo enterro simbólico realizado com Mãitina e, mais tarde, pelo prazer do garoto de contar histórias, manipulando-as, dali por diante, conforme seu desejo. O fato de ir ao local do enterro quando quisesse, por exemplo, ao mesmo tempo em que oferece um mínimo de conforto por estar próximo de algo que representaria o irmão, força um rearranjo afetivo, construindo-se uma relação nova, adaptada para compensar a ausência física, graças ao enterro dos objetos de Dito. O ritual dá continuidade ao processo simbólico de elaboração que teve início na lavagem do corpo do menino e nos preparativos para o cortejo de homens que o levariam ao distante cemitério. Aqui, o sincretismo religioso materializado em Mãitina tornou possível uma mescla de ritos, gestos concretos, que auxiliaram, bem como as histórias em outros momentos, oferecendo compensação à falta do irmão.

Seguindo no rol de compensações, parece que a busca do protagonista Miguilim por compreensão⁶⁴ se cruza com a restrição física do olhar míope. Logo, o que o garoto desejaria é, em síntese, a capacidade de ver claramente os acontecimentos ao seu redor. No limite, pode-se dizer que, com a chegada dos óculos, corretivos da deficiência visual, vislumbra-se uma função de abertura do mundo (uma saída para o palíndromo do Mutum), oferecendo uma compensação ao que a visão míope de Miguilim perde. A chegada dos óculos, portanto, carrega uma função analítica, a de descortinar o véu da visão, encenando o fim de uma neblina anterior, que será parcialmente compensada.

⁶⁴ Em oposição à sensação, diversas vezes manifestada, de que seria um estrangeiro, característica potencializada em sua fase adulta, em "Buriti".

Além do uso dos óculos, cabe recordar da obtenção do saber veterinário da personagem adulta em “Buriti”.

Partindo de “Campo Geral”, primeira novela do ciclo, e adentrando o *Corpo de Baile* rosiano, revimos os pequenos Tomé, Drelina, Chica, Grivo e Miguel, agora adultos, seguindo, cada um, sua trajetória particular, pelas veredas ficcionais de Rosa. Já em “Buriti”, sétima e última novela, o retorno de Miguel fornece expressivos detalhes sobre a constituição dessa personagem. Mesmo que não o faça conscientemente, a repetição se revela uma forma de buscar a elaboração de suas questões do passado. À guisa de exemplo, Miguilim volta seu afeto em direção ao sertão, embora seja um dos poucos que poderia de fato se afastar dele, dado o status alcançado graças ao estudo. Ao contrário, Miguel opta por um saber que o aproxima dos animais – com os quais tanto se identificara na infância – curando-os. Sob tal perspectiva, é como se Miguel retomasse o tratamento curativo desenvolvido no sertão por seu Aristeu, mas de forma “científica”, afastando-se do registro provindo da experiência prática e da intuição. Portanto, do ponto de vista social, a personagem colabora para o progresso do sertão.

Mais do que isso, a personagem escolhe cuidar de animais do sertão, retornando a ele para aplicar seus conhecimentos, ou seja, sua escolha profissional carrega algo do desejo e do espaço da infância de Miguilim (lembremos a perda da cachorrinha Pingo-de-Ouro), evocando lembranças do passado e de sua história. Também o desejo de Miguel de formar um núcleo familiar ocorre no sertão, no amor por Maria da Glória (a mulher que menos o lembrava da mãe, segundo uma formulação que pretende negar, mas revela, opostamente, a projeção forte e constante da bela mãe de sua infância). Cabe aqui citar Riobaldo, que intuiu primorosamente tal processo: “tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data (...)” (ROSA, 1956).

Aprendemos, ainda, com o "jagunço letrado" Riobaldo que o real não se encontra na saída, nem na chegada, "ele se dispõe para a gente é no meio da travessia" (ROSA, 1956, p.80). De maneira análoga, nossa leitura se propôs a tatear, dentre o "redemunho" de interpretações possíveis desse tecido narrativo – habilmente manipulado pelo autor, artesão das palavras –, um caminho marcado por perdas, deslocamentos e, sobretudo, pela beleza míope contida no olhar lírico de Miguilim.

Referências bibliográficas

Obras de João Guimarães Rosa

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. RJ: Nova Fronteira, 1984, 9ª ed.

_____. *Noites do Sertão: (Corpo de Baile)*. RJ: Nova fronteira, 2001, 9ª ed.

_____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

_____. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977, 10ª ed.

_____. *Tutaméia (terceiras estórias)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

_____. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001c.

_____. *Ave Palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001d.

_____. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Antes das Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. *Correspondência entre Guimarães Rosa e seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *A Boiada* [Ilustrações Paulo Mendes da Rocha]. RJ: Nova Fronteira, 2011.

Obras sobre João Guimarães Rosa

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. "O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa". *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n.40, 1994.

ARROYO, Leonardo. *A Cultura Popular em Grande Sertão: Veredas (filiações e sobrevivências tradicionais, algumas vezes eruditas)*. RJ: José Olympio, 1984.

BARROS, Maria Helena Noronha. *Miguilim e Manuelzão – Viagem para o Ser*. Dissertação. UFMG, 1988.

BERGAMIN, Cecília de Aguiar. *DANSADAMENTE: unidade do Corpo de Baile de João Guimarães Rosa*. Dissertação. USP, FFLCH, 2008.

BIZZARRI, Edoardo. *Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano*. São Paulo: T.A. Queiroz: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980, 2ª Ed.

BOLLE, Willi. *Fórmula e Fábula (Teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa)*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

_____. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. SP: DC; Ed. 34, 2004.

CANDIDO, Antonio. "O Homem dos Avessos", In: COUTINHO, Eduardo (org.) *Guimarães Rosa*. RJ: Ed. Civilização Bras., 1991, 2ªed.

CAMPOS, Augusto de. "Um lance de 'Dês' do Grande Sertão". In: COUTINHO, Eduardo (org.) *Guimarães Rosa*. RJ: Ed. Civilização Bras., 1991, 2ªed.

CARDOSO, Afonso L. "A narrativa clássica em Guimarães Rosa". Em: *Itinerários*. Araraquara, n°12, 1998, pp. 133-139.

DANTAS, Paulo. *Sagarana Emotiva*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

DUARTE, Lélia P. “Miguilim, de ‘Campo Geral’: testemunho e criatividade”. In: *Ângulo 115*, out./dez., 2009, pp. 86-103.

_____. “Dito e Miguilim ou os dois usos da linguagem”. In: *Machado e Rosa: Leituras críticas*. FANTINI, Marli (org.). Cotia: Ateliê Edit., 2010, pp.453-462.

FARIA, Elisabete Brockelmann de. A narrativa lírico-poética de “Campo geral”. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, Araraquara, 2003.

FERRAZ, Luciana Marques. A infância e a velhice: percursos em Manuelzão e Miguilim. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Lit. Comparada), USP, FFLCH, 2010.

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

GALVÃO, Walnice N. *As Formas do Falso*. São Paulo: Perspectiva, 1986, 2ª ed.

_____. *A donzela-guerreira – Um estudo de gênero*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998.

_____. “Ler Guimarães Rosa hoje: um balanço”. In: *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. CHIAPPINI, Ligia; VEJMEKKA, Marcel (Orgs.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 13-27.

_____. “As Gavetas do Escritor”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 ago. 2011.

GUIMARÃES, Rafael E. "Vistas curtas, estórias sem fim: as convergências entre o popular e o infantil em "Campo geral", de Guimarães Rosa". Em: *Dossiê: literatura, oralidade e memória*, PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 04 N. 01 – jan/jun 2008.

HANSEN, João Adolfo. "Guimarães Rosa e a Crítica Literária: Forma literária e crítica na lógica racionalista em Guimarães Rosa". *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v.47, n.2, p.120-130, abr./jun. 2012.

LAGES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e a Saudade*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

LIMA, Deise Dantas. *Encenações do Brasil Rural em Guimarães Rosa*. Niterói: Ed. UFF, 2001.

LIMA, Luiz Costa. *A Metamorfose do Silêncio* (Análise do discurso literário). Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca Ltda., 1974.

LISBOA, Henriqueta. "O Motivo Infantil na Obra de Guimarães Rosa". In: COUTINHO, Eduardo (org.) *Guimarães Rosa*. RJ: Ed. Civilização Bras., 1991, 2ªed.

LORENZ, Günter. "Diálogo com Guimarães Rosa". In: COUTINHO, Eduardo (org.) *Guimarães Rosa*. RJ: Ed. Civilização Brasileira, 1991, 2ªed. p. 62-97.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do Nome: Leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, 3ªed.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O Léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2008, 3ªed.

MARQUES, Davina. "Rosa e as mulheres do Mutum". Universidade Estadual de Maringá – UEM. Maringá-PR, 9, 10 e 11 de junho de 2010 – ANAIS - ISSN 2177-6350

MARQUES, Osvaldino. “O Repertório Verbal”. In: COUTINHO, Eduardo (org.) Guimarães Rosa. RJ: Ed. Civilização Brasileira, 1991, 2ªed. p. 101-112.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Cores de Rosa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

MIYAZAKI, Tieko Y. Um tema em três tempos: João Ubaldo Ribeiro, João Guimarães Rosa, José Lins do Rego. São Paulo: Ed. UNESP, 1996.

NETO, Germano; MENESES, Adélia B. de (seleção de textos). Saudades de Rosa e Sertão. São Paulo: EDUSP, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

NOGUEIRA, Erich Soares. Percepção e Experiência Poética: estudo para uma análise de “Campo Geral”, de J. Guimarães Rosa. Dissertação - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2004.

_____. Vocalidade em Guimarães Rosa. Tese. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2014.

NOGUEIRA, M^a Carolina de Godoy. O percurso de formação das personagens infantis em Guimarães Rosa. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara, 2007.

_____. “Criatividade e invenção: personagens contadoras em Guimarães Rosa”. Recorte – revista eletrônica. UNINCOR, v.10, n.2 (julho-dezembro 2013), pp.1-16.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009, 3ª ed.

_____. *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Org. Victor S. Pinheiro. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

PASSARELLI, Paula. As Personagens e suas histórias: uma leitura de três narrativas de Corpo de Baile, de Guimarães Rosa. Dissertação. USP, FFLCH, 2007.

PASSOS, Cleusa Rios P. Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 2000.

_____. “Os Roteiros de Corpo de Baile: travessias do sertão e do devaneio”. In: Scripta, Belo Horizonte, v.5, n. 10, p. 78-98, 1º sem. 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Nenhures: considerações psicanalíticas à margem de um conto de G. Rosa”. In: *Flores na Escrivania: ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

REINALDO, Gabriela. “*Uma cantiga de se fechar os olhos...*”: mito e música em Guimarães Rosa. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

_____. “A cura pela palavra: Aristeu e Guimarães Rosa.” In: *Ângulo 115*, out./dez., 2009, pp. 92-99.

RESENDE, Vânia Maria. “A Trajetória do Menino nas Estórias de Guimarães Rosa”. In: *O Menino na Literatura Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

RÓNAI, Paulo. “Rondando os segredos de Guimarães Rosa”. Em prefácio a ROSA, J.G. *Noites do Sertão: (Corpo de Baile)*. RJ: Nova fronteira, 2001, 9ª ed.

_____. “Notas para facilitar a leitura de Campo Geral de J. Guimarães Rosa”. In: Matraga – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, n. 14. UERJ. Rio de Janeiro: Ed. Caetés, 2002.

RONCARI, Luiz. “Dez teses para o estudo de Guimarães Rosa”. In: Scripta, Belo Horizonte, v.5, n. 10, p. 243-248, 1º sem. 2002.

_____. O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____. "Patriarcalismo e dionisismo no santuário do Buriti Bom", em: FANTINI, Marli (org.) *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

ROSENBAUM, Yudith. "Guimarães Rosa e Freud: o chiste e o desejo". In: *Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, n. 36, p. 136-147, 2007.

ROWLAND, Clara. *A forma do meio: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Editora da Uni. de São Paulo, 2011.

SANTOS, Júlia Conceição Fonseca. *Nomes dos personagens em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: MEC-INL, 1971.

SOARES, Claudia C. *Movimento e ordem nos gerais rosianos: a família e a formação do herói em "Campo Geral"*. Tese (Doutorado em Lit. Brasileira). USP, FFLCH, 2002.

_____. "Considerações sobre *Corpo de Baile*". *Itinerários*, Araraquara, n. 25, 39-64, 2007.

SOUZA, Ronalds de Melo e. O narrador epilírico de "Campo Geral". (Dossiê Guimarães Rosa) *Diadorim: Revista de Estudos Lingüísticos e Literários*. – Nº 1, 2006 –. Rio de Janeiro: UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2006.v.: il., p. 63-74.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Revan: UCAM, IUPERJ, 1999.

VITAL, Michelle J. V. "O microcosmo que geme e o macrocosmo que dança: o médico Guimarães Rosa 'diante de Deus e do infinito'". In: *INTERSEMIOSE*, revista digital. Ano I, vol.1, n.1, jan/jul 2012, pp.187-197.

XISTO, Pedro. "À busca da poesia". In: COUTINHO, Eduardo (org.) *Guimarães Rosa*. RJ: Ed. Civilização Bras., 1991, 2ªed.

Outras obras

AMADO, Janaína. "Região, sertão, nação". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.8, n. 15, 1995.

ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e Literatura*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

BENJAMIN, Walter. "O Narrador". In: *Magia e técnica, arte e política*. SP: Brasiliense, 1985.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1985.

_____. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

CANDIDO, Antonio. "A Personagem do Romance", In: CANDIDO, A. e outros, *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972, 2ªed.

_____. *A Educação pela Noite & Outros Ensaios*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

_____. "O Direito à Literatura" em *Vários Escritos*. SP/RJ: Duas Cidades/ Ouro Sobre Azul, 2004, 4ª ed.

_____. "A vida familiar do caipira", In: *Parceiros do Rio Bonito. Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, 11ª ed.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

_____. *Vaqueiros e Cantadores*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 1984.

_____. *Contos Tradicionais do Brasil*. São Paulo: Global, 2004, 13^a ed.

CORTÁZAR, Júlio. “Alguns aspectos do conto”. Em: *Valise de Cronópio*. SP: Perspectiva, 1974.

_____. “Do conto breve e seus arredores”. Em: *Valise de Cronópio*. SP: Perspectiva, 1974.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Record: 2001, 4^aed.

DEL PRIORE, Mary (org.). *História das Crianças no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2000.

_____. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2006, 2^a ed.

_____. *Uma Breve História do Brasil*. Mary del Priore, Renato Venancio. São Paulo: Ed. Planeta do Brasil, 2010.

_____. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo - Fundação do Desenvolvimento da Educação, 1995, 2^a ed.

FRANCO, M^a Sylvia de Carvalho. *Homens Livres na Ordem Escravocrata*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, 4^a ed.

FERREIRA, Aurélio Buarque de H. *Novo Dicionário Aurélio*. Edição de Luxo. RJ: Editora Nova Fronteira, 1986.

FREUD, Sigmund. "Lembranças encobridoras" [1899]. In: *Primeiras Publicações Psicanalíticas*. RJ: Imago, 1996. (vol. III).

_____. *A Interpretação dos Sonhos*. [1900] RJ: Imago, 1996. (vol. IV-V).

_____. "Escritores criativos e devaneios" [1908]. In: *Os Chistes e sua relação com o Inconsciente*. RJ: Imago, 1996. (vol.VII).

_____. "Recordar, Repetir e Elaborar" [1914]. In: *O Caso Schreber, Artigos sobre Técnica e outros trabalhos (1911-1913)*. RJ: Imago, 1996. (vol.XII).

_____. "Luto e Melancolia". [1917] In: *A História do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre a Metapsicologia e outros trabalhos*. RJ: Imago, 1996. (vol.XIV).

_____. "Além do Princípio de Prazer" [1920]. In: *Além do Princípio de Prazer, Psicologia de Grupo e outros trabalhos (1920~1922)*. RJ: Imago, 1996. (vol.XVIII).

_____. "A Negativa" [1925]. In: *O Ego e o Id e outros trabalhos*. RJ: Imago, 1996. (vol.XIX).

_____. "Mal-Estar na Civilização" [1930]. In: *O Futuro de uma Ilusão, O Mal-Estar na Civilização e outros trabalhos*. RJ: Imago, 1996. (vol.XXI).

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Record, 1998, 34^a ed.

FRIEDMAN, Norman. "O Ponto de Vista na Ficção", In: Revista USP, n53, maio, 2002.

HOLANDA, S. B. de, *Raízes do Brasil*. In: *Intérpretes do Brasil*, coordenação, seleção de livros e prefácio, Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Aguilar: 2000.

IBGE. Evolução e Perspectiva da Mortalidade Infantil no Brasil. IBGE, Estudos e Pesquisas. Informação Demográfica e Socioeconômica, n.2, 1999.

IBGE. Censo demográfico 1940-1991.

JOÃO. In: BÍBLIA SAGRADA: edição pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.

JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

LACAN, Jacques. *Seminário I: escritos técnicos de Freud*. RJ: Jorge Zahar, 1996.

LEITE, Dante M. *Psicologia e Literatura*. SP: Cia. Ed. Nacional: Edusp, 1967, 2 ed.

_____. O amor romântico e outros temas. São Paulo: Ed. Nacional: Edusp, 1979, 2ª ed. ampl.

LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Revan: IUPERJ: UCAM, 1999.

MORAES, Antônio Carlos Robert de. "O Sertão: Um 'Outro' Geográfico". In: *Terra Brasilis* – Revista de História de Pensamento Geográfico no Brasil Anos III – IV, N. 4-5 – **Território**, 2002-2003 Rio de Janeiro, RJ.

PAES, José Paulo. "Infância e Poesia". In: Caderno Mais, pp. 5-6, jornal Folha de São Paulo, 09 de agosto de 1998.

POE, Edgar Allan. “A Filosofia da Composição”. Em: *Poemas e Ensaaios*. (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado.). São Paulo: Globo, 1999. 3ª ed. Revista.

PRADO Jr., C. *Formação do Brasil contemporâneo/colônia*. In: *Intérpretes do Brasil*, coordenação, seleção de livros e prefácio, Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Aguilar: 2000.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Ed. CopyMarket.com, 2001.

RODRIGUES, Luciene. "Formação Econômica do Norte de Minas e o Período Recente". In: OLIVEIRA, Marcos Fábio Martins de (et al.). *Formação Social e Econômica do Norte de Minas*. Montes Claros: Ed. Unimontes, 2000.

ROSENFELD, A. “Psicologia profunda e crítica”. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SARACENI, Rubens. *Doutrina e Teologia de Umbanda Sagrada*. Ed. Madras, 2007.

SCOTT, Ana Silvia. “O caleidoscópio dos arranjos familiares”. In: PINSKY, Carla Bassanezi e PEDRO, Joana Maria (orgs.). *Nova História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2007.