

Antônio Marcos Sanseverino

Professor Associado de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), professor do Programa de Pós-Graduação em Letras, pesquisador CNPq.

Resumo

Em *Campo Geral*, primeira novela de *Corpo de Baile* (1956), Guimarães Rosa, há uma tensão entre ficção moderna e recuperação da narrativa arcaica, bem como entre ingenuidade e maturidade. Na personagem de Miguilim, encontramos uma representação moderna que traz subjetivação complexa e o ponto de vista de uma criança, através dos quais se apresenta uma matéria arcaica, a vida de um menino em uma fazenda remota do sertão mineiro. Na narrativa de iniciação, as etapas (doença, sofrimento, perda...) tendem a ser subsumidas como partes da trajetória. Há uma cena de violência extrema, no entanto, quando o pai agride o filho, que se singulariza como cicatriz não superável para se tornar etapa necessária na formação.

Palavras-Chave

Guimarães Rosa; *Campo Geral*; Infância; violência; narrativa.

Abstract

In *Campo Geral*, the first novel of *Corpo de Baile* (1956), Guimarães Rosa, there is a tension between modern fiction and the archaic narrative, as well as between naivete and maturity. In the character of Miguilim, we find a modern representation of a complex subjectivation and a point of view of a child through which presents an archaic matter, the life of a boy on a distant farm in the hinterland of Minas Gerais. In the narrative of initiation, the stages (illness, suffering, loss ...) tend to be subsumed as parts of the trajectory. There is a scene of extreme violence, however, when the father assaults the child, which is singled out as a non-surmountable scar to become the necessary stage in the formation.

Keywords

Guimarães Rosa; *Campo Geral*; Childhood; violence; narrative.

Não, não sou romancista; sou um contista de contos críticos. Meus romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade.
(Guimarães Rosa)

|| No começo de tudo, tinha um erro - Miguilim conhecia pouco entendendo". Esse trecho foi retirado das páginas iniciais de *Campo Geral*, a primeira das 7 novelas que compõem o *Corpo de Baile*, lançado por Guimarães Rosa em 1956, no mesmo ano de *Grande Sertão: Veredas*. Ainda na abertura da novela, quando retorna de sua viagem, Miguilim corre para levar seu presente para a Mãe. Quando estava fora, ouviu de um viajante que o Mutum

era lindo. Ele precisa contar para a mãe, seria uma forma de combater sua tristeza. Ela vivia sempre pensando que "por detrás dele [do morro] acontecem outras coisas". A tristeza da mãe é primeira preocupação de Miguilim. Há o desejo da Mãe de escapar do Mutum, do limite que se impunha e a deixava melancólica. Sua dor parece ter um começo mais distante, agrega-se à origem da família, da avó que fora prostituta e da beleza e sensualidade de Nhanhina que se interessa por outros homens que não seu marido. São sinais que o menino recolhe, conhece, mas pouco entende e que costumam os conflitos de seus pais até o desfecho, quando Nhô Bero mata um suposto amante da mãe, Nhanhina, e comete suicídio a seguir. Para entender esse desfecho, perto do meio da narrativa, numa noite de lua cheia, o menino ouve, na conversa de Luisaltino com a mãe, quando ele comenta da situação lamentável das mulheres que eram obrigadas a casar contra a vontade. São vários indícios lançados ao longo da narrativa de sua situação problemática, em que Nhanhina não se adequa ao papel de mãe nessa família patriarcal.

Além da Nhanhina, há outras figuras menores, que vivem à margem da família. Mãitina é uma velha, uma negra fugida do cativeiro, acompanha a família desde antes de Nhanhina ter nascido e também vai para o Mutum. Ela vive à margem da casa, uma espécie de buraco. Gera medo para as crianças, e é vista como feiticeira, cachaceira e maluca, principalmente pela religiosa Vovó Isidra. Será ela quem acolhe Miguilim em sua dor pela perda do irmão, Dito, para quem fazem juntos um enterro simbólico, segredo só deles. Há Grivo, que morava com a mãe, nada tinham de seu. Era mais pobre e vivia em condições ainda mais precárias que família de Miguilim. Provavelmente morando de favor, eles vivem de restos e do que trabalham. Nesses casos, temos situações liminares da ordem patriarcal. São aqueles (mulher, ex-escravo, filho de uma agregada) que de alguma forma tensionam a lógica instituída. Com essas figuras, Miguilim se identifica. Sua empatia se estende à natureza, aos animais que são caçados, **ele** resiste a aceitar a posição de caçador, por pena e identificação com a dor da vítima. Mesmo que isso provoque riso aos outros, ele imagina a história do coelho morto, que deixou outros sozinho. O menino assume uma posição que gera desconforto, desgosto, ao pai. Curiosamente, depois da morte de Dito,

quando Miguilim principia por se desligar (deixar de temer) a ordem patriarcal, Nhô Bero desabafa contra Miguilim, como se o menino quisesse se achar mais dos que os outros. Mesmo frágil, em seu desvio o menino provoca repulsa, visto como figura perversa e o pai chega a declarar que preferia a morte de Miguilim. Como o narrador se restringe ao ponto de vista do menino, provocando empatia, o leitor tende a se identificar com essa figura liminar e sofrer também a dor de sua exclusão. Talvez seja possível dizer que *Campo Geral* apresenta mais do que a busca de um lugar ao sol dentro da ordem da fazenda e da família patriarcal, apresenta a violência desse mundo... E a necessidade de sair fora do Mutum.

Contador de histórias

Guimarães Rosa, na famosa entrevista dada a Günter Lorenz, enuncia um aspecto fundamental para pensar sua obra:

Comecei a escrever quando ainda era bastante jovem; mas publiquei muito mais tarde. Veja você, Lorenz, nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narra estórias que correm por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens. Assim, não é de estranhar que a gente comece desde muito jovem. Deus meu! No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar estórias? A única diferença é simplesmente que eu, em vez de contá-las, escrevia. (...)
Por isso, retornei à "saga", à lenda, ao conto simples, pois quem escreve estes assuntos é a vida e não a lei das regras chamadas poéticas. Então comecei a escrever *Sagarana*. (ROSA, 1992, p.32, grifo meu)

Rosa mostra como sua obra está enraizada na formação sertaneja, enquanto um contador de estórias, um fabulista capaz de inventar narrativas. Além disso, destaca a distinção de que “em vez de contá-las, escrevia”. Vale destacar, primeiro, esse gesto do narrador que Guimarães Rosa se esforça por passar da oralidade para escrita. Nesse sentido, o autor mineiro recupera aspectos próprios da narrativa popular e também da estrutura épica. De certo modo, a feição de seus personagens se desenha no encontro com sua comunidade, bem como se define por suas ações no mundo. De certo modo, voltamos a uma matéria primeira, arcaica, própria das estórias antigas.

A visão rosiana de Flaubert é corroborada também pelos Três contos – versões modernas e realistas da lenda e do „maravilhoso da narrativa medieval. Na visão de Gracq, Musil e Rosa, estas obras primas não constituem uma exceção, mas a regra oculta da arte de Flaubert. Elas são como miniaturas, pequenas jóias nas quais o desejo de transcendência brilha como ponto de fuga longínquo para o qual convergem secretamente as “realidade” despojadas de Flaubert. Graças ao ardor deste fulcro, a ironia mantém-se em suave equilíbrio que jamais verte no sarcasmo, e um doce humor transforma o ridículo e o simplório na grandeza maravilhosa da simplicidade. (ROSENFELD, 2002, p.11, grifo meu)

Kathrin Rosenfield toca num ponto fundamental da narrativa rosiana, sua capacidade transformar o simplório na “grandeza maravilhosa da simplicidade”. Para chegar a isso, há uma articulação, como mostrou a autora, entre a ingenuidade infantil e a ação dos narradores que “transformam a perspectiva banal de ver e de dizer o comum do viver paralisado pelo medo” (ROSENFELD, 2002, p.2). Esse é o gesto próprio do narrador, como descreve Theodor Adorno (2003, p.48-49), pois, a partir da ingenuidade épica, consegue se fixar na particularidade objetiva e narrar algo digno de nota, que não se equipara ao resto. Trata-se da capacidade de narrar a experiência de individuação de quem consegue escapar a repetição do mesmo. Nesse sentido, a definição rosiana da arte de narrar passa pela adoção da perspectiva ingênua, na medida em que consegue articular as formas arcaicas da narrativa oral e a dimensão moderna do romance e do conto (*short story*).

Ao mesmo tempo, a passagem para a escrita traz fortes implicações para um autor que insere referências eruditas e dialoga com o grande romance ocidental, de Goethe a Thomas Mann, passando por Tolstói e Dostoiévski. Assim, em seus contos, novelas e romance, temos uma ambivalência constitutiva. Há o regresso à saga (matéria épica), mas, ao escrever, a forma ganha feição moderna e experimental, a partir de qualificada pesquisa estética. Essa tensão já foi descrita de diferentes maneiras (por exemplo, cf. Arrigucci, 1994; Pasta Jr, 1999). Interessa pensá-la de como há aí uma tensão entre a perspectiva madura, viril (Lukács, 2000), e a dimensão ingênua própria da matéria épica (Adorno, 2003). No caso, vamos focar o tratamento dado à criança em *Campo Geral*, em que o narrador se funde com um menino, Miguilim, para contar um ano de sua vida no Mutum.

Da virilidade madura e da narrativa ingênua

Na *Teoria do romance*, de Georg Lukács, uma expressão repetida chama a atenção: romance como forma *da virilidade madura*. Pode-se compreender tal colocação pela seguinte citação: “A arte – em relação à vida – é sempre um “apesar de tudo”; a criação de formas é a mais profunda confirmação que se pode pensar da existência da dissonância.” (2000, p. 72, grifo meu) No caso do romance, gênero relacionado a um mundo em que sentido e existência se apartaram, a maturidade vem com a resignação de que a existência tem de ser possível, mesmo com a melancólica constatação da “nulidade do mundo real” (p. 87). É uma melancolia adulta.

A epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida. (...) Todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporados à configuração e não podem nem devem ser encobertos por meios composicionais. Assim, a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo. (Lukács, 2000, p.55, grifo meu)

O romance, descrito pelo traço da virilidade madura, em oposição à puerilidade da epopéia, representa o homem que, passando por uma série de provas, constrói uma consciência de si mesmo. A necessidade do romance, enquanto forma artística, é resolver uma dissonância fundamental da existência, historicamente delimitada, "em um mundo abandonado por deus" (Lukács, p. 87). Como resposta a essa necessidade, a forma é o único caminho de enfrentamento do abismo e da morte e, como na atualidade de um mundo prosaico há uma cisão entre a forma e a matéria da vida (Lukács, p.114). O romance traz em si mesmo o caráter contraditório da busca de integração e significação que não se encontram de modo natural, mas devem ser construída pela trajetória do herói no mundo.

Um traço constitutivo do romance é destacado por Lukács, a dissociação, que também se apresenta em outras formas atuais. Como salienta Fehér (1997), a oposição entre o eu e o mundo perpassa toda *A teoria do romance*. Através de diferentes expressões, Lukács ressalta a perda de unidade dos homens entre si,

na comunidade; dos homens com a natureza e dos homens com os deuses. A separação implica na falta de um sentido imanente da existência individual. Entre a interioridade e a aventura há um divórcio, uma barreira intransponível.

A desintegração da identidade da experiência também é ponto de partida para a reflexão de Theodor Adorno sobre o romance, em *Posição do narrador no romance contemporâneo* (1983). Narrar significa ter algo especial a dizer, mas o mundo administrado e estandarizado acaba com a unidade, com a experiência individual. O que rege aqui também é abstração da mercadoria, da falsa universalidade, pois o mesmo mundo está na música, na lírica e no ensaio. Assim, no romance, a fidelidade do realismo deve corresponder ao abandono da forma realista, porque reproduz a fachada, com aparência de totalidade sem fissuras, servindo apenas para enganar. Nesse romance de linhagem tradicional¹, a ficção assemelha-se ao palco italiano que constrói no teatro a ilusão de realidade, mantendo o espectador a uma distância fixa e invariável. No romance contemporâneo, através da revelação da forma de produção, a ilusão de ficcionalidade é quebrada e o leitor é posto em uma distância móvel da ficção. O narrador aparece, nesse caso, como a figura mediadora por excelência, que revela o caráter não imediato da experiência estética, mostrando o próprio laboratório de sua produção.

No romance contemporâneo, a partir do comentário de Adorno sobre a posição do narrador, a falta de um centro biográfico levaria a um retorno à epopeia, mas em negativo, em que o indivíduo se dissolve na massa, na multidão, ~~se~~ volta a si mesmo e se encontra com o pré-individual.

De fato, os romances que hoje contam, aqueles que subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopeias negativas. São testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação da pré-

¹ Curiosamente, o autor exemplar do romance tradicional para Adorno é Gustave Flaubert. Digamos curioso, pois se trata do autor exemplar do realismo moderno. Note-se que o conceito de realismo, para ele, é uma representação da totalidade de u sociedade, o que seria inapreensível no capitalismo avançado. E, quando adotado o procedimento realista, seria falso. É possível pensar um conceito diferente de realismo, que se centre na figuração dos pontos de ruptura da ordem social. No próprio caso de Flaubert, em *Um coração simples*, Felicité é um pobre empregada que ganha o protagonismo narrativo. Não investiremos no presente artigo nesse ponto, mas seu desenvolvimento permitiria uma releitura do artigo de Theodor Adorno.

individualidade naquilo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido. (ADORNO, 2003, p. 56, grifo meu)

Nas *epopeias negativas*, a articulação entre vida e essência, entre natureza e cultura não existe mais. Esse movimento de retorno pode ser celebrado de modo místico (comunhão com uma barata que provoca epifania) ou pode ser mostrado em sua face de terror, como surgimento do informe, do inumano. Nos dois casos, a estrutura social, enquanto segunda natureza, tornou-se

um complexo de sentido petrificado que se tornou estranho, já de todo incapaz de despertar a interioridade; é um ossuário de interioridades putrefatas, e por isso só seria reanimada – se tal fosse possível – pelo ato metafísico de uma ressurreição do anímico que ela, em sua existência anterior ou de dever-ser, criou ou preservou, mas jamais seria reavivada por um outra interioridade. (LUKÁCS, 2000, p. 64, grifo meu)

Nesse caminho, o retorno à natureza revela-se uma como projeção de uma experiência de reconciliação com uma realidade perdida. Por isso, tanto no retorno metafísico (formas rituais que reencenação do mítico) quanto à revelação monstruosa dessa natureza primeira mostram o quanto o homem não se reconhece mais no sistema social, nas leis, nos costumes, pois, alienado, não vê nisso uma criação humana, mas um cárcere que o mantém preso. A rotina e a vida cotidiana passam a ser vividas como local de segurança, em que tudo está no lugar previsto, e ao mesmo tempo como prisão ou tortura diária, que gera pesados sofrimentos. Por essa trajetória, a vivência negativa de ser posto para fora do espaço cotidiano leva à desorientação e pode levar à loucura.

O romance se forma pela ruptura com a tradição. A noção de virilidade madura vem da aceitação de que a forma romanesca se mostra incapaz de apreender uma totalidade real. Assim, o *homem maduro* desenvolveria uma perspectiva resignada e irônica de alguém que percebe a cisão entre forma e sentido, entre essência e vida, e busca a literatura como *um apesar de tudo*. Nessa dimensão, o mundo fechado da epopeia desenha o universo *infantil* de integração do homem com o mundo. Haveria a crença na articulação harmônica entre palavra e realidade, entre sujeito e objeto e o homem se sente em casa em qualquer lugar do mundo. Não cabe insistir na idealização da cultura popular (anônima, enraizada, pura, etc.), como fonte de regeneração ética através de valores de qualidade, ou de renovação estética, no retorno às formas simples e

de projeção política, pela construção de uma identidade comunitária. (Cf. Peter Burke, 1989). Interessa insistir, no entanto, que, de um lado, as formas modernas a partir do século XIX marcam a ruptura com a tradição, um isolamento do indivíduo; de outro, há uma busca da raiz popular enquanto resistência à razão instrumental.

Em *Campo Geral*, vemos o gesto rodeando do narrador que se apega à necessidade de narrar e volta para o lugar mais distante das cidades e da modernização para encontrar a matéria épica. Na criança, no sertão, não voltamos à epopeia, tal como definida por Lukács, enquanto integração do homem à natureza. Ao contrário, encontramos aí o confronto entre a luta individual para encontrar o sentido da existência. Na dimensão humana, chã, cotidiana, Miguilim bebe um “golinho de velhice” ao enfrentar um dilema ético, experimenta o luto pela perda do irmão, percebe a falta de sentido de sua existência... Enfim, Guimarães Rosa traz a simplicidade do contador de histórias através da forma viril do romance, só que essa virilidade amadurece numa criança de 7 para 8 anos.

A infância em *Campo Geral*

Campo Geral traz, então, a singular formação de uma criança, Miguilim. Sua experiência fundamental é a perda do irmão, Dito. É o centro que divide a história em duas partes. Veja-se, por exemplo, que Miguilim ficou doente e recebeu a visita de seu Aristeo, quando começa a melhorar. Depois da morte de Dito, novamente adocece, novamente recebe a visita de seu Aristeo. De certo, modo sua transformação dá-se pelo aprendizado dos conflitos do mundo adulto, do dilema moral sobre o agir certo, do sofrimento e do luto, mas, acima de tudo, da necessidade permanecer ainda assim alegre.

Uma peculiaridade desse relato está no narrador onisciente que limita seu ponto de vista ao que uma criança de 7 anos percebe. O conto abre com Miguilim tendo 8 anos, depois ocorre o retorno no tempo, para a primeira viagem que fez para fora do Mutum com Tio Terez. Nessa restrição de ponto de vista, a opção pelo limite infantil dá uma visão subjetiva dos acontecimentos, desse menino de

sertão, do universo rural, da fazenda afastada, filho de um casamento tumultuado, um irmão entre outros. Assim, o leitor vê a desavença entre os pais de Miguilim e deve concluir o porquê do afastamento de Tio Terez, bem como os motivos do assassinato de Luisaltino.

O narrador adere ao ponto de vista de Miguilim e passa a usar a expressão *a gente*, que pode tanto significar *aquela gente*, como *nós*.

“chamava pra riba da gente má sina”

“Ser menino, a gente não valia para quere mandar coisa nenhuma”

“a gente – essas tristezas”

Lidamos com a visão e a linguagem de um narrador tão solidário com o universo da fazenda que parece fazer parte dela. Mas não se trata apenas disso, o relato de Guimarães é pontuado por muitas interrogações do menino sobre o pai, o tio Terez, a mãe, os irmãos... Trata-se de uma narrativa de um menino sertanejo, mas a forma de narrar é moderna, com o uso da técnica romanesca da introspecção. É certo que se trata de um menino que gosta de ficar sozinho, de inventar histórias e de brincar de pensar, mas, assim mesmo, vale novamente enfatizar a força inovadora da narrativa de Rosa que mistura o mais arcaico e o mais moderno.

Nesse sentido podemos interrogar o valor crítico dessa narrativa. O que se entende aí como valor simbólico? Talvez seja possível dizer que se trata da história de uma iniciação. Trata-se da formação de alguém que aprende a ver o mundo, de alguém que descobre a dificuldade de decidir o melhor caminho, de alguém que experimenta as contradições do afeto (amor e ódio pelo pai), de alguém que perde o irmão e vive o luto, de alguém que afirma o valor vital... O aprendizado de Miguilim passa pela capacidade de contar histórias.

Miguilim de repente começou a contar histórias tiradas da cabeça dele mesmo: uma do Boi que queria ensinar um segredo ao Vaqueiro, outra do Cachorrinho que em casa nenhuma não deixavam que ele morasse, andava de vereda em vereda, pedindo perdão. Essas histórias pegavam. Mãe disse que Miguilim era muito ladino...

Miguilim desenvolve a capacidade de narrar e de imaginar histórias, que são capazes inclusive de consolar e de aliviar a dor do irmão. Talvez se possa completar esse aprendizado através da lição do Dito, e depois de Seo Aristeu, de que se carece de alegria, mesmo nos momentos mais difíceis. No caso, alegria

traduz um sentimento de descoberta de uma beleza ou de um sentido que se revela em um instante. A alegria não se confunde com o riso, mas com uma satisfação interior, de aceitação do presente e da realidade que se põe. Não se trata de conformismo com o estado das coisas, petrificação alienante, pois a alegria, nesse sentido, se traduz em potência, capacidade de agir e de configurar o mundo. A escolha recorrente de Guimarães Rosa pela posição da criança e do aprendiz que se dá através do sofrimento e, por isso, deve ser a primeira estória de *Corpo de Baile*.

No caso brasileiro, a criança (assim como o escravo, o agregado, a mulher) deveria apanhar para aprender como processo natural de educar pela imposição física e pelo medo gerado no outro, pela obediência cega e pela repetição do modelo adulto. A criança pode ser vista como quem teve a experiência de submissão a um poder autoritário, formas exemplares do regime patriarcal e escravocrata. Basta lembrarmos a surra dada por Nhô Bero em Miguilim, seu filho. O pai tira toda roupa da criança e bate violentamente em todas as partes do corpo do menino. Nessa focalização, encontramos a historicidade em seu modo mais intenso, pois não se trata apenas do pai de Miguilim, mas de um padrão de conduta próprio das famílias patriarcais. Nesse sentido, um dos pontos fundamentais da trajetória de Miguilim se dá no luto vivido pela perda de seu irmão, Dito, pois é o primeiro passo para ver as estruturas familiares como contingentes e perceber que não é preciso temer nem seu pai, nem a mata, nem assombrações.

Ao se pensar a questão da infância, é interessante de se apontar a relação entre o grupo e o indivíduo, entre o social e o individual, a sociedade impõe um modo de uso do corpo, de tal modo que as necessidades e as atividades corporais trazem impressas as marcas da estrutura social.

Os limiares de excitabilidade, os limites de resistência são diferentes em cada cultura. O esforço “irrealizável”, a dor “intolerável”, o prazer “involvidável” são menos função de particularidades individuais do que critérios sancionados pela aprovação ou desaprovação coletivas.²

² Lévi-Strauss, Claude. Introdução à obra de Marcel Mauss. A obra de Marcel Mauss. In : MAUSS, M. Sociologia e Antropologia. São Paulo : Edusp, 1974.

Na materialidade do corpo, não no inegável aspecto biológico, mas nas marcas sociais que nele se imprimem, podem ser buscadas marcas da historicidade. Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Paulo Prado (em ordem cronológica inversa) apontaram no brasileiro a forte presença da cordialidade, da ausência de regras, da incapacidade de obedecer a lei, da dificuldade de transcender o particular, da sensualidade, da luxúria, da tristeza... Para além das diferenças entre os autores, como a presença do corpo, há uma oposição entre a exaltação do corpo, enquanto fonte de prazer, e a violência com que se submetem escravos, mulheres e crianças. Temos o riso (a gorda galhofa na gargalhada); a preguiça, o cansaço físico (*ai que preguiça macunaímico...*); a sensualidade (a força de atração da mulher ou da natureza)... São aspectos fortes que indicam a dificuldade do esforço continuado e disciplinado, do trabalho regular, da persistência necessária à realização de projeto, do respeito à liberdade do outro, da aceitação da universalidade das regras moral, ética e jurídica. Ao mesmo tempo, isso é forma de escapar ao sofrimento. E a transcendência? E a superstição? Podemos pensar nas formas concretas de saltar para fora da história, pela magia, pela graça ou pelo milagre, que dá a fortuna, o amor de fulana, a vitória do time, o emprego desejado... A dimensão humana cai na noção de fatalidade, em que o destino dita o traçado da vida, cujo escape dá-se apenas pelo salto. Assim, a infância ganha grande valor para se pensar a identidade do brasileiro, dentro da dimensão de quem sofre e pena, mas consegue transpor o limiar da satisfação imediata. Ou de outra parte, a morte. No caso específico, Miguilim passou pela doença, pelo luto sentido fisicamente, pela dor da surra, pelo trabalho e pelo esforço contínuos, pela doença novamente. Seu aprendizado vem pela superação e pela possibilidade de

condição pela alegria.

Em *Campo Geral*, a inserção social passa pelo aprendizado da linguagem e dos padrões do mundo adulto. A formação do menino deve superar o medo do desconhecido, as incertezas quanto à melhor atitude, a perda do irmão, o fardo de carregar a raiva do pai. Nisso tudo, ainda deve sempre de ter alegria. Nesse caso, o esforço narrativo, ao recuperar o ponto de vista infantil (ingênuo), leva o leitor a acompanhar uma criança que sofre com o impacto (castigo, surra,

brinquedo, etc.), mas não vê o adultério de sua mãe, apenas suspeita das fúrias de seu pai. O horizonte se desenha apenas através dos olhos míopes de Miguilim. A incapacidade infantil de saber distinguir o certo do errado é base mesma a partir da qual o aprendizado se desenha e, às vezes, ganha a forma das narrativas do menino. Quando *Campo Geral* se encerra, abre-se a perspectiva futura; com uma nova viagem o menino vai para além da casa da família. Guimarães Rosa nem idealiza a infância, nem a torna pura. Mostra a capacidade de superação da doença, do medo, da dúvida e da morte, tendo no centro a articulação entre aprendizado da vida, da narrativa e da linguagem.

Interessa sublinhar, por fim, a tensão entre dimensão pueril, que está no gosto do relato, no prazer das ações e das aventuras, na capacidade de configurar um mundo, e a dimensão da “virilidade madura”. Em *Campo Geral*, a modernidade da técnica (narrador pelos olhos da criança) está a serviço de recuperar o olhar da criança, isolada no universo rural interiorano. Em *Grande Sertão*, como contraponto, a estratégia vinha do narrador tradicional, oral, que ganha a feição moderna da ironia e da melancolia de quem narra, mas não se satisfaz apenas com a imediatez do fatos narrados. Isola o episódio e o transforma em emblema de sua grande aventura, que interroga quanto aos ecos do passado sobre os acontecimentos posteriores e sobre o presente. No universo rural, no limite da modernidade, Guimarães Rosa desenha o universo ficcional em que o narrador encontra algo especial a narrar, retorna à saga, mas ela acaba cristalizada ao toque melancólico da reflexão.

A violência do pai

Há uma cena fundamental para a leitura aqui proposta. Em um domingo, depois da morte de Dito, Miguilim havia sido obrigado pelo pai a trabalhar, levar leite para outra propriedade. No caminho, havia sido agredido, sem poder reagir, por alguns meninos. Na volta, na fazenda, Liovaldo fica à sua volta implicando. Nisso, quando passa Grivo, Liovaldo gratuitamente começa a debochar, cuspir e dar tapas em Grivo. Miguilim explodiu de ódio e, mesmo menor, partiu para cima

de Liovaldo e derrubou-o no chão esmurrando. A consequência foi o castigo dado por seu pai.

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

- "Raio de menino indicado, cachorro ruim! Eu queria era poder um dia abençoar teus calcanhares e tua nuca!..." - Soltou Miguilim, e Miguilim caiu no chão. Também não se importou, nem queria se levantar mais.

E Miguilim chorou foi lá dentro de casa... (ROSA, 1992, p. 531)

Nessa cena, num gesto de extrema brutalidade, o pai agride uma criança violentamente. Primeiro, com a mão. Depois de deixar Miguilim nu, bate com o cinto. Xinga, bate de todos os jeitos, em todas partes do corpo, e se compraz com a agressão que comete. A reação inesperada do menino interrompe a surra e desconcerta o pai. Ele começa a rir, um riso movido pela certeza de crescer e mataria o pai. Logo a seguir, quando mãe lava suas feridas, ele chora. O menino explica que bateu em Liovaldo, mesmo sendo parente, porque bateria no "que é pior, no maldoso". Esse é um momento fundamental da narrativa, quando Miguilim decide que não vai mais ter medo. O interesse, creio eu, vai além disso. Nosso envolvimento emocional enquanto leitor (é uma narrativa que nos leva às lágrimas) nos faz colocar esse momento enquanto parte da trajetória de formação do menino, num processo de autoconsciência que se encerra na bela cena final, quando ele coloca os óculos e consegue ver com nitidez a família e também descobre a beleza do Mutum. Trata-se de uma etapa, superação, num processo de formação. Talvez ela seja menos central do que a morte de Dito, centro organizador da narrativa, uma perda irreparável para Miguilim, mas esse momento encena uma luta de morte.³

³ José Antônio Pasta estuda a luta de morte como um momento fundamental da narrativa brasileira, que estaria presente em *O Ateneu*, mas faria parte da matéria brasileira e ganharia forma em outras obras. (PASTA, 1999, p. 61-70).

Há outra possibilidade de leitura, complementar, que me interessa ensaiar aqui: a violência enquanto tal. No primeiro caso, de Liovaldo, ele bate porque se acha acima de Grivo, um molambo de gente, como diria Paulo Honório sobre um empregado, Marciano⁴. Liovaldo bate por diversão, porque não reconhece Grivo como um igual, seu gesto é realizado com prazer e acompanhado de riso. Miguilim resiste porque defende outra criança por considerar a violência gratuita como gesto inaceitável. Briga contra um igual, um irmão, mesmo que fisicamente maior. Note-se que ele é o único a ser castigado. No caso do pai, trata-se do castigo físico que ele teria o direito de fazer, enquanto patriarca, e o dever de impor, enquanto pai, para corrigir uma transgressão, uma desobediência. Miguilim foi contra a família, como lembrou sua mãe depois. Na violência física sofrida, Miguilim descobre sua força, a possibilidade de resistir e de confrontar o pai. É uma expressão dolorosa, dissonante talvez, pois o menino resiste na convicção de que viria a crescer e matar o próprio pai. Ao mesmo tempo, há aí o aprendizado de que a submissão pode ser superada.

Vale ressaltar um núcleo realista da composição roseana. Temos uma fazenda no sertão mineiro. É o universo rural, marcado pelo isolamento e pela distância da cidade, de outras casas, em que a precariedade domina a vida cotidiana na lida com o gado e com a lavoura. Nesse universo, uma família de numerosos filhos deixa suas crianças soltas em contato com a natureza. Eles devem aprender o respeito aos mais velhos, devem trabalhar quando chegam a certa idade, devem aprender as rezas, mas não há escola formal (apenas um vislumbre de possibilidade, remota, na fala de seu Deogracias). O tempo é preenchido pelos jogos e pelas brincadeiras. O mundo dos adultos, mundo do trabalho doméstico das mulheres e do trabalho com a lavoura ou com o gado dos homens, é visto como um horizonte para as crianças. É o horizonte de Dito, que se imagina no cuidado da fazenda. Repare-se que estamos lidando com homens livres, empregados que cuidam da fazenda de um proprietário que está

⁴ Em *São Bernardo*, Paulo Honório, num ataque de fúria, bate em um empregado da fazenda, Marciano. Logo a seguir chega Madalena, indignada (“Bater assim num homem! Que horror!”). Paulo Honório não compreendia: “Marciano não é propriamente um homem. (...) É um molambo” (RAMOS, 1978, p.100). Ele bate, porque pode e porque não reconhece no empregado um homem, vê apenas um retalho, pano velho, um resto. No gesto de Liovaldo, apresenta-se uma situação similar em miniatura.

longe, na cidade ou em outra propriedade. Qual o valor disso? A dimensão humana se revela na iniciação ao mundo em que a criança bebe goles de velhice, amadurece, mas não pode perder a alegria.

Num lugar extremo, nos Gerais, então, um menino de 7 anos, Miguilim, vive com seus irmãos o cotidiano de uma fazenda isolada. É uma criança sensível à beleza natural, com muita imaginação, que passa por uma experiência intensa de iniciação, acometido por doença, luto pela perda do irmão, trabalho intenso, quando parte da fazenda. Nesse universo, brutalidade e poesia não apenas convivem como se misturam. No caso, o castigo físico foi tão brutal que abre uma ferida tal, que bloqueia sua capacidade de inventar histórias. Depois da morte de dito, ele muda, endurece, não tem medo, mas também não narra.

Mesmo nesse lugar distante, em meio a precariedades diversas, encontramos uma cena típica da família patriarcal brasileira. Aqui o Estado não se faz presente, é uma entidade remota e vaga. Quem exerce o poder é o proprietário ou, na falta deste, o capataz. Há uma ordem que se impõe aparece na figura temível de Vovó Izidra, dentro de casa, e acima dela de Nhô Bero. O primeiro castigo sofrido por Miguilim é representativo. Ao voltar de viagem, o menino de 7 anos corre para contar sua novidade à mãe, a confirmação da beleza do Mutum. Esquece de pedir a bênção ao pai. Nhô Bero vai chamá-lo de mal agradecido. Teve de ficar em casa enquanto o pai e os irmãos foram pescar. No caso, o castigo é visto como corretivo necessário para a educação de uma criança, e, mais, para a manutenção de uma ordem. Ele deve saber o seu lugar, coisa que Miguilim demonstra não saber quando corre e se atira nas pernas da mãe para protegê-la da surra que Nhô Bero lhe dava. Assim, em casos mais extremos, como o de Miguilim, impõe-se a necessidade da surra. A disciplina pelo corpo: da mulher suspeita de adultério ou da criança incorrigível. Nhô Bero, o pai, não é proprietário, apenas uma espécie de capataz de fazenda de outrem, mas, na família, ele é autoridade. O choque dos outros familiares, quando ele bate em Miguilim, com a cinta no corpo nu, não está na surra, propriamente, mas no excesso e na desproporção entre o erro cometido e a pena recebida, mas esse lugar paterno não é posto em questão. Nesse sentido, a cena traduz um gesto de resistência à violência e à negação da diferença, que estava inclusive no

corpo desse menino peticego, como diz a irmã de Miguilim depois. O riso inesperado de Miguilim, interrupção da surra, interrompe também uma relação cristalizada de poder.

Pois o fundamento da política, se não é natureza, não é tampouco convenção: é a ausência de fundamento, é a pura contingência de toda ordem social. Há política simplesmente porque nenhuma ordem social está fundada na natureza, porque nenhuma lei divina ordena as sociedades humanas. (RANCIÈRE, 1996, p.30)

Jacques Rancière, num esforço de redefinição da política enquanto exercício do poder, faz um deslocamento para pensá-la enquanto fundada na democracia, na igualdade e na liberdade. O “povo” é o grupo da sociedade que não tem qualidades próprias, a parte sem parcela, os destituídos, os pobres... No momento em que se reivindica a igualdade e propõe o gesto de ruptura com a ordem instituída (formas de controle), a política se apresenta. É o dano que impõe à ordem estabelecida, como forma de transgressão. Toda estrutura de poder é contingente e não natural e não convencional... Representa o poder de dominação de uma parcela sobre outras. Não se quer construir aqui a figura de Guimarães Rosa enquanto militante político, o interesse é olhar para uma cena de violência, cuja justificativa é sempre necessariamente precária, enquanto um momento em que o poder do pai se impõe, mas que ajuda o menino a descobrir a ausência de sentido dessa violência, sua contingência, e mais a se reconhecer como um igual. Especificamente, o narrador dá elevação e dignidade à criança.

Do silêncio à narrativa

No caso da ficção moderna, desde o realismo do século XIX, há um interesse crescente pela infância enquanto um tempo e uma experiência específica. Vemos a complexidade do lugar da criança e, mais, o valor que o ponto de vista infantil, ingênuo, tem para resistir ao mundo alienado da sociedade burguesa. No seu sofrimento ou no seu riso, na sua imaginação ou na sua aventura, a criança mostra um olhar para a sociedade que não menor, nem falso... Apenas vem de outra posição. Assim, pode-se apontar rapidamente a

retomada da infância na literatura brasileira como um gesto potente de crítica tanto a sociedade patriarcal quanto o processo de modernização conservadora. Vemos isso em Machado de Assis (conto de escola e umas férias, por exemplo), em Mário de Andrade (Piá sofre), em Guimarães Rosa (Margens da alegria, A menina de lá, Partida do audaz navegante, Os cimos) e em Clarice Lispector (Evolução de uma miopia, Legião estrangeira, Desastres de Sofia, Felicidade Clandestina).

Se é verdadeiro que, na sua forma originária, o centro de experiência dos mistérios era não *um saber*, mas *um sofrer* (“ou mathein, allà pathein”, nas palavras de Aristóteles), e se este *pàthema* era, na sua essência, subtraído à linguagem, era um não-poder-dizer, um murmurar com a boca fechada, então esta experiência era bastante próxima de uma experiência da infância do homem, no sentido em que se viu (o fato de que entre os símbolos sagrados da iniciação eram brinquedos – *puerilia ludicra* – poderia fornecer, a respeito disso, um útil campo de investigação). (...)

Por isso, é a fábula, isto é, algo que se pode somente contar, e não o mistério, sobre o qual se deve calar, que contém a verdade da infância como dimensão original do homem. Pois o homem da fábula libera-se do vínculo místico do silêncio transformando-o em encantamento: é um sortilégio, e não a participação em um saber iniciático, que lhe tolhe a palavra. Desse modo, o silêncio místico, sofrido como feitiço, precipita novamente o homem na pura e muda língua da natureza: porém, como encanto, deve ser, no final, rompido e superado. Por essa razão, enquanto o homem emudece, no conto de fadas, os animais saem da pura língua da natureza e falam.(AGAMBEN, 2005, p. 85-86) (grifos meus).

Agamben enuncia a questão central que nos ajuda a entender a retomada da tradição pueril do conto popular, a retomada da personagem infantil, pois a criança (puer) opõe-se à virilidade madura, e traz dentro de si *a dimensão original do homem*. É pela narrativa que o encanto (silenciamento) é superado. No caso específico, no gesto de pôr em cena personagens infantis, cada autor joga com a tensão entre tema moderno (a infância historicamente posta) e a perspectiva ingênua (com um pé na fantasia e na épica). Temos, então, a ironia corrosiva do *menino sem virtudes* (Conto de escola), temos o triste abandono que gera o olhar melancólico de Belazarte (Pia sofre), temos o olhar conciliador que tenta unir a *magia infantil* e o *mundo moderno* (Menina de Lá, Partida do Audaz navegante) e epifania desencantada e melancólica que revela um mundo esvaziado de sentido (Desastres de Sofia). O interessante é verificar como a esfera moderna (virilidade madura apreendida talvez do romance) traz os resíduos da puerilidade épica (herdada do *tempo da fantasia*).

Temos a inserção de *Campo Geral* num conjunto de narrativas brasileiras⁵ que dá protagonismo para a criança. Na novela de Guimarães Rosa, há algo fundamental, mais pungente, a distância estética é reduzida ao mínimo, e o narrador traz para dentro de seu discurso o universo interior da criança – sua visão, sua imaginação, seus sentimentos. Os procedimentos narrativos mais modernos encontram-se associados (e tensionando na escrita) à fábula e à matéria mais arcaica, infantil. Acompanhamos, desde o início, o esforço do menino para conquistar seu lugar, sua palavra. A potência narrativa de Miguilim, capaz de narrar e acalmar a dor do irmão doente, é bloqueada pela imposição do trabalho contínuo, dos castigos e, depois, pela violenta surra dada pelo pai. A violência extrema é um sofrer que subtrai a palavra da criança. Por isso, ao final, carece de ter alegria, de superar o silêncio e reencontrar a palavra que dê forma e faça da dor uma experiência transmissível.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burrito. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. (Humanitas)

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge Almeida. São Paulo: Editora 34, Duas Cidades, 2003.

_____. *_____*. In: *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, 1994. (NOVEMBRO DE 1994, 40).

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política*. 4ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. (obras escolhidas, vol.1)

BOSI, Alfredo. Céu, inferno. In: _____. *Céu/inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: *Tese/antítese*. 3ª ed. São Paulo: Nacional, 1978.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Trad. Mary del Priori. Brasília: Ed. UNB, 1994.

⁵ Não se trata de uma seleção exaustiva. Haveria outros tantos contos, assim como romances, que poderíamos agregar às obras referidas. Para ficar em apenas um caso, seria possível fazer a leitura de O cinturão, capítulo de *Infância*, livro de memórias de Graciliano Ramos. A violência desmedida do pai, que bate na criança, esta que apenas sofre e chora e nada diz, é retomada apenas na fala do narrador adulto. O núcleo da brutalidade patriarcal se revela por inteiro no gesto do pai que surra seu filho injustamente.

FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo?* contribuição à teoria do romance. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

LIMA, Luís Costa. Mundo em perspectiva: Guimarães Rosa. In: Coutinho, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. J. Marcos M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (Espírito Crítico)

PASTA JR. José Antônio. *O romance de Rosa*. São Paulo: Novos Estudos CEBRAP, n. 55, 1999, p. 61-70.

PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1978.

RONAI, Paulo. Os vastos espaços. In: Rosa, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA, João Guimarães. Entrevista concedida a Günter Lorenz (1965). In: *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 20ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ROSA, João Guimarães. *Campo Geral*. In: *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. *Desentendimento*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

ROSENFELD, Kathrin. A poética das Primeiras estórias. In: *Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

ROSENFELD, Kathrin. Guimarães Rosa no espelho de Machado, Flaubert e cia.. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, [S.l.], v. 22, n. 30, p. 25-48, jun. 2002. ISSN 2359-0076. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6750>>. Acesso em: 19 jul. 2017. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/2359-0076.22.30.25-48>.