



PARTE 3
Ensaio premiado no
concurso de monografias

Página anterior: "O diabo no meio do redemoinho" – Wanessa Cruz – (Cerâmica, 2004; detalhe).

O corpo e a palavra: uma leitura de “Campo geral” de J. Guimarães Rosa

Erich Soares Nogueira*

Resumo

Bastante conhecida por seu olhar míope (mas poucas vezes embaçado!), a personagem Miguilim, de “Campo geral”, apreende o mundo sobretudo através de seu corpo, isto é, da visão das pequenas coisas, de cheiros, toques e sons. Em nossa leitura da novela, examinaremos o fluxo dessa experiência sensorial em sua relação com o próprio corpo da linguagem rosiana. Nesse caso, será analisada outra característica fundamental de Miguilim: a sua atividade como contador de histórias. Esta, além de criar sentidos para as percepções sensoriais da personagem, vai se constituindo como um modo de enfrentar os reveses de uma infância marcada por dúvidas intensas, pelo medo e pela morte.

Palavras-chave: Ficção rosiana; Campo geral; Miguilim; Corpo e linguagem; Percepção.

Este ensaio aborda a novela “Campo geral”, de Guimarães Rosa, considerando, em especial, a relação entre a linguagem desse texto literário e a percepção sensorial da personagem Miguilim. Para situar a questão, partiremos, no entanto, de uma discussão mais ampla, que hoje compõe um dos eixos de análise da obra de Rosa: a tensão que se estabelece entre *logos* e *mythos*.

Em prefácio à ficção completa de Guimarães Rosa, Eduardo F. Coutinho trabalha justamente com a idéia de que ambos os elementos, ao integrarem as narrativas rosianas, estão em contínua e mútua relativização, atuando como forças não excludentes. Assim, de *Sagarana* a *Tutaméia*, encontra-se uma variedade de elementos que “transcendem a lógica racionalista: superstições e premonições, crença em aparições, devoção a curandeiros e videntes, misticismo e temor reli-

* Mestre em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas, com a dissertação intitulada *Percepção e experiência poética: estudo para uma análise de “Campo geral”, de J. Guimarães Rosa*, defendida em 2005.

gioso, como o temor ao diabo, e certa admiração pelo mistério e o desconhecido”, elementos que são “parte integrante do complexo mental do homem do sertão” (COUTINHO, 1994, p. 20).¹ No entanto, apesar de Rosa colocar em “xeque a tirania do racionalismo”, o escritor não o rejeita “como uma entre outras possibilidades de apreensão da realidade, mas procede a uma relativização de sua autoridade” (COUTINHO, 1994, p. 20). A narrativa de **Grande sertão: veredas** extrai sua força justamente dessa convivência com o mítico e o racional. O embate entre essas duas ordens gera o discurso de Riobaldo, que, no dizer de Antonio Candido, “tenta laboriosamente construir a sabedoria sobre a experiência vivida, porfiando, num esforço comovedor, em descobrir a lógica das coisas e dos sentimentos” (CANDIDO, 1994, p. 91). Num tenso equilíbrio, “combinam-se o *mito* e o *logos*, o mundo da fabulação lendária e o da interpretação racional, que disputam a mente de Riobaldo, nutrem sua introspecção tateante e extravasam sobre o sertão” (CANDIDO, 1994, p. 91). O fulcro da questão, em **Grande sertão: veredas**, está no episódio do pacto, em que “o narrador questiona o domínio do racionalismo, chamando atenção para o mito, mas (...) não abandona completamente a possibilidade de uma perspectiva racionalista” (COUTINHO, 1994, p. 21)

Em outras obras, porém, há um conjunto de personagens nos quais a força do irracional provoca uma diluição da razão. No caso de personagens dominados pela loucura, por exemplo, a ordem racional chega a dissipar-se por completo. Segundo Coutinho (1994, p. 21), é através dessa galeria de personagens – “loucos, cegos, doentes em geral, criminosos, feiticeiros, artistas populares, e sobretudo crianças e velhos (...) que impregnam a ficção do autor com sua sensibilidade e percepções aguçadas” – que se constrói mais diretamente uma crítica ao racionalismo. Quando sobre elas recai o foco narrativo, a surpreendente emanção poética de suas vozes efetua uma “verdadeira desconstrução do discurso hegemônico da lógica ocidental” (COUTINHO, 1994, p. 21). Um livro exemplar para tal discussão é **Primeiras estórias**. Seus personagens, tal como nota Paulo Rónai (1975, p. 35), são “campo propício à invasão do irreal, do irracional, do mágico – numa palavra, da poesia”.

Esse campo que se diria um tanto selvagem se espalha por todo o sertão rosiano e, ao ser referido nos textos de crítica literária, ganha variada definição. É notória a quantidade de termos e conceitos que cercam tal universo – denominado primitivo, fantástico, pré-lógico, natural, pré-social, arquetípico, marginalizado, instintivo, sensitivo etc.

¹ Os textos de diferentes autores citados com a data de 1994 encontram-se na “Introdução geral” da ficção completa de Guimarães Rosa, volume 1 (v. bibliografia).

A questão a ser aqui analisada vem justamente de um elemento fundante desse universo não determinado pela razão: a percepção sensorial. Consideramos que para uma leitura precisa da novela “Campo geral”, é importante que se estude a experiência que se dá pelos sentidos como meio de elaboração da própria linguagem narrativa. A presença do pequeno contador de histórias Miguilim e o uso de um foco narrativo que recai sobre o olhar infantil permitem um estudo dessa especial perspectiva rosiana. Mais que isso, percorrer o mundo que se desdobra no olhar de Miguilim é também percorrer os caminhos das experiências sensoriais que constroem tal personagem como um contador. Nesse caso, a questão geral da tensão entre *logos* e *mythos* continua como uma linha de força da narrativa, mas realiza-se mais especificamente: o conflito que se apresenta em “Campo geral” é entre duas linguagens distintas – aquela que se formula por um processo racional, utilitário, e que tende a se descolar da experiência rumo à sistematização lógica da vida, representada pelo pai de Miguilim, e a que se organiza a partir da experiência pelos sentidos, representada, está claro, por Miguilim. Tais linguagens poderão ser aqui denominadas “linguagem racional” e “linguagem dos sentidos”.

É importante ressaltar que esse conhecimento que parte da visão, do olfato, da audição, do tato e do paladar tem forte relevo na obra de Guimarães Rosa. E, por isso mesmo, foi anotado pela crítica literária desde **Sagarana**. Para brevemente citar Álvaro Lins (1994), em “Uma grande estréia”, escreve:

(...) a faculdade de escritor mais aguda e mais desenvolvida no Sr. Guimarães Rosa é a visualidade. Do que viu, ele soube conservar pela memória e conseguiu transfigurar pela imaginação, não só os aspectos de mais relevo, mas também os detalhes, as nuances, os segredos, as pequenas coisas, às vezes mais definidoras e caracterizadoras que as grandes, aquelas que escapam em geral aos que não tem o dom da visão sensível e penetrante. (p. 71)

Henriqueta Lisboa (1994), ao comentar a novela “Campo geral”, faz alusão à “própria filosofia matreira dos primitivos, (...) os quais devem o que pensam ao que vêem, tocam e degustam” (p. 134) e afirma que “o ambiente em que se move Miguilim é todo clara perceptibilidade, elementar rusticidade, campo aberto, povoado de vida (...). O mundo da natureza visível, audível, palpável, direta e simples, com brenhas, pastos e águas” (p. 140). Ainda sobre **Corpo de baile**, Heloísa Vilhena de Araújo (1992) estuda a obra aproximando-a da mitologia grega e estabelecendo uma correspondência entre os sete contos e a simbologia dos sete planetas que aparecem na organização celeste do texto **Timeu**, de Platão. Essa correspondência se desdobra numa segunda, com os quatro elementos da natureza, e numa terceira, então com os sentidos do corpo: “Campo geral” (Sol) liga-se à visão; “Uma história de amor” (Júpiter) e “Buriti” (Lua) aos ruídos e sons; “O re-

cado do morro” (Terra e Mercúrio) ao palpável; “Cara-de-Bronze” (Saturno) aos sons e imagens, e, por fim, “A estória de Lélío e Lina” (Marte) e “Dão-Lalalão” (Vênus) aos cheiros e perfumes. Em *Grande sertão: veredas*, é também o universo sensorial um dos planos que compõem a personagem Diadorim. A força lírica da personagem, quase sempre comentada pela crítica, está associada a uma percepção da natureza que pouco tem a ver com o mundo dos jagunços. Trata-se da percepção do belo: “Mas eu gostava de Diadorim para poder saber que estes gerais são formosos” (ROSA, 1994, v. 2, p. 41). Daí que o lirismo marcante do discurso de Riobaldo move-se por camadas sensoriais – também afetivas – que remetem a todo instante para a presença/ausência de Diadorim: “Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza” (ROSA, 1994, v. 2, p. 24).

De modo geral, observa-se, na fortuna crítica de Guimarães Rosa, que os aspectos relativos à percepção são bastante considerados, mas como elementos que perpassam outras discussões. Nesse caso, para também atingirmos o objetivo mais preciso deste ensaio, propomos um trabalho que se concentre no texto de “Campo geral”.

OS SENTIDOS DO CORPO²

O início de “Campo geral” é antes de tudo o desdobramento de um espaço. Miguilim, sua mãe, seu pai e seus irmãos moram num lugar que vai se abrindo em distâncias, “longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água”, para além das “veredas sem nome ou pouco conhecidas” (p. 13). Traçado que parece figurar o Sertão, mas que engana em seu desenho, porque vem para marcar o completo isolamento de um covoão: o Mutum. A família vive nos Gerais, mas fechada num pé de serra, lugar de terra preta e de “demorados meses chuvosos” (p. 13). Em ponto remoto, o Mutum não está em parte alguma. “Oe, ah, o triste recanto...”, exclamava sempre a mãe, “linda e com cabelos pretos e compridos” (p. 13), com seu olhar escurecido pelos morros do lugar.

Com a sombra do Mutum contrasta o fulgor das experiências de Miguilim. O menino experimenta o que é sair do Mutum aos sete anos, em sua primeira viagemzinha, para ser crismado. Ele e Tio Terêz, companheiros, vão até o Sucuriçu, por onde o Bispo passava. É quando, justamente, Miguilim encontra assustado, em si, também o que é o Mutum. Inteiro saudade, de todos e de tudo, o menino reconhece o Mutum nesse sentimento aturdido. Seu reconhecimento é pura su-

² Todas as citações indicadas apenas pelo número da página serão de ROSA (1997).

focação – “às vezes nem conseguia chorar, e ficava sufocado” – e só encontra alívio em uma delicada descoberta – “E foi descobrir, por si, que umedecendo as ventas com um tico de cuspe, aquela aflição um pouco aliviava” (p. 14). Por isso, Miguilim, durante a viagem, da água que dava para quatro sedes, “preferia não beber a sua parte, deixava-a para empapar o lenço e refrescar o nariz, na hora do arrocho” (p. 14). Assim, tanto a saudade quanto o seu alívio são, antes de tudo, estados de um corpo que leva o menino a um primeiro conhecimento do mundo.

Em sua aventurazinha, Miguilim ainda ouve de um moço que estivera no Mutum a maior revelação: a de que o Mutum é bonito! Em Miguilim, porém, não há propriamente uma idéia do que seja a beleza – “nem ele sabia distinguir o que era um lugar bonito de um lugar feio” (p. 15). O que o menino ouviu do moço, mais que a frase em si, e que lhe revelou uma verdade – a “certeza” de que o Mutum é bonito – foi antes a “maneira como o moço tinha falado: de longe, de leve, sem interesse nenhum” (p. 15). Miguilim ouviu o ‘tom’.

Em termos mais precisos, podemos definir, com Laymert Garcia dos Santos (1989), essa “experiência do ouvir”:

Ouvir não é sinônimo de passividade – restringir-se a entender o que entra pelos buracos dos ouvidos, procurar identificar o significado do som. Na audição, importa tanto ou mais o como que o que se ouve. No como se dá ou não o contato com o quê. Com o que soa. Se soa bem, se ouve, se aprecia. Apreciação que é encontro, comunhão do que vibra soando com o que vibra ouvindo. E, do encontro, resulta como sobra, como algo mais, desnecessário do ponto de vista da economia da audição mas fruto dela, o sentido. (p. 26-27)

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

Era um presente; e a idéia de poder trazê-lo desse jeito de cor, como uma salvação, deixava-o febril até as pernas. Tão grave, grande, que nem o quis dizer à mãe na presença dos outros, mas insofria por ter de esperar; e, assim que pôde estar com ela só, abraçou-se a seu pescoço e contou-lhe, estremecido, aquela revelação. (p. 14)

Nessa tocante passagem, o desejo que mais intensamente se revela não é o de reproduzir as palavras trazidas de uma viagem. Antes de tudo, Miguilim deseja transmitir a experiência de ouvi-las. A beleza do Mutum, vivamente inscrita em seu corpo, torna a vibrar ao ouvido da Mãe, para que este ressoe e compreenda a descoberta. Mas a percepção de Miguilim não encontra o corpo do outro, este não ressoa: “A mãe não lhe deu valor nenhum” (p. 14). A frase chega, a experiên-

cia não. E a salvação pretendida pelo menino, ou seja, transformar as impressões negativas que a mãe guarda acerca do Mutum, não se efetiva, e, assim, configura-se um primeiro sinal de incomunicabilidade entre a experiência da criança e a do mundo adulto.

Em “Campo geral”, essa incomunicabilidade ganha sua forma mais evidente no contínuo e doloroso conflito entre Miguilim e o Pai. Assim, já na aflição dessa chegada da viagem ao Sucuriju, Miguilim esquece de dar atenção ao pai, cujo egoísmo logo profere o castigo – “como no outro dia era de domingo”, o pai “levou o bando dos irmãozinhos para pescaria no córrego; e Miguilim teve de ficar em casa” (p. 15). Mas Tio Terêz, “de bom coração”, ensina o menino a armar arapucas – nesta que é a melhor das brincadeiras, Miguilim prende e solta os sanhaços, “aqueles pássaros macios e azulados” (p. 15). É quando seu olhar, como em tantos outros momentos perceptivos, apreende as variadas formas e cores que se abrem no pequeno e claro espaço ao seu redor. Num conhecimento que é contato com o mundo, sua “translúcida miopia” acomoda todos os detalhes – os diferentes passarinhos:

Entre chuva e outra, o arco-da-velha aparecia bonito, bebedor; quem atravessasse debaixo dele – fu! – menino virava menina, menina virava menino: será que depois desvirava? Estiadas, as agüinhas brincavam nas árvores e no chão, cada um de um jeito os passarinhos desciam para beber nos lagoeiros. O sanhaço, que oleava suas penas com o biquinho, antes de se debruçar. O sabiá-peito-vermelho, que pinoteava com tantos requebros, para trás e para frente, ali ele mesmo não sabia o que temia. E o casal de tico-ticos, o viajadinho repulado que ele vai, nas léguas em três palmos de chão. E o gaturamo, que era de todos o mais menorzím, e que escolhia o espaço de água mais clara: a figurinha dele, reproduzida no argume, como que ele muito namorava. Tudo tão caprichado lindo! (p. 47)

As lembranças mais remotas que o menino tem de sua infância também vêm marcadas por uma experiência predominantemente sensorial. Miguilim tinha nascido de um lugar ainda mais longe, num lugar chamado Pau-Roxo: “De lá, separadamente, se recordava de sumidas coisas, lembranças que ainda hoje o assustavam” (p. 16). Lembranças de todas as sensações afloradas. A sua memória é um intenso rebrilho de todas elas. Primeiramente, surge o “peru que abria roda, se passeando, pufo-pufo – o peru era a coisa mais vistosa do mundo, importante de repente, como uma estória” (p. 16). Mas então vinha um menino grande, com uma pedra, e Miguilim já não podia ver mais nada – “uma coisa quente e peguenta escorria-lhe da testa, tapando-lhe os olhos”, enquanto chegavam aos seus ouvidos a voz da mãe, gritando: “Acabaram com o meu filho!...” (p. 16). A sensação tátil desse sangue evoca uma outra lembrança: a do sangue do tatu que mataram por Miguilim, “para o sangue escorrer por cima do corpo dele” e o menino poder “vingar” (p. 17). Compõe-se, então, uma brevíssima narrativa que, por fragmen-

tos, aproxima gradativamente sensações olfativas e visuais de “outras recordações, tão fugidas, tão afastadas que até formavam sonho” (p. 17). Miguilim recorda-se de umas “moças, cheirosas, limpas, os claros risos bonitos”, cujas qualidades sensoriais se reúnem num “de-beber quente, que cheirava à claridade”, expressão que, por sua vez, prepara a entrada num jardim onde um cheiro é estranhamente qualificado como “o mais lindo”, porque nasce da visão que se tem das “frutinhas vermelhas” (p. 17). Toda a seqüência então converge para o momento mais forte da experiência, quando Miguilim descobre o “cheiro pingado, respingado, cheiro risonho, cheiro de alegriazinha” (p. 17).

Ora, vale primeiramente notar que a construção “cheiro de alegriazinha” já traz, em si, algo de extraordinário. Nela, a sensação (o cheiro) emana, não mais da frutinha, mas de uma emoção (a alegria). Note-se: é a alegria que tem cheiro. Assim, se a pequena narrativa leva-nos a entender que o sentimento de alegria nasce da sensação do cheiro das frutinhas, a especial construção revela o extraordinário da experiência: a alegria deixa de ser reconhecida como sentimento para ser, ela também, uma sensação. Desta maneira, portanto, o movimento que se estabelece é de reversibilidade: as frutinhas têm o cheiro da alegria, a alegria tem o cheiro das frutinhas. Desmancham-se na linguagem noções excludentes como realidade interna e externa, sujeito e objeto, corpo e mundo, ou categorias entendidas separadamente, como sensação e sentimento.

Importante sublinhar que, em “Campo geral”, a busca do permanente estado da alegria elabora-se como ensinamento central que Miguilim receberá do pequeno Dito, quando este contempla a própria morte. Portanto, num momento em que a negatividade da morte se instala com tanta força nas terras do Mutum, o menino Dito, cuja sabedoria esbarra no mistério, revela a Miguilim algo como uma força a ser cultivada pelo espírito, a força da alegria. É ela que pode levar à superação da dor da morte ou pelo menos à resistência da vida. Aqui, na delicada experiência de um menino, entre as folhas de um jardim, vê-se como que a raiz da alegria, da aprendizagem da alegria, num cheiro distante, para sempre inscrito na memória de um corpo. Experiência, aliás, bastante próxima à do menino de “Nenhum, nenhuma”, conto de **Primeiras estórias**, em que a superação do esquecimento (algo como uma morte), dá-se através da valiosa “restauração de um antigo estado lírico” (LISBOA, 1994, p. 139), guardado também na raiz do vivido – num cheiro:

O menino não sabia ler, mas é como se a estivesse relendo [a data], numa revista, no colorido das figuras; no cheiro delas, igualmente. Porque o mais vivaz, persistente, e que fixa na evocação da gente o restante, é o da mesa, da escrivadinha, vermelha, da gaveta, sua madeira, matéria de qualidade: o cheiro, do qual nunca mais houve. (ROSA, 1988, p. 47)

Ficam, assim, indicados alguns aspectos que se relacionam fortemente com a percepção sensorial, e que podem ser encontrados por toda a obra de Guimarães Rosa. Para brevemente elencar: a “memória”, em “Nenhum, nenhuma”, em “Buriti”, ou em **Grande sertão: veredas** (em que as lembranças de Diadorim ficam marcadas no relevo sensorial da natureza). A “afirmação da alegria”, espécie de lema rosiano que se repete em vários outros textos, como em “Buriti” – “Meu dever é a alegria sem motivo... Meu dever é ser feliz” (ROSA, 1994, v. 1, p. 891) –, em **Grande sertão: veredas** (vide o meio do relato de Riobaldo), ou em “As margens da alegria”. O “olhar infantil”, como em contos de **Primeiras estórias**. E a “busca da palavra poética”, sobretudo em “Cara-de-Bronze” (em que Grivo precisa saber ver e ouvir o mundo para nele viajar em busca da poesia), mas também no conto “São Marcos” (cujo conhecido episódio do rol de reis representa uma certa matriz da poética rosiana, isto é, da criação da palavra inédita aliada a uma percepção inédita do mundo, como a visão de um anjo que atira para cima cinquenta metros de tronco e fronde).

Sobre “Campo geral”, escolhemos desenvolver aqui um aspecto de suma importância na novela: o fato de Miguilim ser um contador de estórias e estas, por sua vez, serem uma determinada manifestação de suas experiências sensoriais.

OS SENTIDOS DA ESTÓRIA

A narrativa de “Campo geral”, em suas páginas iniciais, organiza-se sob o pulsar da própria experiência. O foco narrativo, em terceira pessoa, não se distancia de Miguilim e, mais que isso, adere aos olhos do menino. Como se verifica, posteriormente, em um livro como **Primeiras estórias**, interessa a Guimarães Rosa trazer para o centro da narrativa a visão pouco ou nada racional daqueles que, no dizer de Paulo Rónai (1975), “ainda tropeçam nos pedregulhos da palavra ou já se deslumbram com a sua cintilação, embrenham-se com olhos virgens nos mistérios do mundo e voltam com excitantes descobertas” (p. 36). Por isso, segundo Dante Moreira Leite, o uso de um narrador em terceira pessoa, em “Campo geral”, é estritamente necessário, dada a impossibilidade da história “ser narrada pelo herói a não ser como evocação, e isso (...) destruiria o seu núcleo fundamental, que é a perspectiva da criança” (*apud* RÓNAI, 1975, p. 37). De fato, a evocação da experiência infantil aparece em vários momentos da novela “Buriti”, e então já transpassada pelo tempo e pela memória. Restam as impressões do adulto Miguel, e estas nunca recuperam o inaugural de cada experiência da infância de Miguilim. Na novela que abre **Corpo de baile**, a experiência infantil, além de ser tema importante da obra, parece muitas vezes ser narrada pelo próprio Miguilim,

já que o narrador desliza "insensivelmente para a primeira pessoa" (LEITE, 1987, p. 179). A estória, não podendo ser efetivamente narrada pela criança, pede a criação desse entremeio, lugar mesmo de reversibilidade entre narrador e personagem, onde as diferenças tendem a se apagar. Diz-se "tendem", pois as construções formais, como aponta Rónai (1990, p. 35), não são propriamente as da criança, mas de um narrador que a vê "por dentro".

Assim, a narrativa "Campo geral" ganha de início um movimento muito particular, espécie de trançado entre as ações que se desenrolam a partir da chegada de Miguilim do Sucuriju, e alguns episódios que vão compondo o breve passado do menino – ou os chamados "antecedentes de Miguilim" (RÓNAI, 2002) –, feitos de experiências como as percepções sensoriais mais remotas de sua infância, o encontro com o moço da viagem e a irreparável perda da cachorra Pingo-de-Ouro. Diz-se trançado, porque tais planos sustentam-se mutuamente, numa troca contínua. O andamento da ação no Mutum leva ao narrar de algumas experiências anteriores (muitas vezes convocadas pela memória sensorial de um corpo), e estas, por sua vez, entrelaçam-se às ações de um tempo presente, ali no Mutum. Dois fios narrativos se sobrepõem, correm no mesmo instante, por cima ou por baixo, num único fluxo, gerando um movimento que possibilita averiguar algumas relações entre as experiências sensoriais da personagem Miguilim e outros elementos dessa narrativa rosiana. Um deles, que nos propusemos a discutir, é certamente a invenção de estórias, isto é, o modo pelo qual Miguilim dá sentido às suas percepções do mundo.

Para tratar dessa questão, é necessário antes partir de um determinado conceito de experiência. Adotamos, de início, uma definição dada por Gilles-Gaston Granger (1974):

Denominamos experiência um momento vivido como totalidade, por um sujeito ou por sujeitos formando uma coletividade. Totalidade não deve ser aqui compreendida de modo místico; o caráter de totalidade de uma experiência não se erige de modo algum num absoluto; é simplesmente um certo fechamento, circunstancial e relativo comportando horizontes, primeiros planos, lacunas. (p. 134-135)

Importante aqui desenvolver alguns pontos. Segundo Granger (1974), o fechamento da experiência comporta "horizontes, primeiros planos, lacunas", justamente por ser ela uma espécie de matéria "amorfa" ainda não objetivada em alguma unidade estrutural, ou seja, em um fechamento "sem horizontes, completamente dominado, claro e distinto" (p. 135). A língua, nesse caso, seria uma "grade de codificação dessa experiência, (...) estrutura abstrata, cuja função é objetivá-la em níveis variáveis" (p. 145). Mas essa operação de codificação gera "resíduos", ou seja, "aspectos da experiência que escaparam às malhas da rede linguística" (p. 145). Toda linguagem seria, portanto, uma redução da experiência.

Por isso, continua Granger (1974), “o trabalho da expressão consiste evidentemente, senão em reduzir ao mínimo esse resíduo, pelo menos em tratá-lo com uma intenção determinada que constitui o *estilo*” (p. 145). Se bem entendido, é o trabalho que se empreende sobre o resíduo que possibilita uma maior aproximação entre a linguagem e a experiência original.

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

Ora, é possível validar tal conclusão. O problema, no entanto, de uma transposição um tanto quanto direta das afirmações de Granger para uma análise do texto narrativo está na afirmação de que a experiência sensorial antecede a linguagem que a codifica quando se trata da experiência de uma personagem, isto é, de um produto da própria linguagem. Nesse caso, a experiência sensorial não antecede a linguagem, mas se faz como experiência pela linguagem; não antecede a palavra, mas se faz através do corpo palavra. O que significa dizer que a experiência sensorial é já o ‘dizer a experiência’, e o ‘dizer a experiência’ é também a experiência sensorial. O que é de ordem sensorial e irracional dá-se no corpo de uma linguagem dos sentidos que vai também se entrelaçar ao corpo do leitor.³

Mas talvez seja necessário ainda insistir em um ponto e esclarecer uma aparente contradição: se as experiências sensoriais de Miguilim acabam por se confundir com o próprio ato de narrá-las, e se a narrativa em si é um tipo de organização lógica, como é possível afirmar o caráter irracional dessa experiência? De fato, a experiência é relatada através de um encadeamento lógico organizado pelas relações causais e temporais que geram o discurso narrativo. Mas o que se lê em Guimarães Rosa não é apenas uma estruturação da experiência, mas também a manifestação desta, através do que chamamos de linguagem dos sentidos. Assim, tem-se um processo global que, para tentar ser mais claro, poderia ser dividido em: experiência sensorial da personagem Miguilim; organização lógica/manifestação dessa experiência pela perspectiva do narrador; e camadas sensoriais da linguagem (estratos sonoros, visuais, que armam correspondências com outros sentidos) voltadas ao leitor. É possível e inclusive útil para uma análise crítica trabalhar com essa divisão, mas sem perder de vista que esses níveis são na verdade um único e mesmo fluxo. Nele se misturam e se correspondem, daí mesmo a riqueza do material literário. Basta lembrarmos, para exemplificar, uma expressão delicadamente infantil como “pufo-pufo”, destacada mais acima, cujo ineditismo vem enlaçado à percepção inédita que Miguilim tem de um peru. É quando

³ Essas colocações surgiram-me por ocasião da leitura de Osakabe (2002).

Guimarães Rosa trabalha justamente com a sensoriedade da própria palavra, que, a um só tempo, "corresponde" à experiência da personagem, "diz" essa experiência, e "convoca" a experiência sensorial do leitor, nesse entrelaçamento numa mesma "carne", como diria o filósofo Merleau-Ponty (1975), entre o nosso corpo, o corpo da palavra, e o de uma personagem infantil plenamente imersa no corpo do sertão rosiano.

Como resultado desse encontro, é que sentimos que as histórias de "Campo geral" seguem a força das apreensões sensoriais de Miguilim, num contínuo narrar que adere à própria fruição da vida. Caminho que levará o menino, aos oito anos, a já inventar "estórias tiradas da cabeça dele mesmo" (p. 92).

Um dos pequenos e ternos episódios que mostram esse processo é o da cachorra Pingo-de-Ouro. Integrando os chamados "antecedentes de Miguilim", o episódio é narrado em meio à apresentação das personagens e bichos que vivem no Mutum. A Pingo-de-Ouro era apenas mais uma cadela entre vários outros cachorros – Gigão, Seu-Nome, Zerró, Julim, Caráter, Catita, Soprado, Floresto – e talvez um tanto perdida entre os inúmeros bichos que chamam a atenção das crianças: macacos, bois, pássaros, insetos, etc. Além disso, ela era magra, doente e ia ficando cega. No entanto, "para o sentir de Miguilim, mais primeiro havia a Pingo-de-Ouro; uma cachorra bondosa e pertencida de ninguém, mas que gostava mais era dele mesmo" (p. 20). Apesar de doente, a cachorra resiste e, para a alegria de Miguilim, ainda dá à luz alguns cachorrinhos. Todos, porém, morreram, "menos um, que era tão lindo" (p. 20). A história que então se desenrola, note-se no trecho a seguir, compõe-se, como já dissemos, a partir de uma aproximação radical entre o olhar do narrador e a perspectiva da personagem. Isto significa que a organização da experiência sensorial da personagem Miguilim por meio da linguagem, que a princípio ficaria a cargo de um narrador em terceira pessoa, desloca-se para o interior da personagem. Com isso, pode-se inferir, quanto à narrativa apresentada, que se trata de uma primeira elaboração que o menino faz acerca do mundo. É quando lemos pequenas histórias que nascem plenamente coladas ao fluxo perceptivo. Daí também a impressão, para nós leitores, de que a matéria narrada é ao mesmo tempo organização e manifestação da experiência vivida. A passagem é a seguinte:

[o cachorrinho] Brincava com a mãe, nunca se tinha visto a Pingo-de-Ouro tão alegre. O cachorrinho era com-cor com a Pingo: os dois em amarelo e nhalvo, chovidinhos. Ele se esticava, rapava, com as patinhas para diante, arrancando terra mole preta e jogando longe, para trás, no pé da roseira, que nem quisesse tirar de dentro do chão aquele cheiro bom de chuva, de fundo. Depois, virava cambalhotas, rolava de costas, sentava-se para se sacudir, seus dentinhos brilhavam para muitas distâncias. Mordia a cara da mãe, e Pingo-de-Ouro se empinava – o filho ficava pendurado no ar. Daí, corria, boquinha aberta, revinha, pulava na mãe, vinte vezes. Pingo-de-Ouro

abocava um galho, ele corria, para tomar, latia bravinho, se ela mordia forte. Alegri-
nho, e sem vexames, não tinha vergonha de nada, quase nunca fechava a boca, até ria.
(p. 20)

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

Logo, então, passaram pelo Mutum uns tropeiros, dias que demoraram, porque os
burros quase todos deles estavam mancados. Quando tornaram a seguir, o pai de Mi-
guilim deu para eles a cachorra, que puxaram amarrada numa corda, o cachorrinho
foi choramingando dentro de um balaio. Iam para onde iam. Miguilim chorou de bru-
ços, cumpriu tristeza, soluçou muitas vezes. Alguém disse que aconteciam casos, de
cachorros dados, que levados para longes léguas, e que voltavam sempre em casa.
Então ele tomou esperança; a Pingo-de-Ouro ia voltar. Esperou, esperou, sensato.
Até de noite, pensava fosse ela, quando um cão repuxava latidos. Quem ia abrir a
porta para ela entrar? Devia de estar cansada, com sede, com fome. — “Essa não sabe
retornar, ela já estava quase cega...”. Então, se ela já estava quase cega, por que o pai
a tinha dado para estranhos? Não iam judiar da Pingo-de-Ouro? (p. 20-21)

Essa pergunta lançada por Miguilim expressa um conflito básico em “Campo
geral”, entre a criança e o adulto, ao contrastar dois raciocínios distintos. A lógi-
ca do Pai é basicamente a lógica utilitária: a cachorra cega é inútil para o bom
andamento da roça e nada mais coerente que descartá-la. Quanto a Miguilim, é pre-
ciso entender que seu raciocínio se monta, na verdade, como uma exigência nar-
rativa. O menino não compreende o mundo adulto, mas sente vivamente sua in-
terferência – a invasiva lógica adulta elimina qualquer relação causal que dê coe-
rência à estória que se vinha contando e, assim, suspende a lógica narrativa. A
possível continuidade – “Não iam judiar da Pingo-de-Ouro?” – é inaceitável, in-
coerente para o menino. A estória, nesse caso, fica bloqueada num determinado
momento da ação, ecoando toda negatividade que provém dos adultos.

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

Miguilim era tão pequeno, com poucas semanas se consolava. Mas um dia contaram
a ele a estória do menino que achou no mato uma cuca, cuca cuja depois os outros to-
maram dele e mataram. O Menino Triste cantava, chorando:
“Minha Cuca, cadê minha Cuca?
Minha Cuca, cadê minha Cuca?
Ai, Minha Cuca
Que o mato me deu!...”
Ele nem sabia, ninguém sabia o que era uma cuca. Mas, então, foi que ele se lembrou
mais de Pingo-de-Ouro: e chorou tanto, que de repente pôs na Pingo-de-Ouro esse
nome também, de Cuca. E desde então dela nunca mais se esqueceu. (p. 21)

A continuidade da narrativa de Miguilim conjuga, nesse momento, duas experiências distintas: a de uma narrativa que se produziu a partir da experiência sensorial (a da Pingo) e a do contato com uma estória que ao menino chega previamente articulada (a da Cuca). A suspensão lógica da narrativa da Pingo encontra na narrativa da Cuca algo como uma solução: a da Cuca, por apresentar um fechamento, recompõe e fecha a narrativa da Pingo. E dessa conjugação nasce a triste estória da "Cuca Pingo-de-Ouro" – aquela que para Miguilim será a mais importante, a mais difícil de ser contada, de toda a vida.

Mas investiguemos um pouco mais esse processo. Há uma passagem do texto em que se diz que Miguilim, tão pequeno, em poucas semanas se consolava com o sumiço da cachorra. Assim, até certo ponto essa experiência negativa da infância se resolveria pelo esmaecimento da dor. Nesse caso, a estória da Cuca, que foi morta por aqueles que a tomaram de um menino, chega justamente para reabrir a dor de Miguilim e confirmar, na conjugação das duas estórias, a morte como fim definitivo da Pingo. Perceba-se que é somente depois de chorar tanto que Miguilim põe na Pingo também o nome de Cuca. Mas daí a 'mágica' se faz. A Pingo-de-Ouro pereniza-se nessa estória ficcional da Cuca, que, aliás, como já disse Guimarães Rosa ao tradutor italiano Edoardo Bizarri, de fato existe e é cantada no Sertão (cf. BIZARRI, 1980, p. 21). Além disso, a terceira estória, inédita, já que não é mais a da Pingo, nem mesmo a da Cuca, aponta enfim para a superação da dor, pois sempre poderá ser recontada por Miguilim. O processo, portanto, não é apenas o de organização (ou de possível fechamento) da experiência através da estória ouvida. O processo vai além. Aglutinadas, experiência e ficção reabrem-se mutuamente para a recriação. O que não significa eliminar a dor. Como vimos acima, o processo incluiu a passagem pela morte, algo que poderíamos dizer estar sugerido no interior da própria cantiga da Cuca: "Minha Cuca, cadê minha Cuca?/ Minha Cuca, cadê minha Cuca?/ Ai, Minha Cuca/ Que o mato me deu!..." [grifo nosso].

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

É nessa particular travessia que Miguilim se faz um contador.

BREVE CONCLUSÃO

Para uma finalização deste ensaio, é importante ainda retomar algumas questões.

Há um conjunto de episódios no decorrer de "Campo geral" que trabalham sob o mesmo processo acima analisado: há uma suspensão lógica da narrativa en-

redada por Miguilim, através de uma experiência que foge de qualquer causalidade possível – “as coisas reviravam sempre de um modo tão diferente, eram grandes demais.” (p.140) – e, em seguida, a busca de uma solução que permita dar continuidade à estória, o que corresponderá, em determinados episódios, a afirmar a continuidade da própria vida. Importante indicar aqui dois desses episódios: aquele em que Miguilim acredita que vai morrer, estória cuja solução não vem com os remédios do seo Deográcias, mas sim com as palavras (a “poetagem”) de seo Aristeu; e o marcante episódio da morte do Dito, quando Miguilim “queria era assim como algum sinal do Dito morto ainda no Dito vivo, ou do Dito vivo mesmo no Dito morto” (p. 113), suspensão lógica que se resolve na cena do enterro das coisinhas do Dito, com a elaboração de uma narrativa (e de um pequeno ritual) capaz de recuperar a presença do irmão, e assim dar continuidade, via memória, à sua existência.

Vale apontar rapidamente que tal processo, de modo geral, desdobra-se em vários outros textos de Guimarães Rosa. Em “As margens da alegria”, por exemplo, o menino – que na repentina morte do peru vê que “tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisa se roubavam” (ROSA, 1988, p. 10) – vê também, de repente, a própria realidade se oferecer como possibilidade de recomposição da estória (a estória de sua Alegria): “Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata. O primeiro vagalume. Sim, o vagalume, sim, era lindo! (...). Era, outra vez em quando, a Alegria” (ROSA, 1988, p. 12). Em “A menina de lá”, por sua vez, narrativas que parecem se fazer em *flashes*, para além de qualquer compreensão racional, recompõem o mundo criando-lhe uma extensão mágica (“Deixa... Deixa...”, diz simplesmente a menina, e então chove para que brote o arco-íris de sua estória).

Por fim, é necessário retomar uma questão apontada no início desse texto – a de que a tensão entre *mythos* e *logos* configura-se em “Campo geral” como o choque entre duas linguagens: a dos sentidos e a racional. Questão, aliás, bastante transparente no episódio da Pingo-de-Ouro. É preciso entender que a ação do pai, ali e em outros episódios, decorre de uma sistematização da realidade que ‘não comporta mais horizontes’, encontra-se completamente ‘dominada, clara e distinta’. Desse afastamento da própria realidade vai se estabelecendo a chamada linguagem racional, aquela que, já deslocada da experiência, sobre esta, no entanto, exerce seu poder: toda experiência, nesse caso, é então capturada por um sistema que a vai “reduzir, empobrecer, descolorir” (SANTOS, 1989, p. 29). O drama de Miguilim, nos episódios de embate com o pai, é o drama da redução.

Redução que, no andamento da novela, mostra-se como um constante aniquilamento do corpo. Assim, logo após a morte de Dito, quando Miguilim começa a trabalhar na roça do pai, suas percepções sensoriais, que coincidem com o fluxo

de estórias, quase desaparecem. Há, em especial, um brevíssimo momento em que Miguilim, no caminho da rocinha onde trabalha, ainda percebe e guarda em suas mãos uma joaninha, curiosamente toda "pingadinha de vermelho", marca sensória que, remetendo às frutinhas vermelhas, é índice de resistência da alegria e, portanto, de afirmação da vida. De resto, o olhar míope de Miguilim vai deixando de captar o microcosmo do sertão, e o mundo de repente se turva. Seu corpo vive tropeçando e, aos olhos do Pai, mal serve para o trabalho. É o que Laymert Garcia dos Santos (1989) alerta como sendo "não mais o corpo que age e, agindo, diz a linguagem dos sentidos; mas sim linguagem que age o corpo e, agindo, enuncia o primado da ordem, da voz imensa" (p. 25). E o que são os óculos de Miguilim, aqueles que empresta do doutor ao final da narrativa, senão um repentino ressurgir de sua "clara perceptibilidade"?

Abstract

In this essay, Guimarães Rosa's "Campo geral" undergoes a close reading, in which the language of this literary text is examined in relation to the sensorial perception of the novel's protagonist, the child Miguilim, who suffers from myopia. Miguilim apprehends the world, above all, through his body, that is to say via the discernment of small things, as well as by smell, touch and sound, the experience of these sensations coinciding with the elaboration of stories. In addition to attributing meaning to the sensorial perceptions of the character, the activity constitutes a way of facing the difficulties of a childhood marked by intense doubt, fear and death.

Key words: Guimarães Rosa; Campo geral; Miguilim; Body and language; Perception.

Referências

- ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. **A raiz da alma (Corpo de baile)**. São Paulo: Edusp, 1992.
- BIZARRI, Edoardo. **J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri**. São Paulo: T. A. Queiroz, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.
- CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 1, p. 78-92.
- COUTINHO, Eduardo F. Guimarães Rosa: um alquimista da palavra. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 1, p. 11-24.
- GRANGER, Gilles-Gaston. O problema das significações. In: GRANGER, Gilles-Gaston. **Filosofia do estilo**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 133-168.

- LEITE, Dante Moreira. Campo Geral. In: LEITE, Dante Moreira. **Psicologia e literatura**. 4. ed. São Paulo: Hucitec/ Ed. Unesp, 1987. p. 178-192.
- LINS, Álvaro. Uma grande estréia. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 1, p. 67-72.
- LISBOA, Henriqueta. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 1, p. 133-141.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: CHAUI, Marilena de Souza (Org.). **Os pensadores – Merleau-Ponty**. Tradução Gerardo Dantas Barreto. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 275-301.
- OSAKABE, Haqira. O Corpo da Poesia – notas para uma fenomenologia da poesia, segundo Orides Fontela. **Remate de Males – Revista do Departamento de Teoria Literária**. Instituto de Estudos da Linguagem/ Unicamp, Campinas (SP), Unicamp, n. 22, p. 97-109, 2002.
- RÓNAI, Paulo. Notas para facilitar a leitura de “Campo geral” de J. Guimarães Rosa. **Matraga – Revista do Programa de Pós-graduação em Letras**. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Ed. Caetés, ano 9, n. 14, p. 23-59, 2002.
- RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975. p. 24-58.
- RÓNAI, Paulo. Palavras apenas mágicas. In: RÓNAI, Paulo. **Pois é – ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 35-38.
- ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 1-2.
- ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim**. 9. ed. 19ª reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. 44ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- SANTOS, Laymert Garcia dos. A experiência da agonia. **Tempo de ensaio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 13-34.
- SPERBER, Suzi Frankl. **Guimarães Rosa: signo e sentimento**. São Paulo: Ática, 1982.