

GUIMARÃES ROSE E A EXPERIÊNCIA SENSORIO-POÉTICA *

Erich Soares NOGUEIRA

RESUMO *Este artigo faz um estudo da relação entre o corpo e a palavra, a partir de Guimarães Rosa. Mais especificamente, considerando dois textos do escritor - o conto “São Marcos” (Sagarana) e “Campo Geral” (Manuelzão e Miguilim), discute-se, sobretudo, a relação entre a percepção sensorial das personagens e o caráter poético da linguagem de Rosa. Inclui-se, nesse estudo, também a experiência que se dá entre o corpo da palavra e o corpo do leitor. Na primeira parte do texto, apresenta-se a idéia central do trabalho, denominada aqui por experiência “sensorio-poética”. Na segunda parte do artigo, apresenta-se uma breve análise de uma passagem de “Campo Geral”, principal material da dissertação de mestrado de que esse artigo é antes o convite para a leitura.*

ABSTRACT *This article analyses the relationship between body and word, from the work by Guimarães Rosa. More specifically, considering two texts by the author — the short story “São Marcos” (from Sagarana) and “Campo Geral” (from Manuelzão e Miguilim), above all here is under discussion the relation between the sensorial perception of the characters and the poetic nature of Rosa’s language. Also included in this study is the experience that takes place between the body of the word and the body of the reader. The first part of the text presents the pivotal idea of the work, here referred as a “sensorial-poetical” experience. The second part of the article brings a brief analysis of a passage taken from “Campo Geral”, the main material that informs the master’s dissertation from which the present article is an invitation to a further reading.*

Em ensaio publicado em 1998, Benedito Nunes¹ aponta que a recepção crítica de Sagarana (1946), a partir da publicação de **Corpo de Baile e Grande Sertão: Veredas**

* Texto resultante da Dissertação de Mestrado, apresentado ao Curso de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), no dia 04 de julho de 2004, orientada pela Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber.

¹ “De Sagarana a Grande Sertão: Veredas”, **Crivo de Papel**, p.247-262.

(1956), conferiu ao primeiro livro de Rosa o papel de precursor (e não apenas de antecessor) dos seguintes. Em especial, ficou mais evidente, já em **Sagarana**, o trabalho fundador já empreendido pela linguagem de Guimarães Rosa e chamado por Nunes de “conversão poética”:

Imprimindo novas camadas de significação aos referenciais do universo sertanista, a conversão poética, completada em *Corpo de Baile*, fundava o mundo-texto do sertão, que mais largamente se abria, em *Grande Sertão: Veredas*, às regiões da alma e do cosmo, e assim legitimava o regional sem regionalismo. (p.252)

Vale dizer que Benedito Nunes retoma, nessa passagem, uma questão indicada por Antonio Candido tanto em seu artigo “Sagarana” (publicado no mesmo ano do livro de Rosa), como no já clássico ensaio “O homem dos avessos” (1964). Isto é, o fato das narrativas rosianas escaparem à amarra documental ou estritamente regionalista para alçarem sua linguagem na ordem do poético e seus temas na ordem do metafísico-religioso. Como se sabe, tais colocações - na medida em que a obra de Rosa foi publicada, lida e relida - ficaram bastante assentadas pela crítica, o que levou à produção de uma série de estudos em torno dos significados metafísicos envolvidos nas tantas estórias que se passam no grande sertão rosiano.

Aqui, interessa-nos investigar a chamada “conversão poética” relacionando-a com uma experiência do corpo e, de início, com a percepção sensorial das personagens. Nesse caso, buscamos no também conhecido episódio do “rol de reis”, do conto “São Marcos” (**Sagarana**), a primeira fundamentação de nosso ponto-de-vista.

O conto “São Marcos” é narrado por José, personagem central da estória, morador da região de Calango-Frito. Diferentemente de toda a população do lugar, José não acredita nas tão faladas práticas de feitiçaria, apesar de também obedecer cerca de setenta e dois códigos da superstição local. Mas feitiçeiros, diz ele, não. A aberta e debochada recusa do costume da região (até as crianças faziam feitiço) aparece no total desrespeito com que José trata o negro João Mangolô (“liturgista ilegal e orixá-pai de todos os metapsíquicos por-perto, da serra e da grotta, e mestre em artes de despacho, atraso, telequinese, vidro moído, vuduísmo, amarramento e desamarração”). Sem medo, José “zombava já por prática”. Aos domingos, ia “domingar no mato das Três Águas” e o melhor atalho passava em frente à cafua do negro. Ali, certa vez, José consegue verdadeiramente ofendê-lo. O enredo básico do conto “São Marcos” trata da vingança de João Mangolô - que por um ato de feitiçaria consegue cegar José - e da saída repentina, impensada, que este encontra: José põe-se a bramar a reza proibida de “São Marcos”, evocadora do demo. Ao proferir as palavras da reza, o personagem é tomado por uma fúria e, correndo sem rumo, chega à casa de João Mangolô. Ali recupera a visão, descobre o feitiço e bate no negro. Todo o conto, praticamente, dá-se em meio ao passeio domingueiro de José, durante o qual ocorre a súbita cegueira. Num primeiro momento, porém, o personagem contempla um verdadeiro manancial de imagens que irrompem da natureza. A linguagem de Rosa alcança um ponto de vertigem. Com a escuridão, é o

universo sonoro que vem à tona e ganha a linguagem do narrador. O episódio do “rol de reis”, que traz a conhecida passagem referente ao “canto e plumagem” das palavras, antecede esses dois momentos que, segundo Wilton Cardoso (1966), retomando Oswaldino Marques (1957), realizam a *poética* destacada no episódio:

A plumagem dos pássaros cede vez ao seu canto, e a penugem da lagoa esfarinhenta apenas se denuncia através da queda musical da pedra no dorso escamado das pétalas d’água. Desse modo, a arquitetura da paisagem, antes construída de elementos visuais, passa a ser armada através de componentes auditivos. Tal como se o leitor passasse da plumagem das palavras para o canto das palavras. (CARDOSO, 1966, p.37)

O episódio do “rol de reis” é o seguinte:

Foi quase logo que eu cheguei no Calango-Frito, foi logo que eu me cheguei aos bambus. Os grandes colmos jaldes, envernizados, lisíssimos, pediam autógrafo; e alguém já gravara a canivete ou ponta de faca, letras enormes, enchendo um entrenó:

“Teus olhos tão singular
Dessas trancinhas tão preta
Qero morer eim teus braço
Ai fermosa marieta”.

E eu, que vinha vivendo o visto mas vivando estrelas, e tinha um lápis na algebeira, escrevi também, logo abaixo:

Sargon
Assarhaddon
Assurbanipal
Teglathphalasar, Salmanassar
Nabonid, Nabopalassar, Nabucodonossor
Belsazar
Sanekerib.

É para mim um poema esse rol de reis leoninos, agora despojados da vontade sanhuda e só representados na poesia. Não pelos cilindros de ouro e pedras, postos sobre as reais comas ríçadas, nem pelas alargadas barbas, entremeadas de fios de ouro. Só, só por causa dos nomes. Sim, que, à parte o sentido prisco, valia o ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado. Porque diante de um gravatá, selva moldada em jarro jônico, dizer-se apenas *drimirim* ou *amormezinho* é justo; e, ao descobrir no meio da mata, um anjelim que atira para cima cinquenta metros de tronco e fronde, quem não terá ímpeto de criar um vocábulo absurdo e bradá-lo — Ó colossalidade! — na direção da altura? E não é assim que as palavras têm canto e plumagem? (ROSA, 1995, v.1, p. 367)

Sobre esta passagem, as anotações da crítica tocam basicamente num mesmo ponto-chave da linguagem de Guimarães Rosa: a busca da palavra de “invenção” e, através dela, a busca da beleza poética. É já clássica a oposição, inclusive comentada pelo escritor, entre uma palavra desgastada pelo uso, automatizada, que pouco diz e nada revela, e a palavra *jamais usada* que traz seu “ileso gume” e com ele cava e alcança a força reveladora, em si poética, da linguagem. Desde **Sagarana**, é este certamente o

empenho da escrita de Rosa: reinventar o significante e a sintaxe visando imprecisões, aberturas, estranhamentos que, acompanhados do contexto simbólico da narrativa, remetem a conteúdos de forte transcendência (cf. SPERBER, 1982).

Mas detendo-se no episódio em questão, temos que o rol de reis constitui-se como poema unicamente “por causa dos nomes”, portanto de um rol de significantes cuja imagem e força sonora rebatem para além o sentido prisco, o antigo, o rol inteiro de reis. Fica a matéria pulsante da palavra, despojada do tempo, sem outro referente a não ser ela mesma. Fica seu corpo de palavra, como um gume para o nosso corpo. Fica assustadoramente a palavra selvagem, como aquela descoberta pelo menino Francisquinho:

E que o menino Francisquinho levou susto e chorou, um dia, com medo da toada “patranha” – que ele repetira, alto, quinze ou doze vezes, por brincadeira boba, e, pois, se desusara por esse uso e voltara a ser selvagem.(ROSA, 1995, p.367-8)

A repetição da palavra leva a um esvaziamento de seu sentido imediato e faz, aqui também, ela se concretizar exclusivamente como um corpo sonoro. Também nos nomes do bambu há a repetição insistente do fonema sibilante. Como resultado do processo, a palavra passa a apontar algo que poderíamos dizer ser o próprio *vazio* na iminência de se deixar preencher por um novo sentido. Este *vazio*, porém, como entendemos, não é propriamente *vazio* porque é corpo sonoro e visual redescoberto, que ganha o relevo da palavra e atingem os sentidos de nosso corpo. A palavra é então selvagem porque é apenas corpo a corpo. Seu significado é esse contato. Também é assustadora, como experimenta o menino, porque enlaça o corpo do leitor e o faz participar de algo que podemos dizer ser o próprio ato de criação da palavra.

Neste caso, ocorre algo importante na ordem do tempo. A brincadeira do menino Francisquinho, ao gerar um movimento de circularidade, como que suspende o movimento linear do tempo e, na repetição, instaura sempre um recomeço. Dizendo de outro modo: a repetição da palavra é um meio de se descolar do tempo linear (histórico) e de ingressar no tempo mítico (circular) (cf. ELIADE, 1996). Assim, a palavra é dita selvagem também porque reatualiza um tempo de criação, mítico e primordial. Essa experiência no interior do próprio curso do tempo equivale justamente à produzida na experiência poética, quando, segundo Octavio Paz (1982, p.225-40), “o tempo cronológico – a palavra comum, a circunstância social ou individual – sofre uma transformação decisiva: cessa de fluir, deixa de ser sucessão, instante que vem depois e antes de outros idênticos e se converte em começo de outra coisa”. O instante poético seria, portanto, esse “instante privilegiado” que refaz um “começo absoluto” onde, no limite, “as palavras abandonassem seus significados particulares a isto ou aquilo, para significar somente o ato de poetizar”. Não ocorre, porém, um desgarramento do corpo da palavra, nem mesmo do tempo histórico. Octavio Paz salienta esta natureza contraditória da poesia: ela transmuta o tempo sem abstrair-lo, porque se realiza “de

uma maneira concreta em um aqui e um agora determinados”, e só existe encarnada “nas palavras concretas e determinadas deste ou daquele poema”. A poesia é indissociável do corpo que a realiza. Por isso a palavra, em Guimarães Rosa, é revitalizada, renovada, reinventada no corpo do significante. E revitaliza, renova, reinventa atravessando o corpo de quem a lê. É esta a conversão poética: momento inaugural em que o sentido da palavra é reaberto, com imprecisão e intensidade, porque composto de um conjunto de aspectos irracionais. Entre eles, o fluxo de nosso corpo, que só pouco a pouco talvez acomode e acolha o novo significado da palavra vibrada, também para além do tempo.

Lembremos que o recurso da repetição, indicado na experiência de Francisquinho, é freqüentemente utilizado por Guimarães Rosa. Dá-se tanto no estrato sonoro da linguagem, com as infundáveis e tão próprias assonâncias e aliterações criadas pelo autor (nesse caso, o conto “O Burrinho Pedrês” é exemplar no trabalho com o ritmo e com o fonema para o andamento da ação²), quanto no nível das palavras e expressões que durante a narrativa são retomadas e intensificadas (vide “O diabo na rua, no meio do redemunho”). O recurso, é bem verdade, traz certo risco. A palavra pode também chegar ao seu esgotamento, e restar sem qualquer valor expressivo, como o são para Guimarães Rosa as formas automatizadas pelo repetido uso diário. O trabalho do autor, porém, segue em sentido contrário. O exemplo mais evidente é a palavra SERTÃO, inúmeras vezes repetida no romance rosiano. A cada retomada do termo, ocorre o inverso da perda de significação: o SERTÃO abarca uma nuance a mais (partindo aos poucos do âmbito regional para o humano) ou uma definição contrária a si mesmo (o sertão é benigno e maligno ao mesmo tempo), até constituir uma espécie de eixo forte, poético, inapreensível em sua totalidade, que imanta e amalgama toda a narrativa.

Ainda retomando o “rol de reis” e prosseguindo nossa investigação, é fundamental nos perguntarmos sobre o modo como a palavra rosiana ganha canto e plumagem. É o que deseja responder, na verdade, o próprio narrador desse conto:

Porque diante de um gravatá, selva moldada em jarro jônico, dizer-se apenas *drimir* ou *amormeuzinho* é justo; e, ao descobrir no meio da mata, um angelim que atira para cima cinquenta metros de tronco e fronde, quem não terá ímpeto de criar um vocábulo absurdo e bradá-lo — Ó colossalidade! — na direção da altura? E não é assim que as palavras têm canto e plumagem?

Ora, ao narrar o modo como surge o “vocábulo absurdo”, Guimarães Rosa relata-nos uma experiência sensorial. A relação é clara: a palavra inaugural, poética, surge no âmago de uma experiência sensória também inaugural. A palavra nunca vista ou ouvida se enlaça à visão de um angelim, ou melhor, ao espanto diante do também nunca visto. É impossível distinguir, nesse caso, o impulso sensorial do impulso poético, a ordem do corpo da ordem da linguagem. Podemos dizer que ambos integram um único e mesmo impulso de criação: o *corpo* faz-se palavra, e esta faz-se em canto e plumagem,

²cf. Ângela Vaz Leão (1995).

em *corpo* que alça vôo para o poético. Um único transbordamento *sensório-poético* como aquele experimentado pelo menino de “As margens da alegria”, ao ver o inédito peru:

Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento (ROSA,1998, p.8-9)

Daí que se há realismo na obra de Guimarães Rosa, ele se funda como “realismo poético”, em que a língua, como afirma Benedito Nunes (apud COUTINHO,1983, p.225), ao contrário da “língua objeto, de um realismo puro”, é a “língua do sujeito” - “espécie de linguagem em estado nascente”, que não representa um “mundo de antemão dimensionado”, mas se formula, a cada instante, na sempre aberta relação entre sujeito e mundo. Ou, dizendo de outro modo, a linguagem de Guimarães Rosa é “a própria experiência de aproximação entre sujeito e objeto” (OSAKABE, 2002, p.99), constituindo-os, no fluxo do tempo, como matéria poética.

É esta a busca rosiana que se faz presente desde o estranho regionalismo de **Sagarana**, como já havia notado Antonio Candido:

O Sr. Guimarães Rosa construiu um regionalismo muito mais autêntico e duradouro, porque criou uma experiência total em que o pitoresco e o exótico são animados pela graça de um movimento interior em que se desfazem as relações de sujeito e objeto para ficar a obra de arte como integração total da experiência. [grifo nosso] (1983, p.245)

Assim, quando Antonio Candido fala em “região da arte” e Benedito Nunes em “mundo-texto”, ao se referirem ao particular regionalismo rosiano, os dois estudiosos necessariamente apontam um *salto poético inaugural* que funda uma *outra* região – o sertão de Guimarães Rosa. Nesse caso, o episódio do rol de reis indica-nos algo importante: se o *mundo* concreto de que Rosa parte funda-se como *texto* através da chamada “conversão poética”, esta, por sua vez, funda-se como momento de percepção, portanto a partir de uma relação concreta com o *mundo*. Talvez seja este o sentido maior de um texto como **Boiada**, conjunto de anotações que Guimarães Rosa fizera ao embrenhar-se pelo Sertão, em 1952. É preciso atravessar com o próprio corpo o corpo do mundo para buscar o corpo poético da linguagem. É preciso viajar. Não é esta, afinal, a missão do Grivo, de “Cara-de-Bronze”? Para trazer a palavra poética de sua viagem, é indispensável que a personagem aprenda a *ver* e a *ouvir* as coisas. Só a partir dessa aprendizagem é que Grivo saberá apreender “o *quem* das coisas”, algo que está nelas - seja Deus, de acordo com Benedito Nunes, seja a própria Poesia -, mas que só se revela através de *quem* as vê³. A poesia é indissociável da percepção. Por isso mesmo

³Ao fim do “resumo” que Guimarães Rosa faz ao tradutor italiano Edoardo Bizarri sobre enredo de “Cara-de-Bronze”, o autor diz: “Então, sem explicar, [Cara-de-Bronze] examinou seus vaqueiros - para ver qual teria mais viva e “aprensora” sensibilidade para captar a poesia das paisagens e lugares”. (Bizarri, 1980, p. 60)

todos os nomes das árvores que surgem em notas de pé-de-página, trazidos da viagem de Grivo - nomes que Rosa atesta ao tradutor Edoardo Bizarri existirem no sertão - devem, segundo o autor, conter poesia (BIZARRI, 1980, p.60). Reproduzimos aqui, a título de ilustração, o primeiro trecho desses nomes que Grivo traz da viagem:

— E que árvores, afora muitas, o Grivo pôde ver? Com que pessoas de árvores ele topou?

A ana-sorta. O João-curto. O João-correia. A três-marias. O sebastião-de-arruda. O São-fidélis. O anjelim-macho. O anjelim-amargo. O João-leite. O guzabu-preto. O capitão-do-campo. A bela-corízia. O barabu. A gorazema. A árvore-da-vaca. A cirííba. A nhaíva. O oiti-bêbado. O carvão-branco. O pau-de-pente. O sete-casacas. A carrancuda. O triste-flor. O cabelo-de-negro. O catinga-de-porco. A carne-de-anta. O bate-caixa. A bolsa-de-pastor. A chupa-ferro. O gonçalo-alves. A casca-do-brasil. O calcanhar-de-cutia. O jacarandá-mimosim. A canela-à-toa. A carne-de-vaca. A rama-de-bezerro. A capa-rosa-de-judeu. A maria-pobre. A colher-de-vaqueiro. O jacarandá-muxiba. O grosso-aí. A combuca-de-macaco. O pente-de-macaco. O macaqueiro. A árvore-de-folha-parida. O castiçal. O mal-mal. O frei-jorge. A cachaporra-de-gentio. O açoita-cavalos. O amansa-bestas. O rosa-do-norte. O bordão-velho. O cega-machado. A uva-pura-do-campo. O tira-teima. O bálsamo-de-cheiro-eterno. O araticum-do-sertão. O cajá-do-sertão. A embira-barriguda-do-sertão. A timborna-sertã. O muito-sertão. A perova-baiã. A fava-do-sertão-da-bahia. O bucho-de-boi. A costela-de-vaca. A arara-uva. O testa-de-boi. O grão-de-cavalo. A rajadeira. O moreira-amarel. A árvore-que-muito-fede. O angico-surucucu. O arará-pomba. A amendoeirana. O cedro-fêmea. A murta-de-parida. O tinguí-capeta. O arará-das-almas. O banda-de-sargento. O baba-de-boi. A birbissona. O palmeirim. O zé-que-canta. O piri-joão. (...) (ROSA, 1995, v.1, p.697)

Esses nomes não são apenas uma lista de nomes regionais, mas corpos poéticos que surgem na relação *sensorio-poética* entre ‘quem vê’ e a ‘coisa vista’. Poderemos já então dizer que a palavra poética, como integrante dessa relação, já é o próprio “quem das coisas”, terceiro elemento que é a fusão dos dois primeiros e que vai além deles. Assim que a linguagem de Rosa, puro magma de corpos, chega até o nosso. E este, certamente, é a metamorfose última de sua matéria vertente.

* * *

A dissertação de mestrado de que este artigo também é síntese trabalha, a partir das reflexões colocadas acima, com a novela “Campo Geral”, que narra a infância do conhecido personagem Miguilim. Nesse caso, elaboramos uma reflexão sobre o conhecimento que se constrói via percepção sensorial, aproximando-nos sobretudo da experiência do visível – dada pelo conhecido olhar míope de Miguilim –, mas também de uma experiência atravessada por todos sentidos do corpo. Na medida em que a perspectiva de um narrador em terceira pessoa tende a diluir-se na perspectiva de Miguilim, investigamos também a relação entre a experiência sensorial e uma experiência no interior da própria linguagem: a experiência poética, concretizada numa aproximação radical, convocada pelo texto de Rosa, como apontamos acima, entre o corpo da linguagem e o corpo do leitor. Para dizer de um outro modo, o “lugar” pesquisado é o do “entrelaçamento” numa mesma “carne”, como diria MERLEAU-PONTY (1975),

entre o nosso corpo, o corpo da palavra, e o de uma personagem infantil plenamente imersa no corpo do sertão rosiano.

Neste artigo, escolhemos apresentar a leitura feita do trecho inicial de “Campo Geral”, indicativa que é do procedimento de análise desenvolvido na dissertação. Mas não somente por isso. O episódio a ser apresentado faz parte dos chamados “antecedentes de Miguilim” (RÓNAI, 2002), localizados nas primeiras dez páginas da novela, e que, a nosso ver, compõem um conjunto que anuncia a maioria, senão todas as questões desenvolvidas em “Campo Geral”. Eles correspondem a pequenos blocos narrativos que retomam, de modo não-linear, desde as experiências de uma primeira infância de Miguilim, ainda no Pau-Roxo, onde o menino nascera, até o momento em que ele volta de sua viagemzinha feita para o Sucuriju, num passado já próximo ao tempo presente da narrativa, quando Miguilim está com oito anos de idade. Por sua fragmentação, o conjunto acaba por diferir da maior parte do texto. Esta, mesmo apresentando outras lembranças e experiências tão ou mais intensas que as das páginas iniciais, segue basicamente o tempo presente e organiza-se a partir da linearidade dos principais acontecimentos que, um a um, vão compondo episódios mais longos. Daí mesmo a possibilidade de se indicar, com exata precisão, alguns “capítulos” da novela, como fez Paulo Rónai (2002).

Por outro lado, essa espécie de divisão entre os chamados “antecedentes” e a parte maior do texto não significa uma separação estanque. Ao contrário, as experiências de um tempo passado, enquanto núcleos existenciais, são constantemente referidas no tempo que se narra. É justamente quando podemos notar a dimensão daquela seqüência de breves episódios. Dizendo de outro modo: constrói-se, no texto, algo como uma leitura em mão-dupla, em que o valor dos episódios iniciais aprofunda-se no interior da experiência que se vai propriamente narrando, e esta, por sua vez, ganha um sentido maior na medida em que recupera aqueles. Como resultado do processo, essas primeiras experiências de Miguilim, além de serem fortemente inaugurais para a personagem, constituem, no decorrer da leitura, eixos temáticos importantes discutidos em nossa dissertação.

A abertura de “Campo Geral” apresenta justamente uma dessas experiências:

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. No meio dos Campos Gerais, mas num covão em trecho de matas, terra preta, pé de serra. Miguilim tinha oito anos. Quando completara sete, havia saído dali, pela primeira vez: o Tio Terêz levou-o a cavalo, à frente da sela, para ser crismado no Sucuriju, por onde o bispo passava. Da viagem, que durou dias, ele guardara aturdidias lembranças, embaraçadas em sua cabecinha. De uma, nunca pôde se esquecer: alguém, que já estivera no Mutum, tinha dito: — “É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre...”

Mas sua mãe, que era linda e com cabelos pretos e compridos, se doía de tristeza de ter de viver ali. Queixava-se, principalmente nos demorados meses chuvosos, quando carregava o tempo, tudo tão sozinho, tão escuro, o ar ali era mais escuro; ou mesmo na estiagem, qualquer

dia, de tardinha, na hora do sol entrar. — “Oê, ah, o triste recanto” — ela exclamava. (ROSA, 1997, p.13) ⁴

Em quase todas as narrativas de Rosa, como se sabe, o espaço é elemento fundamental. Sua relevância está sempre em adquirir um estatuto simbólico extraordinário que excede em muito o caráter de documentação do ambiente sertanejo. Em “Campo Geral”, o espaço em que Miguilim vive com sua família, o Mutum, também se faz importante. A novela desenha um ciclo que principia com a chegada de Miguilim ao Mutum, depois de uma viagem, e finaliza com a partida da personagem das terras de sua infância. Entre essas duas pontas da obra, a trajetória do menino dá-se no interior desse ambiente fechado, espécie de microcosmo que concentrará o bem e o mal, perdido no meio dos campos gerais.

Nas duas pontas da narrativa há, na verdade, duas referências fortes à *beleza* do lugar. No trecho acima, a ida-e-volta da viagem de Miguilim simboliza uma pequena busca, de um fulgor intenso, em que o menino descobre que “O Mutum é lugar bonito”. Desse modo, já se anuncia no texto que abre **Corpo de Baile** o tema da viagem em busca do belo, a ser desenvolvido em “Cara-de-Bronze” como busca da palavra poética. A *viagem*, que constitui, aliás, um dos motivos centrais da obra de Guimarães Rosa, como já ressaltou Benedito Nunes (1976), será também, como dissemos, o modo de finalizar o enredo de “Campo Geral”. A partida de Miguilim, que é simultaneamente fechamento de um ciclo e abertura de outro, fim de sua infância e abertura de um novo destino, dá-se também em meio a uma visão repentina da beleza das coisas que o menino deixará para trás.

Mas, fixando-nos no trecho escolhido, é importante notar que a novidade que Miguilim traz de sua viagem faz-se valiosa na medida em que contrasta tanto com a descrição que se faz do Mutum, quanto com as impressões que a Mãe tem do lugar. Ora, o Mutum é um lugar escuro, de “demorados meses chuvosos”, que fica “num covoão em trecho de matas, terra preta, pé de serra”. A Mãe se dói de tristeza de viver ali, onde, com sol ou com chuva, tudo é tão sozinho. Daí mesmo o espanto e a alegria de Miguilim, quando capta, na fala imprevista de alguém que estivera no Mutum, a impressão inversa: a de que o lugar era belo. De resto, percebe-se que na descrição que o moço faz do lugar, nada em verdade se altera: “É um lugar bonito, *entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre...*” [grifo nosso]. O Mutum, portanto, cavado no meio do Sertão rosiano, parece guardar algo como uma ambigüidade latente que o faz, a depender do olhar que se lança sobre ele, revelar-se feio ou bonito, triste ou alegre, e mesmo claro ou escuro - basta lembrar a nitidez e a clareza que existem em vários elementos da natureza, quando percebidos por Miguilim. Poderíamos inclusive dizer que o termo Mutum, sendo um palíndromo, sugere essa ambigüidade de sentido, que contrasta e reúne elementos contrários.

⁴ Todas as citações indicadas apenas pelo número da página serão de ROSA (1997).

O problema central, nesse caso, está em discutir de que modo ocorrem essas diferentes percepções do lugar. Para isso, é necessário focarmos justamente a personagem que recebe as duas impressões contrárias acerca do Mutum. É a Miguilim, afinal, que se revela a ambigüidade do mundo.

Portanto, se acompanharmos o menino em sua viagem para o Sucuriju, descubra-se, primeiramente, que a compreensão que o menino vai tendo do mundo dá-se, na verdade, quase que somente como experiência do corpo. Quando é inteiro saudade, de todos e de tudo, Miguilim é tomado por um sentimento aturdido que é antes choro e sufocação - “às vezes nem conseguia chorar, e ficava sufocado”. O alívio vem com uma delicada descoberta - “E foi descobrir, por si, que umedecendo as ventas com um tico de cuspe, aquela aflição um pouco aliviava”. 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.

É também por essa via de ordem irracional que Miguilim compreenderá a valiosa frase ouvida do moço da viagem. Em Miguilim, note-se, não existe propriamente a idéia do que seja a beleza - “nem ele sabia distinguir o que era um lugar bonito de um lugar feio”. 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’.

Para melhor explicar o que transparece nessa passagem de *Campo Geral*, vamos recorrer a um trecho do ensaio “Ler com os ouvidos”, de Laymert Garcia dos Santos, em que o autor diz:

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.⁵

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, e que se deposita 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 ilumina-se como o melhor presente para a Mãe:

⁵ O texto “Ler com os ouvidos” está publicado em **Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade**. Volume 44, números 1/4, jan-dez 83, e compõe a maior parte de outro texto do autor, “A experiência da agonia”, publicado em **Tempo de Ensaio**. O trecho citado encontra-se nas páginas 26 e 27 deste livro (v. bibliografia).

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)

Ora, nessa tocante passagem, o que de mais forte se revela não é propriamente a tentativa de recompor o fato acontecido. O que Miguilim deseja transmitir é antes a totalidade da experiência de seu ouvir. A beleza, inscrita em seu corpo, vibra 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 (...)”. A frase chega, a experiência do ouvir, não. A salvação pretendida pelo menino, ou seja, a transformação das impressões negativas que a mãe guarda acerca do Mutum, não ocorre, e, assim, configura-se um primeiro sinal de incomunicabilidade entre a experiência da criança e a do mundo adulto. Isto é, configura-se o primeiro eixo temático fundamental dessa narrativa rosiana. Em Miguilim, por ora, resta um duro contraste: “o modo contrário de sua mãe – agravada de calundu e espalhando suspiros, lastimosas” contradiz a maneira que o moço tinha falado. E é justamente o desencontro dessas vozes, como experiência dada pelo corpo, que leva o menino a intuir e revelar para si mesmo o que funda mundo e a sua própria estória:

No começo de tudo, tinha um erro – Miguilim conhecia, pouco entendendo.(p.15)

BIBLIOGRAFIA

- BIZARRI, Edoardo. (1980). *J. Guimarães Rosa : correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarrì*. São Paulo: T.A. Queiroz, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro.
- CANDIDO, Antonio. (1964). “O homem dos avessos”. *Tese e Anttese*. São Paulo: Cia. Editora Nacional. _____. “Sagarana”. In: Rosa [1995] vol.1.
- CARDOSO, Wilton. (1966). “A estrutura da composição em Guimarães Rosa”. In: LISBOA, Henriqueta. CARDOSO, Wilton. RAMOS, Maria Luísa. DIAS, Fernando Correia. *Ciclo de conferências sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG/ Centro de Estudos Mineiros.
- COUTINHO, Eduardo F. (1983). “Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem”. In: _____. (org.) *Guimarães Rosa – Fortuna Crítica* nº 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- ELIADE, Mircea. (1996). *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes.
- LEÃO, Ângela Vaz Leão. “O ritmo em “O burrinho pedrês” ”. In: Guimarães Rosa [1995], v.1, p.141-148.
- MERLEAU-PONTY. (1975). “O olho e o espírito”. Coleção *Os Pensadores – Merleau-Ponty*. Seleção de Marilena de Souza Chauí Berlinck. Trad. Gerardo Dantas Barreto. São Paulo: Abril Cultural.

- NUNES, Benedito. (1998). "De Sagarana a Grande Sertão Veredas". *Crivo de Papel*. 2ª ed.; São Paulo: Ática.
- _____. (1976). "Guimarães Rosa". *O dorso do tigre*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- OSAKABE, Haquira. (2002). "O Corpo da Poesia – notas para uma fenomenologia da poesia, segundo Orides Fontela". In: *Remate de Males n. 22 – Revista do Departamento de Teoria Literária*. Campinas: IEL/UNICAMP.
- PAZ, Octavio. (1982). *O arco e a lira*. trad. Olga Savary; Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- RÓNAI, Paulo. (2002). "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.
- ROSA, Guimarães. (1988). *Primeiras Estórias*. 44ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. (1995). *Ficção Completa*. dois volumes, Rio de Janeiro: ed. Nova Aguilar.
- _____. (1997). *Manuelzão e Miguelim*. 9ª ed., 19ª reimpressão, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- SANTOS, Laymert Garcia dos. (1989). "A experiência da agonia". *Tempo de Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SPERBER, Suzi Frankl. (1982). *Guimarães Rosa: Signo e Sentimento*. São Paulo: Ática.