

Beleza geral. Uma leitura de *Campo geral*

Michel Riaudel*

Resumo

Campo geral apresenta diversas dificuldades de leitura, comuns à prosa de João Guimarães Rosa, específicas a um conto que integra um conjunto composto e próprias de sua posição inaugural em *Corpo de baile*. Uma das singularidades da escrita é, ao que nos parece, a invenção de um modo original de narrar: uma narrativa à terceira pessoa tensionada pela primeira pessoa. Outra característica remete à articulação singular entre o dramático e o reflexivo. Dessas observações, podemos ressaltar o lugar central do aprendizado da beleza e da alegria por Miguilim, guiado, do princípio ao fim, pelos pássaros.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa; *Campo geral*; beleza; alegria.

* Sorbonne Université, Crimic, Professor emérito. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7084-678X>.

Beauté généralisée. Une lecture de *Campo geral*

Résumé

Campo geral présente plusieurs difficultés de lecture, communes à la prose de João Guimarães Rosa, spécifiques à une nouvelle faisant partie d'un ensemble composé, et propres à sa position inaugurale dans *Corpo de baile*. L'une des singularités de l'écriture est, selon nous, l'invention d'un mode narratif original : une récit à la troisième personne tentée par la première personne... Une autre caractéristique renvoie à l'articulation particulière entre le dramatique et le réflexif. De ces observations nous pouvons faire ressortir la place centrale de l'apprentissage de la beauté et de la joie par Miguilim, guidé du début à la fin par les oiseaux.

Mots-clé: João Guimarães Rosa ; *Campo geral* ; beauté ; joie.

Recebido em: 22/08/2025 // Aceito em: 30/07/2026

Modos de ler

Poder-se-ia classificar os escritores de acordo com o grau de controle que exercem sobre sua obra. É fácil distinguir, por exemplo, o projeto de Zola, que planejou nos anos 1860 os 20 volumes dos *Rougon-Macquart* e se manteve fiel a esse plano, da organização da *Comédie humaine*, concebida por Balzac apenas em 1842, quando cerca de 40 títulos já haviam sido publicados¹. No Brasil, Guimarães Rosa é, sem dúvida, desse ponto de vista, o autor que alcança um nível de controle inigualável. Assim, independentemente do momento em que a composição de *Corpo de baile* tenha se cristalizado na mente do autor, o conjunto não pode ser lido e interpretado sem referência a um “plano oculto” (Martins, Spiry, 2020, p. 30), ainda que este se manifeste apenas na consciência da circularidade entre o jovem Miguilim, de *Campo geral*, e Miguel, de *Buriti*, ao mesmo tempo que revela uma progressão temporal, à semelhança da estrutura que articula “As margens da alegria” e “Os cimos”, nas *Primeiras estórias*.

Como os grandes poemas clássicos, *Corpo de baile* está cheio de segredos que só gradualmente se revelam ao olhar atento. A própria unidade da obra é um deles. Ela não é apenas geográfica e estilística, como aparece à primeira vista. Conexões de temática, correspondências estruturais, efeitos de justaposição e oposição integram-na, mas os leitores têm de os descobrir um a um. Talvez ninguém consiga, nesse pormenor, desemaranhar totalmente o jogo complexo das intenções do autor – mas o que cada um desvendar será o suficiente para intensificar o prazer da peregrinação por esse mundo denso de novidades (Martins; Spiry, 2020, p. 51).

¹ Cf. o “Avant-propos” da edição Furne (1842, p. 7).

Assim como Paulo Rónai (Martins; Spiry, 2020), vários críticos propuseram lógicas subjacentes aos sete textos de *Corpo de baile*. Seguindo os passos do autor, que aponta a Edoardo Bizzarri (2003) o “*aspecto planetário*” e a “*correspondência astrológica*” como pano de fundo a *O recado do morro* (Bizzarri, 2003, p. 86), Heloísa Vilhena de Araújo (1992) baseou-se no *Timeu*, de Platão (*circa* 360 a. C.), para estabelecer uma correspondência entre cada uma das sete narrativas e os planetas, bem como com os principais deuses gregos. Dessas organizações, por constituírem um sistema, emergem diversos níveis de sentido, entregues à sagacidade dos leitores e capazes de acionar, por vezes de maneira um tanto arbitrária, a máquina hermenêutica.

Mas o controle do escritor mineiro não se limita à composição; ele se exerce em múltiplos níveis de leitura, nas referências ocultas, nos subtextos e nos intertextos. O autor, por vezes, explica-se a seus tradutores em depoimentos, entrevistas e cartas. Daremos apenas dois exemplos, que vão além da elucidação de uma ou outra palavra, como o significado pouco comum de “veredas” (Bizzarri, 2003) ou das listas etnográficas sobre a fauna e a flora do sertão de Minas.

O primeiro é bastante conhecido e encontra-se na correspondência com o tradutor italiano Edoardo Bizzarri (2003, p. 90-91), numa carta datada do 25 de novembro de 1963:

Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são “anti-intelectuais” – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, e megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente. Por isto mesmo,

como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considera-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; **enredo*: 2 pontos*; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos. Naturalmente, isto é subjetivo, traduz só a apreciação do autor, e do que o autor gostaria, hoje, que o livro fosse. Mas, em arte, não vale a intenção. Dei toda esta volta, só para afirmar a Você que os livros, o “*Corpo de Baile*” principalmente, foram escritos, penso eu, neste espírito.

A citação suscitaria inúmeros comentários, mas nos limitaremos a três considerações. A primeira apenas ilustra o nível de controle exercido pelo escritor, tanto pelo número de referências “literárias” mobilizadas quanto pelos quatro estratos de significado inerentes ao seu trabalho de escrita. A partir daí, vislumbra-se a sofisticação criativa que contradiz – e esse é o segundo ponto – a afirmação de que sua obra seria fruto apenas de inspiração ou intuição. A reivindicação de um anti-intelectualismo também encontra seus limites: compreende-se que o autor rejeite uma abordagem que observa o mundo de cima, de fora, bem como certo academicismo, mas em que medida Platão ou Bergson seriam referências “anti-intelectuais”? Na verdade, a obra de Rosa é simultaneamente sensível e altamente intelectual. Para disso se convencer, basta considerar a quantidade de escritos, teses e ensaios suscitados pela sua prosa, bem como o impulso interpretativo que ela desperta. Tanto quanto a necessidade de elucidação manifestada por seus tradutores, essas leituras revelam o esforço de traduzir a obra a partir de seu interior, com vistas a uma interpretação de “dentro” da escrita. A terceira consideração decorre das duas anteriores, como se fossem suas premissas: entre o esforço de dominar o texto e o sentido e a consciência de que esse esforço é vão, uma vez que as intenções do criador não têm qualquer valor, o leitor se pergunta qual é o seu caminho.

A dificuldade dos textos em si não reside apenas na sua complexidade, mas também, como vimos, nos segredos que encerram e que Rosa revela com parcimônia. Já apresentamos um exemplo marcante desse procedimento (Riaudel, 2023), a propósito da correspondência com Harriet de Onís sobre *Sagarana*, em particular, o conto *O burrinho pedrês*. Embora as referências a Buda e ao budismo abundem no conto, Guimarães Rosa limita-se a protestar quando sua tradutora norte-americana introduz a noção de inconsciente, sem contudo, esclarecer as razões de sua objeção. Que o personagem central se chame Badu, que vários episódios da vida de Buda sejam sub-repticiamente inseridos no conto – como a capacidade do Iluminado de fazer recuar um búfalo feroz com um simples olhar² ou a cena da saída do palácio familiar do jovem príncipe Siddhartha Gautama, quando monta seu nobre cavalo Kanthaka, à cuja cauda se agarra seu cocheiro Chandaka³ –, tudo isso permanece sem explicitação. Veja-se, também, o esclarecimento sugestivo que Guimarães Rosa fornece à sua correspondente a respeito da frase “Era uma vez, era outra vez, no umbigo do mundo, um burrinho pedrês”: “A frase quer ser, ambiciosamente, um ‘resumo poético-e-metafísico’. Importante, pois. Creio que toda a *atitude e essência* ‘filosófica’ do Burrinho, sua maneira de estar-no-mundo, focada agudamente no ponto de máxima intuição e inspiração — nela se cifram. Não acha?” (Verlangieri, 1993, p. 221, grifos próprios).

2 Cf. Herold (1926, p. 211-212). Compare-se com a descrição do Major Saulo: “o dono, o Major Saulo, de botas e esporas, corpulento, quase um obeso, de olhos verdes, misterioso, que só com o olhar mandava um boi bravo se ir de castigo, e que ria, sempre ria – riso grosso, quando irado; riso fino, quando alegre; e riso mudo, de normal” (Rosa, 1994, p. 199). O retrato do Major Saulo parece visivelmente inspirado nas representações de um Buda risonho e barrigudo.

3 Compare-se com a passagem: “Alguém que ainda pelejava, já na penúltima ânsia e farto de beber água sem copo, pôde alcançar um objeto encordado que se movia. E aquele um aconteceu ser Francolim Ferreira, e a coisa movente era o rabo do burrinho pedrês. E Sete-de- Ouros, sem susto a mais, sem hora marcada, soube que ali era o ponto de se entregar, confiado, ao querer da correnteza” (Rosa, 1994, p. 241). Na enchente, o burrinho preserva a própria vida ao adotar uma atitude próxima da *samatha* budista, marcada pela calma e pela não resistência. Graças a essa atitude, salvam-se também Badu e Francolim.

Ou ainda a respeito do burrinho, que adquire como uma tromba de elefante: “Trouxera, um dia, do pasto – coisa muito rara para essa raça de cobras – uma jararacuçu, pendurada do focinho, como linda tromba negra com diagonais amarelas, da qual não morreu porque a lua era boa e o benzedor acudiu pronto” (Rosa, 1994, p. 199). O mesmo se pode dizer dos bovinos, cuja descrição evoca suas origens indianas:

O espúrio gir balança a bossa, cresce a cabeçorra, vestindo os lados da cara com as orelhas, e berra rouco, chamando a vaca malabar, jogada para o outro extremo do cercado, ou o guzerate seu primo, que acode à mesma nostalgia hereditária de bois sagrados, trazidos dos pascigos hindus do Coromânde ou do Travancor⁴ (Rosa, 1994, p. 201).

Diante dessa abundância de sinais enterrados no texto, compreende-se que a reação de Guimarães Rosa constitui apenas um esclarecimento parcial dirigido à sua tradutora. Na verdade, Rosa adapta seu discurso aos interlocutores: mostra-se relativamente mais loquaz com Edoardo Bizzarri, em quem identifica um maior potencial de interlocução. Paulo Rónai relata uma conversa semelhante em sua introdução a *Tutameia*, em que o autor se recusa a explicar tudo: “Senão eles [os leitores, os críticos] achavam tudo fácil. E Paulo Rónai conclui que ler Guimarães Rosa é como ‘uma verdadeira corrida de obstáculos’” (Rosa, 1994, p. 160).

Esses dois exemplos, dentre muitos outros, mostram que a posição correta do leitor não é simples. Não apenas por causa dessas camadas de significados, ao mesmo tempo complexas e enigmáticas, que induzem a uma abordagem hermenêutica – ou

4 Existe uma lembrança desse tema no conto, na expressão “touro cancreje” (Rosa, 1994, p. 490), designação de uma raça de zebu proveniente da região de Kankredj, na Índia, “parecendo com o guzerate” (Martins; Spiry, 2020, p. 72).

seja, em busca das chaves ocultas pelo próprio escritor em seus textos, interpretação de certa forma submetida aos enigmas e à sua decifração, executando o programa do autor, e não uma interpretação “livre”, aquela que revela os recursos impensados do texto –, mas também pelo efeito de contaminação entre as obras e os comentários externos do autor. Para muitos, as fronteiras entre produções com estatutos e regimes de verdade distintos se dissolvem. O processo de atestação difere: a verdade de uma ficção só se constitui no interior do texto, que produz suas próprias leis, suas próprias coerências ou incoerências, aplicando-se a regra do terceiro excluído. Ao contrário, qualquer declaração externa está sujeita à lei do terceiro excluído. Nesse caso, é importante distinguir, quando possível, a informação precisa, as tentativas de orientar a produção de sentido e o que é extremamente subjetivo, ou mesmo a fabricação de uma mitologia, consciente ou não. Lembremo-nos de Mário de Andrade, que afirmava ter escrito *Macunaíma* em uma semana, numa rede! Guimarães Rosa, por sua vez, afirma ao seu amigo Paulo Dantas ter escrito *Grande sertão: veredas* em sete meses, em estado de transe: “— Os caboclos ‘baixaram’ em mim... Só escrevo altamente inspirado, como que ‘tomado’, em transe. Aquele livro me cansou fisicamente. Acabei extenuado. Deu-me, porém, um enorme prazer” (Dantas, 1975, p. 28). Sabe-se, contudo, que ele amadureceu o livro ao longo de anos.

Quando João Guimarães Rosa responde a Edoardo Bizzarri (2003, p. 39): “Aristeo era uma das personificações de Apolo – como músico, protetor das colmeias e benfeitor curador de doenças”, ou, mais adiante, a propósito dos nomes dos lugares de *Campo geral*: “Em *Nhangã* e *Tipã* [...] procurei camuflar um simbolismo: *Anhangá*, o demônio; *Tupã* ou *Tupan*, Deus;

dos índios tupi-guaranis”, estamos diante de informações preciosas, ainda que possam ser apenas parciais. De fato, o nome de Seo Aristeu encontra-se, nomeadamente, no quarto livro das *Geórgicas*, onde Aristeu é apresentado (de acordo com a mitologia) como filho do deus da beleza, da poesia e das artes, e não como o próprio deus. Ora, é muito provável que Rosa se inspire nesse poema de Virgílio, o que poderia orientar nossa leitura. Voltaremos a esse ponto adiante. Daí surge a questão: discrepância, lapso, erro, involuntário ou intencional? Cabe ao leitor decidir e atribuir sentido.

Modo de narrar

Dentre os comentários do autor sobre *Campo geral*, vários também se referem ao próprio personagem Miguilim, sugerindo uma identificação e uma simpatia particular: “Aquele miopia de Miguilim foi minha. Escrevi aquela novela, em quinze dias, em lágrimas. Chorava muito enquanto a escrevia” (Dantas, 1975, p. 27)

Também se pode relacionar o fabulista Rosa e o gosto de Miguilim pela fabulação. Há aí uma tentação a que cedem algumas leituras,⁵ sobrepondo autor e criatura, como outros confundem o pequeno Marcel e Proust. A questão reside no benefício crítico que se retira dessas aproximações. Cláudia Campos Soares (2004, p. 186) avança um argumento possível em defesa desse método:

5 Por exemplo: “No caso de Miguilim, Rosa se aproxima muito também biograficamente de seu protagonista” (Soares, 2004, p. 185). É até curioso o sentido dessa aproximação, da “biografia” de Miguilim à biografia de Rosa. Mais adiante, o mesmo artigo constata: “Miguilim, também como seu criador, é um inventor de mundos ficcionais” (Soares, 2004, p. 189).

O interesse especial do depoimento de Guimarães Rosa citado anteriormente decorre do fato de ele fornecer uma possibilidade explicativa para emoções que o leitor experimenta durante a leitura da obra. “Campo geral” é uma novela que apresenta altíssima carga dramática e tem forte apelo emocional.

Mas todo escritor alimenta sua obra com sua experiência, vivida, compartilhada ou literária, tanto quanto com sua imaginação. Parece uma evidência. Essa abordagem faz avançar nossa leitura? Na verdade, é mais fecundo notar que a miopia de um, um dado físico, torna-se, no outro, uma metáfora de sua visão confusa, embaçada, a de um ser em formação, cujo desfecho – os óculos emprestado pelo doutor José Lourenço – anuncia uma resolução. A citação de Rosa (1994, p. 467) é talvez uma forma de chamar nossa atenção para esse traço da personagem, que parece nascer de uma espécie de “cena primitiva”:

Estava numa beira de cerca, dum quintal, de onde um menino-grande lhe fazia caretas. Naquele quintal estava um peru, que gruziava brabo e abria roda, se passeando, pufo-pufo – o peru era a coisa mais vistosa do mundo, importante de repente, como uma estória – e o menino grande dizia: “— É meu!...” E: “— É meu...” – Miguilim repetia, só para agradar ao menino-grande. E aí o Menino Grande levantava com as duas mãos uma pedra, fazia uma careta pior: “— Aãã!...”. Depois, era só uma confusão, ele carregado, a mãe chorando: “— Acabaram com o meu filho!...” – e Miguilim não podia *enxergar*, uma coisa quente e peguenta escorria-lhe da testa, tapando-lhe os olhos (grifo próprio).

Esse momento, anterior à vida no Mutum, se passa no Pau-Roxo e corresponde a fragmentos das lembranças da criança. A escolha do imperfeito sugere o quanto os contornos da lembrança são vagos, sem começo nem fim. Tudo acontece em

torno da aparição do peru, ao mesmo tempo feroz, exibicionista e espetacular, mas, ao contrário do que ele se tornará em “As margens da alegria” (a revelação da beleza), ele se torna motivo de discórdia entre duas crianças de idades diferentes: uma está numa fase de imitação da linguagem e não compreende nada do que está em jogo; a outra, numa relação de domínio e posse. Da ferida na testa decorre o efeito simbólico da cegueira, primeiro efeito da crueldade do mundo que o desviou da visão fantasmagórica do pássaro.

Quanto à constatação de uma experiência “comum” do sertão,⁶ seria necessário, mais uma vez, distinguir com muita cautela os fatos, a interiorização afetiva de uma identidade e a encenação. Quando Rosa se confia a Günther Lorenz, ele constrói (sinceramente ou não, pouco importa) sua mitologia:

Veja você, Lorenz, nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar histórias; 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[r] histórias corre 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 histórias? A única diferença é simplesmente que eu, em vez de contá-las, escrevia. Com isso pude impressionar, mas ainda sem perseguir ambições literárias. Já naquela época, eu queria ser diferente dos demais, e eles não souberam deixar escritas suas histórias (Rosa, 1994, p. 33-34).

6 Cf. “Em entrevista a Ascendido Leite, o escritor mineiro descreveu experiências de sua infância muito semelhantes às do protagonista de “Campo geral”” (Lima, 1997, p. 39). Parece que Paulo Rónai (Martins; Spiry, 2020, p. 31) tem em mente os riscos de tais abordagens quando escreve: “A falta de dissociação entre autor e personagens faz com que conteúdos intelectuais complicados venham a revestir-se de modismos populares”.

Em Rosa, de fato, tudo o que ele toca se torna sertão, todos são sertanejos: de Miguel de Unamuno – “Unamuno inventou a nivola e o nadaísmo; e são invenções próprias de um sertanejo” (Rosa, 1994, p. 33) – ao seu amigo Paulo Dantas, certamente sergipano de origem, mas a quem ele reprova, no entanto, a ausência de preocupações metafísicas e religiosas, segundo ele próprias do homem do sertão (Dantas, 1975), passando por Alfonso d’Escragnolle Taunay, de quem ele afirma que sabe “São Paulo de cor e salteado. No fundo, ele é sertanejo” Dantas, 1975, p. 32). Essa identidade sertaneja e mineira funciona como fator de união e identificação para parte de seu público, ou como caracterização “regionalista”, ou mesmo pitoresca para outros. A noção de “sertão” é, na verdade, nessa obra, uma espécie de matéria-prima, que o autor molda como o oleiro modela o barro. Sua presença no léxico e na linguagem conferem, além disso, a essa prosa grande parte de seu inegável sabor original.

Por outro lado, essa “mitologia” parece-nos dever ser relacionada, com proveito, à predileção de Guimarães Rosa pela infância, destacada por Henriqueta Lisboa, Cláudia Campos Soares e outros. Com sutileza, justamente, Henriqueta Lisboa (1983, p. 171) abre essa pista: “Sua intuição amorosa, seu gosto pela vida e pela renovação da vida através da arte tomada como atividade lúcida, fazem com que ele se assemelhe às crianças e aos primitivos, seres que se agitam e se movimentam sem motivação exata e sem interesse consciente”.

Paralelamente aos múltiplos efeitos dessa predileção (desenvolvimento do imaginário, poesia, lirismo, criatividade linguística...), notamos que há em Rosa uma espécie de correspondência subjacente entre filogênese e ontogênese. A infância do homem encontra-se no interesse pelas origens da

humanidade e da cultura; a simplicidade do sertanejo ecoa a inocência infantil; a fabulação primitiva renasce nos primeiros passos do pequeno homem.

Ora, um dos golpes de mestre de *Campo geral* é o equilíbrio muito ambivalente da posição narrativa, nem totalmente adulta nem completamente infantil. Não basta constatar a adoção de uma narrativa em terceira pessoa com focalização interna; é preciso também entrar nas sutilezas desse regime narrativo muito particular. É claro que quase nada no texto escapa ao que o menino pôde pensar, imaginar, ouvir e ver, o que fica evidente no seguinte trecho:

A chuva de certo vinha de toda parte, de em desde por lá, de todos os lugares que tinha. Os lugares eram o Pau-Roxo, a fazenda grande dos Barboz, Paracatu, o lugar que não sabia para onde tinham levado a Cuca Pinguinho-de-Ouro, o Quartel-Geral-do-Abaeté, terra da mãe dele, o Buritis-do-Urucuia, terra do pai, e outros lugares mais que tinha: o Sucuriçu, as fazendas e veredas por onde tinham passado... (Rosa, 1994, p. 479-480).

O mundo se reduz aos lugares que Miguilim visitou (Sucuriçu) ou dos quais ouviu falar (as terras de seus pais). Pau-Roxo é o lugar onde nasceu, onde encontrou o famoso peru, e a grande fazenda dos Barboz está associada a outra lembrança sensorial de sua infância:

Umas moças, cheirosas, limpas, os claros risos bonitos, pegavam nele, o levavam para a beira duma mesa, ajudavam-no a provar, de uma xícara grande, goles de um de-beber quente, que cheirava à claridade. Depois, na alegria num jardim, deixavam-no engatinhar no chão, meio àquele fresco das folhas, ele apreciava o cheiro da terra, das folhas, mas o mais lindo era o das frutinhas vermelhas escondidas por entre as folhas – cheiro pingado, respingado, risonho, cheiro de alegriazinha. As frutas que a gente comia (Rosa, 1994, p. 467).

É sua mãe que deve lhe explicar que não se trata, nesse caso, do Pau-Roxo, mas das Pindaíbas-de-Baixo-e-de-Cima, não muito longe dali, onde a família tinha ido passear. Quanto ao lugar para onde sua cadela foi levada, não tem nome, a menos que seja Paracatu, que não aparece em nenhum outro momento da história: teria então um nome, mas enigmático, sem atribuição espacial.

No entanto, o foco interno só será percebido gradualmente, devido à abertura: “Um certo Miguilim”, que coloca em primeiro plano, pela primeira (e quase última) vez, a voz do narrador e anuncia um pacto de leitura bem diferente: um terceiro distanciado, tanto mais que a história se desenrolará numa região “distante de qualquer parte”. O adjetivo indefinido “certo” remete a uma dimensão espaço-temporal distante, que pode, mas não necessariamente, introduzir o mundo dos contos. É interessante referir a escolha feita pelo tradutor francês, Jean-Jacques Villard, que interpreta a fórmula como “Era uma vez” – “Il était une fois” (Rosa, 1969, p. 181).⁷ O leitor só aos poucos, imperceptivelmente, vai se situando na focalização interna, de modo que, por exemplo, ainda se poderia ler todas as observações locais como transcrições do etnógrafo Rosa,⁸ que muitas vezes se colocou nesse papel, quando na verdade elas se referem ao olhar de Miguilim

Assim, como sintoma dessa ambivalência, o tradutor francês inclina mais a estrutura narratológica para a narrativa na

7 Não pretendemos aqui julgar as escolhas de Jean-Jacques Villard, um tradutor que, aliás, recebeu a benção do próprio Rosa durante os testes para as edições do Seuil. Mas utilizamos esse contraponto para destacar certas características do conto original. De fato, na comparação, aparecem “diferenças” que são micro-potencialidades do texto, que podem ser validadas ou não, mas que iluminam um halo de sentido. Nossas observações, sobre esse ponto, limitar-se-ão, no entanto, a alguns elementos essenciais.

8 É também a impressão que se depreende da adaptação cinematográfica de Sandra Kogut (2007), *Mutum*. É certo que a focalização interna é uma modalidade narratológica que desafia os recursos da sétima arte, mas pode-se pensar que o resultado de caráter mais documental também se explica pelas escolhas mais “naturalistas” da cineasta.

terceira pessoa, atenuando sua forte subjetividade: pelo título, não mais *Campo geral*, mas *Miguilim*⁹ (o texto passa a contar de fora a história do personagem, em vez de nos fazer entrar em seu universo); pela fórmula inicial própria dos contos maravilhosos; e pelo uso recorrente do presente narrativo (que enfatiza a ação ao atualizá-la), em vez da narração no passado do original.

O outro elemento que pesa nessa transformação é a mudança na ordem das histórias, já que esse “Miguilim”, o último conto de *Hautes plaines*, encerra a série de *Corpo de baile* para os franceses, enquanto o conto serve de abertura para o conjunto brasileiro.¹⁰

Essa comparação nos leva a analisar melhor a escolha do título por Guimarães Rosa, que enfatiza o lugar, remetendo a terras baldias, a um sertão isolado, espaço que encontramos no nome do estado querido pelo autor, Minas Gerais. Vimos a importância do lugar ressaltada pela abertura do conto – sobre a qual voltaremos –, mas podemos também dizer que a fórmula, nas primeiras páginas de *Corpo de baile*, sugere um significado menos geográfico ou topográfico do que o anúncio de um quadro “geral” para o conjunto.

A primeira estória, tenho a impressão, contém, em germe, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de “*Campo Geral*” – explorando uma ambiguidade fecunda. Como lugar,

9 Em sua carta de 11 de outubro de 1963 a Edoardo Bizzarri, João Guimarães Rosa valida a proposta de seu tradutor italiano de adotar “Miguilim” como título do conto, mas sugere invenções: “Ou, talvez, qualquer coisa mais *bizarra* [curioso encontro com o sobrenome do interlocutor!], na linha de: MIGUILIM BIMBO ou MIGUILIM, GLI OCCHI? Quanto mais à vontade V. inventar, mais me alegrará” (Rosa, 2003, p. 43, grifo do autor).

10 *Hautes plaines* foi publicado após a morte de Rosa. Foi precedido por *Buriti* (1961) e *Les nuits du sertão* (1962). Para a história dessa publicação na França, remetemos aos trabalhos de Márcia Aguiar, que prepara uma edição da correspondência entre Rosa e Villard para a 34 Letras (34 cartas do autor ao seu tradutor, 18 cartas do tradutor ao seu autor e 16 cartas de Rosa a outros destinatários, sempre relacionadas aos projetos editoriais franceses), que aguardamos com impaciência, e ao nosso estudo comum *João Guimarães Rosa e a França*. A recepção sempre recomendada (Aguiar; Riaudel, 2021).

ou cenário, jamais se diz *um campo geral* ou *o campo geral*, *este campo geral*; no singular, a expressão não existe. Só no plural: “*os gerais*”, “*os campos gerais*”. Usando, então, o singular, eu desviei o sentido para o simbólico: o de *plano geral* (do livro) (Rosa, 2003, p. 91, grifo do autor).

Nem “Miguilim”, nem *Mutum*, dão conta dessa polissemia, que poderia ter interessado ao cinema e aos seus planos panorâmicos. Observa-se, além disso, uma mudança da narrativa na terceira pessoa para o estilo indireto livre, no qual a voz ou os pensamentos de Miguilim se fazem ouvir no discurso relatado. Quando Dito pede ao irmão que lhe conte “a estória da Cuca Pingo-de-Ouro”, Miguilim protesta: “‘Mas eu não posso, Dito, mesmo não posso! Eu gosto demais dela, estes dias todos...’ *Como é que podia inventar a estória?*” (Rosa, 1994, p. 521, grifos próprios).

A prolongação do diálogo pelo indireto livre nos leva da oralidade ao pensamento interior, e encontramos aí outro valor bastante frequente no texto do imperfeito. Além disso, a delegação da palavra torna-se, pouco a pouco, mais explícita com a recorrência da fórmula “a gente” como substituto do “nós”, ou seja, de uma primeira pessoa fora dos diálogos, dos quais aqui estão alguns exemplos: “A coisa mais difícil que tinha era *a gente* poder saber fazer tudo certo, para os outros não ralharem, não quererem castigar” (Rosa, 1994, p. 503, grifos próprios); “O Grivo contava uma história comprida, diferente de todas, *a gente* ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas” (Rosa, 1994, p. 510, grifos próprios); “Pai ficava todo tempo nas roças, trabalhava que nem um negro do cativoiro — era o que Mãe dizia. E era bom para *a gente*, quando Pai não estava em casa” (Rosa, 1994, p. 511, grifos próprios).

Esse regime narrativo confere ao texto sua labilidade e vivacidade, que também podem ser explicadas pelo investimento afetivo do escritor:

[...] posso dizer sinceramente que, de tudo que escrevi, gosto mais é da estória do Miguilim (o título é “Campo Geral”), do livro *Corpo de baile*. Por quê? Porque ela é mais forte que o autor, sempre me emociona; eu choro, cada vez que a releio, mesmo para rever as provas tipográficas. Mas o porquê mesmo, a gente não sabe, são mistérios do mundo afetivo¹¹ (Rosa, 1966).

Trata-se, contudo, de uma técnica muito eficaz e extremamente dominada da escrita, que, nas últimas páginas, tende a recuar para uma posição um pouco mais distanciada.

Modos de alegria

Se quisermos continuar nesse registro psicologizante, poderíamos também notar o lugar específico dos pássaros no conto. Mas é sobretudo seu papel estruturante que nos interessa. De fato, Miguilim está condenado, queira ou não, a prestar atenção especial a essa espécie animal, que seria errado situar no mesmo nível dos animais domésticos, bovinos ou outros animais selvagens, num amontoado indistinto da natureza sertaneja. Já mencionamos o episódio obscuramente seminal do peru. Notemos também que, ao regressar de Sucuriju, ele é punido por Nhô Bernardo Caz por lhe ter faltado com “estima”: “o pai [...] como no outro dia era de domingo, levou o bando dos irmãozinhos para pescaria no córrego; e Miguilim teve de ficar

11 Não devemos esquecer que o escritor está respondendo a uma jovem prima, falando a sua linguagem e adaptando-se a seus interesses e ao seu universo.

em casa, de castigo. Mas tio Terêz, de bom coração, ensinou-o a armar urupuca para pegar passarinhos” (Rosa, 1994, p. 466).

Delineiam-se, então, dois polos: o do mundo aquático e terrestre, no qual evolui o pai (a pesca, a caça, a agricultura, a pecuária...), e o das aves, ao qual está associado tio Terêz, de quem o texto destaca inicialmente que Miguilim gostava particularmente. Um o castiga, o outro o valoriza, ensinando-lhe a confeccionar artesanalmente arapucas. A simpatia pelo tio Terêz também se baseia em um carinho mútuo pela mãe, Nhanina, cujas dimensões Miguilim não percebe totalmente. Mais tarde, é Luizaltino que ocupará, na economia dos personagens, o lugar do tio; e terá como companhia “um papagaio manso, chamado Papaco-o-Paco, que sabia muitas coisas” (Rosa 1994, p. 511), mas que o pai não valoriza muito. Benevolente com Miguilim como com todos, ele ensina as crianças a fazer gaiolas e promete “pegar passarim de bom cantar: patativo, papa-capim, encontro” (Rosa 1994, p. 511). Outro personagem positivo, o Grivo também está associado aos pássaros. A primeira vez ocorre quando ele é agredido por Liovaldo, ele e os dois patos que ele queria vender no Tipã. Esse episódio deixa Miguilim excepcionalmente furioso, levando-o a atacar seu irmão mais velho, e sendo recompensado com uma surra violenta do pai. Após o interlúdio na casa do vaqueiro Saluz, Miguilim recebe novamente a ira paterna por ter se esquecido de pedir a bênção. Mas, dessa vez, o pai ataca as gaiolas e os pássaros, o castigo mais ofensivo que ele pode imaginar na hierarquia de valores do filho. A resposta de Miguilim é voltar sua raiva contra seus brinquedos e, uma vez acalmado, fazer seu tico-tico-rei voltar, atraindo-o com um pouco de arroz. Chega a segunda fase da “doença” de Miguilim: a reviravolta de

todos a seu favor, incluindo Nhô Berno, e o presente trazido pelo Grivo: “o Grivo trouxe um canarinho-cabeça-de-fogo dentro de uma gaiola pequena e mal feita, mas que era presente para ele Miguilim, presente de amizade” (Rosa 1994, p. 537).

O pássaro é aqui o agente que sela a amizade entre eles, mas tem muitas outras funções ao longo da história, como a premonição e o augúrio – papel frequentemente atribuído à coruja: “À noite, Miguilim ficava um tempo distante, pensando na coruja, mãe de seus conhecimentos e poderes de agouro” (Rosa, 1994, p. 491). Assim, quando Miguilim pensa que seu último dia chegou, ele espera por um sinal, que solicita ao seu irmão mais novo: “Dito, pergunta à Rosa se de noite um pássaro riu em cima do paiol, em cima da casa?” (Rosa, 1994, p. 494). O urubu tem uma função punitiva: “quem vai se deitar em estado sujo, urubu vem leva” (Rosa, 1994, p. 504). Mas o papel dos pássaros é, em geral, muito positivo, associado ao jogo, à liberdade e à beleza:

Estiadas, as aguinhas 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 menorzim, e que escolhia o espaço de água mais clara: a figurinha dele, reproduzida no argume, como que ele muito namorava. Tudo tão caprichado lindo! (Rosa, 1994, p. 485)

A independência deles é, aliás, uma das condições da beleza e da felicidade: “Os passarinhos são assim, de propósito: bonitos não sendo da gente” (Rosa, 1994, p. 498). Ou ainda: “Bom era

ser filho do Bispo, e o mundo solto para os passarinhos...” (Rosa, 1994, p. 478). É por isso que a destruição brutal e infeliz das gaiolas pelo pai tem um lado feliz: ao libertar os pássaros, ela marca uma transição, uma passagem para uma maior maturidade. Além disso, suas brincadeiras ritmam o dia, como a agitação do final da tarde:

Atitava um assovio de perdiz, na borda-do-campo. Voando quem passava era a marreca-cabocla, um pica-pau pensoso, casais de araras. O gaviãozinho, o gavião-pardo do cerrado, o gaviãozinho-pintado. A gente sabia esses todos vivendo de ir s’embora, se despedidos. O pio das rolinhas mansas, no tarde-cai, o ar manchado de preto (Rosa, 1994, p. 494).

Mas a função principal dos pássaros está ligada ao canto, à poesia e à invenção, como atesta este diálogo imaginário com o tio:

Tio Terêz voltasse, Miguilim conversava. “— Sanhaço pia uma flauta... Parece toca aprendendo...”. “— Que é que é flauta, Tio Terêz?”. Flauta era assovio feito, de instrumento, a melhor remedava o pio assim do sanhaço grande, o ioioioim deles... Tio Terêz ia aprontar para ele uma, com taquara, com canudo de mamão? Mas, depois, de certo esqueceu, nunca que ninguém tinha tempo, quase que nenhum, de trabalhar era que todos carecia (Rosa, 1994, p. 487).

A ambição de Miguilim é imitar o canto deles, reproduzindo-o com a ajuda de um artefato humano. Por sua vez, Seo Aristeu, outro mentor da criança, tem como instrumento o violão: “Minrela-Mindola, Menina Gordinha, com mil laços de fitas” (Rosa, 1994, p. 496). Mas, mais do que músico, Miguilim será contador de histórias, e é através da história da senhora Nhambu que ele esboça sua vocação: “Chegasse em casa, uma estória

ao Dito ele contava, mas estória toda nova, dele só, inventada de juízo: a nhá nhambuzinha, que tinha feito uma roça, depois vinha colher em sua roça, a Nhá Nhambuzinha, que era uma vez!” (Rosa, 1994, p. 499).

As palavras também “têm canto e plumagem” (Rosa, 1994, p. 367). Na verdade, os pássaros, por serem seres aéreos e solares, estão presentes em todas as etapas da aprendizagem de Miguilim, cuja mais importante reside na beleza e na alegria: “Miguilim por um seu instante se alegrou em si, um passarinho cantasse, dlim e dlom” (Rosa, 1994, p. 507).

Nesta fase, e antes de aprofundar este ponto nodal, devemos voltar à construção narrativa sob outro ângulo. Às vezes pergunta-se quais lições Miguilim aprendeu (Nascentes, 2007). Mas, antes mesmo dessa pergunta, outra deveria vir à mente do leitor: por que começar o conto e o conjunto narrativo que ele inaugura – *Corpo de baile*, daqui a pouco dividido em três blocos – com essa discussão sobre a natureza do Mutum: esse lugar é bonito ou feio? Em vez de estabelecer uma tensão dramática, um enigma que envolva o futuro de um personagem, uma ação que lança a trama – como estamos acostumados –, Guimarães Rosa opta, pelo menos à primeira vista, por um debate “estético”. Após uma breve apresentação dos personagens principais, a evocação de uma cena inicial (a viagem a Sucuriju para o ritual católico da crisma – a primeira saída de Miguilim de sua aldeia, embora tenha havido outras viagens anteriormente), uma frase vai assombrar Miguilim para sempre, muito além da infância:

Da viagem, que durou dias, ele guardara aturdidinhas lembranças, embaraçadas em sua cabecinha. De uma, *nunca pôde se esquecer*: alguém, que já estivera no Mutúm, tinha dito: “— É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de

qualquer parte; e lá chove sempre...” (Rosa, 1994, p. 465, grifos próprios).

O primeiro parágrafo estabeleceu uma premissa, mas ainda não lançou o debate, que só surge com a adversativa que inicia o segundo parágrafo: “Mas [...]”. O leitor provavelmente espera saber o que vai acontecer com a criança, em que disputas ela pode se envolver, que ameaças e desafios terá de enfrentar. Em vez disso, a questão que ocupa insistentemente todo o início da narrativa é o que pensar da “beleza” do Mutum. Compreende-se, então, que é preciso rever as hierarquias: a narrativa será apenas secundária, suplantada por questões de julgamento, ontológicas, morais e existenciais. Miguilim não quer possuir nada, não busca nenhum bem material; parece querer apenas compreender, formar uma opinião, saber avaliar a qualidade das coisas. Decidir se o Mutum é bonito ou feio inaugura, de fato, toda uma série de questionamentos “filosóficos”, como aponta Zama Caixeta Nascentes (2007). Mas veremos, em breve, por que não a seguimos quando ela conclui com uma lição de certo modo relativista: “Miguilim aprenderá que bonito e feio não são qualidades presentes nos objetos, mas sim conceitos empregados para descrever modos pelos quais os percebemos” (Nascentes, 2007, p. 32).

O dilema inicial, em torno de uma tensão estética mais do que dramática, suscita várias considerações. A primeira é uma pergunta: por que essa observação sobre a beleza do lugar por um estranho tanto obsessa a criança? Uma espécie de resposta está no que se segue: o relato feito à mãe assim que regressa. Se a lembrança é mais marcante do que outras, é sem dúvida por causa do que se seguiu (a reação da mãe, do pai e do tio) e, talvez, pelo que a antecedeu. A pressa em consultar a mãe leva a pensar

que Miguilim já sabia que a opinião do estrangeiro discordava do que ele percebia nos sentimentos de seus entes queridos, especialmente da mãe, que, na maioria das vezes, parece triste, melancólica. O homem que ele encontra em Sucuriju lhe dá a vislumbrar a possibilidade de uma felicidade até então frustrada ou contrariada. A consulta à mãe seria, portanto, menos uma pergunta do que uma expectativa, uma esperança de uma vida reconhecida como melhor, para ele e para ela.

Toda a arte de Rosa aqui consiste em explorar o valor moral e reflexivo do “causo” (Riaudel, 2023), essa história que visa desencadear uma meditação sobre a vida, o que convém fazer e pensar (colocando, como já dissemos, a dimensão dramática do relato em segundo plano), ao mesmo tempo em que traz de volta, pela janela, o drama que foi expulso pela porta. A exploração da observação do estrangeiro, no regresso de Sucuriju, revela todas as tensões familiares, o “Édipo” do menino, a inveja do pai em relação ao filho e ao irmão, este último apaixonado pela cunhada (o que irá explodir de forma mais evidente quando a tia-avó, Vovó Izidra, o expulsa do Mutum, dando origem a consequências posteriores e a outro nó ético: Miguilim deve devolver à mãe o bilhete que o tio Terêz lhe confiou?). O reflexivo prima, mas nele se encaixam as tensões e as intrigas.

Ora, parece-nos que não se trata de decidir entre diferentes pontos de vista ou diferentes verdades, embora Miguilim não cesse de consultar as pessoas à sua volta. O que está em jogo deve ser relacionado ao ponto de partida da narrativa: a crisma. Notemos que essa é outra diferença em relação à versão francesa, que traduz “crisma” por “batismo”, alterando consideravelmente a base da história. O ritual que motiva a viagem a Sucuriju tem, de fato, mais de um significado. Por um lado, a viagem

simboliza o afastamento e o isolamento do Mutum: a expedição é tão excepcional quanto a passagem do bispo pela região; ela, tanto quanto a crisma, liga Miguilim ao mundo e à comunidade dos crentes. O sacramento é, cronologicamente, o terceiro na vida de um cristão, depois do batismo e da primeira comunhão. Ele torna o fiel consciente de sua fé, que este “confirma” (em francês, “crisma” se diz “*confirmation*”) em plena consciência, ao contrário do que ocorre no batismo. Trata-se, portanto, de uma etapa importante na trajetória da criança – muito diferente do Menino de “As margens da alegria”, muito mais jovem, literalmente *in-fans* –, uma transição para a idade adulta. Assim como o Pentecostes para os apóstolos, a crisma marca, para Miguilim, o recebimento do Espírito Santo e a responsabilidade de testemunhá-lo. Mas, desse episódio, a criança retém menos o sentido religioso do que um detalhe, por assim dizer, pagão, do qual efetivamente “testemunha”. Enquanto isso, uma preocupação atravessa toda a história: a resistência à passagem para a idade adulta. Às vezes, esse mundo o atrai – “Amigo grande, feito gente grande, Tio Terêz?”, ele pergunta, buscando se tranquilizar com aquele de quem se sente mais próximo (Rosa, 1994, p. 479); outras vezes, o assusta – “Miguilim tremia receando os desatinos das pessoas grandes” (Rosa, 1994, p. 474) –; outras ainda, teme ser contagiado por sua brutalidade – “Miguilim não tinha vontade de crescer, de ser pessoa grande, a conversa das pessoas grandes era sempre a mesma coisa seca, com aquela necessidade de ser bruta, coisas assustadoras” (Rosa, 1994, p. 480). O pacto que propõe ao irmão Dito é precisamente o de crescer sem perder a inocência: “Dito, vamos ficar nós dois, sempre um junto com o outro, mesmo quando a gente crescer, toda a vida?” (Rosa, 1994, p. 479). Mas a primeira lição, mais

uma vez tangencialmente ligada a um pássaro, o mutum, é transmitida por Dito, antes mesmo de todas as peripécias da história.

Lembremo-nos, em primeiro lugar, de uma das consultas de Miguilim: como saber se o que fazemos é certo ou errado? A resposta da mãe é à imagem de seu caráter insatisfeito, marcado pela negatividade: “Ah, meu filhinho, tudo o que a gente acha muito bom mesmo fazer, se gosta demais, então já pode saber que é malfeito...” (Rosa, 1994, p. 502). A busca do menino continua com o vaqueiro Jé, que o remete à incompletude da infância: “Menino não carece de saber, Miguilim. Menino, tudo o que faz, tem que ser mesmo malfeito...” (Rosa, 1994, p. 502). Quando chega a vez de o vaqueiro Saluz esclarecê-lo, a resposta é mais complexa: “Sei se sei, Miguilim? Nisso nunca imaginei. Acho que quando os olhos da gente estão querendo olhar para dentro só, quando a gente não tem disposição para encarar os outros, quando se tem medo das sabedorias... Então, é mal feito” (Rosa, 1994, p. 502). Em outras palavras, o simples fato de se questionar já é sinal de que o valor da ação é questionável. Por fim, Miguilim recorre ao seu conselheiro mais fiel, Dito:

“Escuta, Miguilim, esbarra de estar perguntando, vão pensar você furtou qualquer trem de Pai.” “— Bestagem. O cão que eu furtei algum!” “— Olha: pois agora que eu sei, Miguilim. Tu quanto há, antes de se fazer, às vezes é malfeito; mas depois que está feito e a gente fez, aí tudo é bem-feito...” O Dito, porque não era com ele. Fosse com ele, desse jeito não caçoava (Rosa, 1994, p. 502).

A lição do irmão é a mais positiva: não adianta se atormentar, nem antes de agir – quando a gente se torna suspeito – nem depois; o que está feito está feito. Mas a lição definitiva é dada por Dito agonizante: “Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agora eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre,

alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!...” (Rosa, 1994, p. 521-522).

É preciso cultivar a alegria, a beleza e a esperança. Aprendizado que Miguilim ainda não assimilou no estágio de sua investigação sobre a pertinência de nossas ações. Ele se depara com a irascibilidade do pai, a tristeza da mãe, o fanatismo de sua tia-avó Izidra, a cadela entregue a estranhos, dramas familiares e todo tipo de miséria. No entanto, todas as desgraças da história, em primeiro lugar a morte de Dito, estão ali apenas para provar a “verdade” enunciada por seu irmão. Estará Miguilim pronto para “testemunhar”, na hora da grande partida, ao lado do doutor José Lourenço? Ele se encontra dividido entre algumas de suas piores lembranças e os ensinamentos de Dito: “Um soluçozinho veio. Dito e a Cuca Pingo-de-ouro. E o Pai. *Sempre alegre, Miguilim... Sempre alegre, Miguilim...* Nem sabia o que era alegria e tristeza” (Rosa, 1994, p. 542).

Mas o fato de não saber talvez seja também um sinal de que essas questões não têm mais tanta importância, de que ele interiorizou que pode viver, sempre alegre, sempre alegre, apesar da morte e de todas as tristezas. A lição é também a de que todos os personagens dessa história, por mais negativos que pareçam ser, têm sua necessidade, contribuem para a formação de Miguilim.¹² E de que, como observa muito bem Heloisa Vilhena de Araújo (2005), a verdade tem um valor curativo, assim como as palavras do seu Aristeu curaram Miguilim de uma doença imaginária. Essa lição será retomada no último conto do ciclo, *Buriti*: “O

12 Essa é toda a diferença entre as *Bucólicas*, de Virgílio, e as *Geórgicas*, atravessadas de modo mais profundo por uma reflexão sobre a vida, a morte, a violência, voltada a recompor laços harmoniosos entre os seres humanos e o restante da natureza, afetados pelos desequilíbrios do mundo.

calado sussurro. Como se dissesse: ‘Meu dever é a alegria sem motivo... Meu dever é ser feliz...’ Sorria” (Rosa, 1994, p. 978).

Erich Soares Nogueira (2005, p. 158) vê na insistência na alegria uma “espécie de lema rosiano”, o que é confirmado, de várias maneiras, por Paulo Dantas (1975, p. 27) ao recordar uma cena em que seu amigo chora: “Rosa chorava porque ao mundo faltava aquela santa e pura alegria, que tanto desejava. E o mundo queria acabar com o sertão. Com tanta devastação”. Ou ainda por esta passagem do seu discurso de posse de Guimarães Rosa, pronunciado em 16 de novembro de 1967, na qual ele começa lembrando que a região de Cordisburgo se chamava antigamente “os pastos da Vista Alegre” (ressurgem aqui os temas da “miopia” – agora negada – e da felicidade) e conclui com uma referência a um salmo: “‘Alegremo-nos, suspensas ingentes lâmpadas. E sobe a luz sobre o justo e dá-se ao teso coração alegria!’ – desfere então o salmo. As pessoas não morrem, ficam encantadas” (Rosa, 1967). Paulo Dantas (1975, p. 63), novamente ele, relata finalmente (mas as citações a esse respeito podem ser infinitas) uma sentença de Rosa, em carta de 31 de julho de 1957, na qual ele declara: “Sertão é isto: intenção de alegria”.

Uma coisa é certa: do difícil percurso de Miguilim à visão extática do Menino de *Primeiras estórias*, a experiência une indissociavelmente beleza e alegria, em contato com as quais não resta mais a quem se vê tocado pela graça e suas convulsões¹³ senão proclamar a boa palavra – não a de Papaco-o-Paco que “falava, alto, falava” (Rosa, 1994, p. 541), conclusão cômica do conto –, mas aquela que conta belas histórias ou se esforça por elucidá-las. Por nossa parte, apenas esboçamos

13 Ver a reação de Miguilim ao saber que ele não vai morrer “enquanto seo Aristue não quisesse”: “Todo ria. Tremia de alegrias” (Rosa, 1994, p. 496).

algumas pistas para tentar ler mais de perto alguns aspectos desse conto extraordinário, que ainda não terminou de revelar enigmas e segredos. José Paulo Pasta (1999, p. 61-62) sugeria com delicadeza (e talvez ironia), ao falar da obra de Rosa, que “tudo se passa como se, por sua própria constituição e pelo pacto que firma com seu leitor, [...] transcendesse a categoria estético-literária do enigma, que no entanto é a sua, para tender àquela, mágico-religiosa, do mistério. Como se sabe, enigmas pedem decifração, mistérios admitem unicamente culto e celebração”. Tanto o enigma quanto o mistério exigem revelação, cada um à sua maneira, isto é, um esforço de ajuste do olhar, de “boa distância” crítica. A celebração tem algo de paralisante – e talvez não confira tanta alegria quanto a decifração.

Referências

AGUIAR, Márcia; RIAUDEL, Michel. João Guimarães Rosa et la France. La réception toujours recommencée. In: GUERRERO, Gustavo; CAMENEN, Gersende (org.). *La literatura latinoamericana en versión francesa*. Berlin: De Gruyter, 2021. p. 247-271.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *A raiz da alma (Corpo de baile)*. São Paulo: EDUSP, 1992.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. Terá Guimarães Rosa lido Nezami? *Scripta*, Belo Horizonte, v. 9, n. 17, p. 150-167, 2º sem. 2005.

BALZAC, Honoré de. Avant-propos, dans *La Comédie humaine*. Disponível em: <https://www.nakala.fr/10.34847/nkl.fefb12u7#d42b6c3e2896e7a8dac44fe8c325a8d875677c32>. Acesso em: 9 jul. 2026.

DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva (cartas de João Guimarães Rosa)*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

HEROLD, A. Ferdinand. *La vie du Bouddha d'après les textes de l'Inde ancienne*. Paris: L'Édition d'art, 1926.

KOGUT, Sandra. *Mutum*. Roteiro de Ana Luiza Martins Costa e Sandra Kogut. Produtoras: Ravina Filmes, Gloria Films. França, Brasil, 2007, 95 mn.

LIMA, Sônia Maria van Dick Lima (org.). *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1997.

LISBOA, Henriqueta. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. p. 170-178.

MARTINS, Ana Cecília Impellizieri; SPIRY, Zsuzanna (org.). *Rosa e Rónai: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

NASCENTES, Zama Caixeta. Filosofando com Miguilim: questões filosóficas em “Campo geral”, de Guimarães Rosa. *Revista de Letras*, Curitiba, v. 9, p. 30-57, 2007.

NOGUEIRA, Erich Soares. O corpo e a palavra: uma leitura de “Campo geral”, de J. Guimarães Rosa. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 9, n. 17, p. 369-384, 2º sem. 2005.

PASTA JÚNIOR, José Antonio. O romance de Rosa: temas do *Grande sertão* e do Brasil. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 5, p. 61-70, nov. 1999.

PLATÃO. *Timeu - Crítias - O segundo Alcebiades - Hípias menor*. Tradução de Carlos Alberto da Costa Nunes. Belém: EDUFPA, 2001.

RIAUEL, Michel. João Guimarães Rosa e a estória”. In: DIMAS, Antonio; CHIAPPINI, Lígia (org.). *Palavras para*

Walnice Galvão. Tradução de Márcia Aguiar. São Paulo, Edições Sesc São Paulo, 2023. p. 153-172.

RÓNAI, Paulo. Tutameia. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 158-166.

ROSA, João Guimarães. *Buriti*. Tradução de Jean-Jacques Villard. Paris: Seuil, 1961.

ROSA, João Guimarães. *Carta a Lenice Guimarães de Paula Pitanguy*. Rio de Janeiro, 19 out. 1966. Disponível em: https://igrguimaraesrosa.org.br/Guimaraes_Rosa/Entrevista_Lenice_Guimaraes. Acesso em: 3 ago. 2025.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras*, 16 nov. 1967, Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/joao-guimaraes-rosa/discurso-de-posse>. Acesso em: 3 ago. 2025.

ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ROSA, João Guimarães. *Hautes plaines*. Tradução de Jean-Jacques Villard. Paris: Seuil, 1969.

ROSA, João Guimarães. *Les nuits du sertão*. Tradução de Jean-Jacques Villard. Paris: Seuil, 1962.

SOARES, Cláudia Campos. Um enfoque fora de foco: reflexões sobre o ponto de vista em “Campo geral”. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 24, n. 33, p. 183-208, 2004.

VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. *João Guimarães Rosa: correspondência com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. 1993. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara, Unesp, 1993.

ZOLA, Émile. *Fichier: Plan Rougon*. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Plan_Rougon_1860.jpg. Acesso em: 9 jul. 2026.