



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Danielle Schlossarek Pinto da Costa

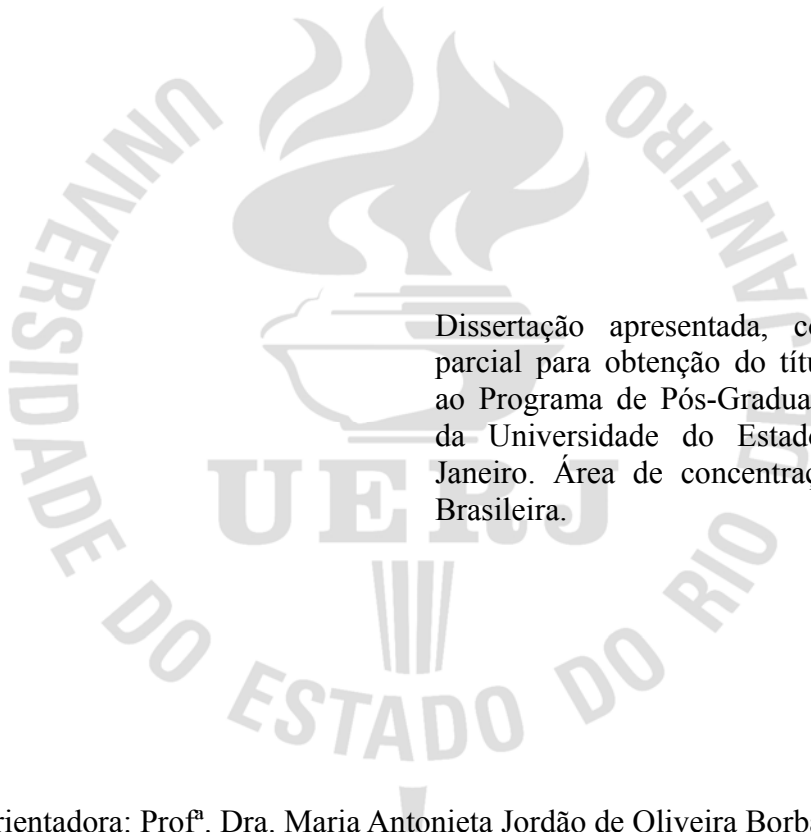
**O fictício e o imaginário
nas obras Campo geral e Uma estória de amor,
de João Guimarães Rosa**

Rio de Janeiro

2017

Danielle Schlossarek Pinto da Costa

**O fictício e o imaginário nas obras Campo geral e Uma estória de amor,
de João Guimarães Rosa**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

R788 Costa, Danielle Schlossarek Pinto da.
O fictício e o imaginário nas obras Campo geral e Uma estória de amor,
de João Guimarães Rosa / Danielle Schlossarek Pinto da Costa. –
2017.
102 f.

Orientadora: Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 - Crítica e interpretação – Teses. 2.
Ficção brasileira - História e crítica – Teses. 3. Rosa, João Guimarães, 1908-
1967 - Personagens – Teses. 4. Criação na literatura – Teses. 5. Rosa, João
Guimarães, 1908-1967. Campo geral – Teses. 6. Rosa, João Guimarães,
1908-1967. Uma estória e amor – Teses. I. Borba, Maria Antonieta Jordão
de Oliveira. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de
Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata CRB7/4578

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Danielle Schlossarek Pinto da Costa

**O fictício e o imaginário nas obras Campo geral e Uma estória de amor,
de João Guimarães Rosa**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 27 de março de 2017.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba (Orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Gustavo Bernardo Krause
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Dau Bastos
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2017

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à memória de Guimarães Rosa, o maior contador de estórias, e a todos aqueles que criam ficção.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à Professora Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba, minha orientadora, pelas sugestões, atenta leitura, disponibilidade constante e, em especial, pelos preciosos ensinamentos que levarei para toda minha vida.

Agradeço a todos os Professores deste Programa de Pós-Graduação, pelos ensinamentos e exemplos de vida.

Agradeço a meus colegas de Mestrado, pelo apoio inestimável durante toda nossa jornada conjunta, em especial a Daniela Ribeiro, Elo Baeta, José Mauricio, Marluce Faria, Thamires Gonçalves e Thais Faria.

Agradeço à amiga Erica Gaião, que conheci no início desta jornada acadêmica, pelas importantes conversas, trocas incessantes de ideias, pelo estímulo, parceria e amizade.

Agradeço à amiga Juliana Aguiar, presente em todos os momentos importantes.

Agradeço aos meus colegas de trabalho, pelo apoio, dicas e conversas.

Agradeço à amiga Michele Tone, pela ajuda que me proporciona cotidianamente e nos momentos mais imprescindíveis.

Finalmente, agradeço a Gilberto Goes, pelo companheirismo, apoio constante e pela paciência inesgotável.

Os textos “ficcionais” serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficções?

Wolfgang Iser

Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para ele era o entendimento maior.

João Guimarães Rosa

"Estória!" — ele disse, então. Pois, minhamente: o mundo era grande.

João Guimarães Rosa

RESUMO

COSTA, Danielle Schlossarek Pinto da. **O fictício e o imaginário nas obras *Campo geral* e *Uma estória de amor*, de João Guimarães Rosa**. 2017. 102 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

A proposta desta dissertação é analisar as obras *Campo geral* e *Uma estória de amor*, de João Guimarães Rosa, sob a perspectiva da criação ficcional em cada novela e da necessidade antropológica da ficção. Em ambas as obras, espaços imaginários e criações de ficções são temas preponderantes e as histórias narradas pelas personagens representam um papel relevante no desenvolvimento existencial dos protagonistas. As principais referências teóricas serão as formulações conceituais propostas por Wolfgang Iser em *O Fictício e o Imaginário*, especialmente a articulação entre real, fictício e imaginário e a necessidade antropológica de criar ficção. No estudo da relação entre fictício e imaginário, recorreremos também à Teoria do Efeito Estético, formulada por Iser, e desenvolvida em *O Ato da Leitura – Uma teoria do efeito estético*. O objetivo é investigar a construção do imaginário das personagens, por meio da criação de histórias ao longo das narrativas, analisando os elementos que demonstram a relação entre real, imaginário e fictício, em especial os atos do fingir. Ao longo do caminho, pretendemos compreender os modos pelos quais se comunicam as narrativas orais em *Campo geral* e em *Uma estória de amor*.

Palavras-chave: Fictício. Imaginário. Real. Wolfgang Iser. Guimarães Rosa.

ABSTRACT

COSTA, Danielle Schlossarek Pinto da. **The fictive and the imaginary in the works *Campo geral* and *Uma estória de amor*, by João Guimarães Rosa**. 2017. 102f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

The proposal of this dissertation is to analyze the works *Campo geral* and *Uma estória de amor*, by João Guimarães Rosa, from the perspective of the fictional creation in each novel and the anthropological necessity of fiction. In both works, imaginary spaces and fictional creation are preponderant themes and the stories narrated by the characters play an relevant role in the existential development of the protagonists. The main theoretical references will be the conceptual formulations proposed by Wolfgang Iser in *The Fictive and the Imaginary*, especially the articulation between real, fictitious and imaginary and the anthropological necessity to create fiction. In the study of the relation between fictive and imaginary, we also resort to Iser's Theory of Aesthetic Effect, developed in *The Reading Act – A Theory of Aesthetic Effect*. The purpose is to investigate the construction of the imaginary of the characters, by means of the creation of stories throughout the narratives, analyzing the elements that demonstrate the relation among real, imaginary and fictional, in particular the acts of fictionalizing. Along the way, we intend to understand the ways in which the stories in *Campo geral* and *Uma estória de amor* are related.

Keywords: Fictive. Imaginary. Real. Wolfgang Iser. Guimarães Rosa.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	09
1	POR QUE CRIAR FICÇÃO? — A NECESSIDADE ANTROPOLÓGICA DE FICCIONALIZAR EM <i>CAMPO GERAL</i> DE JOÃO GUIMARÃES ROSA	15
1.1	O real, o fictício e o imaginário	16
1.2	O poder da ficção em <i>Campo geral</i>	30
1.3	O desenvolvimento da capacidade fabuladora e ficcional em Miguilim ..	32
1.4	A estória mais linda de todas: Cuca Pingo-de-Ouro	38
2	O FICTÍCIO QUE NASCE NO SERTÃO — ALÉM DOS ESPAÇOS DO MUTUM E DA SAMARRA	42
2.1	Os espaços físicos e imaginários do Mutum e da Samarra	43
2.2	Os deslocamentos e as partidas. Para além das fronteiras do Mutum e da Samarra	52
3	<i>UMA ESTÓRIA DE AMOR</i> — A ORIGEM E O PODER DAS ESTÓRIAS	57
3.1	Os contadores de estórias: Joana Xaviel e Seo Camilo	59
3.2.	Elementos das estórias dentro da estória: o amor, o riacho e o boi	65
3.2.1	<u>O amor</u>	65
3.2.2	<u>O riacho</u>	68
3.2.3	<u>O boi</u>	70
3.3	O Poder da Ficção em <i>Uma estória de amor</i> — A Destemida e O Romance do Boi Bonito (ou a Décima do Boi e do Cavalo)	72
4	EFEITOS ESTÉTICOS EM MIGUILIM E MANUELZÃO	80
4.1	Teoria do Efeito Estético	80
4.2	Uma construção esquemática das estórias	89
	CONCLUSÃO	98
	REFERÊNCIAS	98

INTRODUÇÃO

O objetivo desta dissertação é examinar as novelas *Campo geral* e *Uma estória de amor*, pertencentes ao conjunto *Corpo de Baile*, de João Guimarães Rosa, sob a perspectiva do processo de formação do imaginário, da transformação pessoal dos protagonistas e da criação ficcional como necessidade humana, à luz do referencial teórico proposto por Wolfgang Iser.

Corpo de Baile é formado por sete obras, distribuídas originalmente em dois volumes em publicação de 1956. Em 1960, foi reunido em volume único e, a partir da terceira edição, dividido em três livros: *Manuelzão e Miguilim* (*Campo geral* e *Uma estória de amor*); *No Urubuquaquá, no Pinhém* (*O recado do morro*, *Cara de bronze* e *A estória de Lélío e Lina*) e *Noites do Sertão* (*Dão-Lalalão* e *Buriti*). A proposta deste trabalho é reunir as duas novelas que formam o volume *Manuelzão e Miguilim*, sob a perspectiva da análise da criação ficcional dentro da própria ficção.

Como norte principal para a análise teórica, recorreremos aos conceitos formulados por Wolfgang Iser, em *O ato da leitura* e *O Fictício e o Imaginário*.

Em *O ato da leitura*, Iser desenvolve a teoria do efeito estético, formulada a partir de seus trabalhos relacionados à corrente da Estética da Recepção. Segundo Iser, o efeito estético provém da relação entre texto literário, leitor e de sua interação. "Ele é chamado de efeito estético porque – apesar de ser motivado pelo texto – requer do leitor atividades imaginativas e perceptivas, a fim de obrigá-lo a diferenciar suas próprias atitudes" (ISER, 1996, p. 16).

A partir dos estudos acerca da teoria do efeito estético, Iser propôs que, entre real, fictício e imaginário, existe uma relação de articulação e não de oposição. O fictício é inerente ao ser humano e depende do imaginário para se constituir. Segundo Iser, o fictício ativa e molda o imaginário, que até então é abstrato e amorfo. Por outro lado, a capacidade de criar ficção não seria possível sem a instância do imaginário, que propicia a seleção e a combinação de elementos, criando-se uma nova realidade, que se mostrará como ficcional, a partir de um pacto entre autor e leitor (autoindicação ou desnudamento da ficcionalidade).

Em complemento ao suporte teórico do estudo da criação ficcional, recorreremos também à fortuna crítica de Guimarães Rosa. Em conjunto com as análises críticas, consultamos as correspondências trocadas entre o escritor e os tradutores de suas obras para os idiomas italiano e alemão, respectivamente Edoardo Bizzarri e Curt Meyer-Clason.

Guimarães Rosa dominava vários idiomas, dentre os quais inglês, francês, alemão, italiano, russo e manteve com seus tradutores uma relação de proximidade e intensa troca de correspondências. O autor referiu-se a Curt Meyer-Clason, certa vez, como provavelmente um dos melhores tradutores do mundo (ABEL, 2002, p. 134), o mesmo dizendo sobre o tradutor italiano Edoardo Bizzarri em outra ocasião. Acerca da tradução dos nomes próprios, por exemplo, afirma que Bizzarri pensava como ele, isto é, deixando os nomes como no original e traduzindo outros, ou mesmo inventando (ABEL, 2002, p. 134).

Foi o caráter esclarecedor destas correspondências quanto à própria ficção de Guimarães Rosa que nos fez a elas recorrer durante nossa investigação.

A ideia da tríade real, fictício e imaginário será analisada em cotejo com as novelas *Campo geral* e *Uma estória de amor* em duas vertentes: a primeira considera os elementos autobiográficos e a característica “documental” das obras de Guimarães Rosa para expressar a articulação entre real, imaginário e fictício. Na segunda vertente buscamos ressaltar elementos dentro do texto ficcional que exemplifiquem e destaquem de que modo real, fictício e imaginário se articulam para a criação das estórias que são narradas pelos personagens.

Em *Campo geral* acompanhamos o processo de formação de Miguilim, um menino de oito anos de idade. O foco narrativo é em terceira pessoa, concentrado no ponto de vista da criança, e com o uso frequente do discurso indireto livre. O leitor se aproxima do universo de Miguilim e acompanha suas lembranças e sua transformação pessoal a partir de seus questionamentos e de suas relações com os demais personagens. A passagem que relata a "cura" de Miguilim em razão da visita da personagem Seo Aristeu, abre espaço no imaginário do protagonista para que este se conscientize de sua própria necessidade de contar estórias¹. Seo Aristeu é um homem que "parecia desinventado de uma estória". (ROSA, 2001, p. 76) e que surge para convencer Miguilim de que ele não está acometido de uma doença incurável. A partir da relação com os personagens Seo Aristeu e Siarlinda, o próprio Miguilim passa a

1 Optamos por utilizar o termo “estórias” em lugar de “história” ao longo desta dissertação quando nos referirmos às narrativas ficcionais contidas nas obras em análise, a fim de respeitar e privilegiar a opção de Guimarães Rosa pelo termo. No prólogo de *Primeiras estórias*, Paulo Rónai esclarece as razões da utilização do termo estórias por GR: “O epíteto não alude a trabalhos da mocidade ou anteriores aos já publicados em volumes, e sim à novidade do gênero adotado, a *estória*. Esse neologismo de sabor popular, adotado por número crescente de ficcionistas e críticos, embora ainda não registrado pelos dicionaristas, destina-se a absorver um dos significados de “história”, o de “conto” (= *short story*). A oposição conceitual resulta nitidamente deste trecho de “Nenhum, nenhuma”: “Era uma velha, uma velhinha – de história, de estória – velhíssima, a inacreditável. Embora o termo, hoje em dia, já apareça também sem conotação folclórica, referido às narrativas de Guimarães Rosa envolve-se numa aura mágica, num halo de maravilhosa ingenuidade, que as torna visceralmente diferentes de quaisquer outras”.(RÓNAI, 2001: 18).

inventar suas estórias. "Sempre que pensava em Seo Aristeu – então vinha ideia de vontade de poder saber fazer uma estória, muitas, ele tinha!" (ROSA, 2001, p. 82).

Se em *Campo geral* acompanhamos a formação de uma criança, em *Uma estória de amor* testemunhamos os questionamentos de Manuelzão, um adulto que sente a velhice se aproximar. “Agora, com perto de sessenta anos, alcançara aquele patamar meio confortado, espécie de começo de metade de terminar” (ROSA, 2001, p. 158). Manuelzão decide organizar uma festa, dedicando três dias aos seus preparativos, para comemorar a construção de uma capela em homenagem a Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. Durante a festa, as memórias de Manuelzão surgem misturadas às estórias que são narradas por dois personagens que vivem à margem da sociedades: Joana Xaviel e Seo Camilo.

Campo geral e *Uma estória de amor* se assemelham em vários pontos, especialmente naqueles referentes à construção dos protagonistas Miguilim e Manuelzão. Ambos são personagens que estão transitando para outro estágio de vida – a criança Miguilim amadurece e o adulto Manuelzão sente a velhice se aproximar. Nas duas narrativas, paralelamente aos acontecimentos exteriores, há uma intensa vida interior dos protagonistas, um arcabouço rico de lembranças, questionamentos, dúvidas, conflitos e angústias. Willi Bolle, em *Fórmula e Fábula*, traça um denominador comum entre várias personagens que compõem os volumes de *Corpo de baile*. Para Bolle, nas personagens de *Corpo de baile*, "sentimos a pulsação de preocupações, dúvidas, aspirações, problemas, ansiedades, angústias. O denominador semântico comum é a expressão de uma consciência inquieta" (BOLLE, 1973, p. 70).

A riqueza das personagens secundárias é outro ponto de encontro entre as duas obras. Bolle defende que Guimarães Rosa revela-se "um minucioso documentador e criador de uma Comédia Humana do sertão mineiro". (BOLLE, 1973, p. 82). Podemos traçar um paralelo entre as características de "documentador" e "criador" de Guimarães Rosa com as concepções de Iser de real, fictício e imaginário.

Em ambas as narrativas, as estórias contadas pelas personagens representam um papel importante no desenvolvimento dos protagonistas. Ronaldes de Melo e Souza, em *A saga rosiana do sertão*, destaca que “o ‘poder mágico’ das estórias é o principal motivo motor das histórias rosianas sobre o sertão" (SOUZA, 2008, p. 126).

Como mencionado, em *Campo geral*, Miguilim passa a inventar suas próprias estórias, inspirado na relação com Seo Aristeu e Siarlinda. Em *Uma estória de amor* as narrativas orais pontuam momentos da trajetória de Manuelzão. “Estória! - ele disse, então. Pois,

minhamente: o mundo era grande. Mas tudo ainda era muito maior quando a gente ouvia contada, a narração dos outros, de volta de viagens.” (ROSA, 2001, p. 175). Seo Camilo, no auge da novela, narra uma história que comove os convidados da festa e leva Manuelzão, que se amargurava com a chegada da velhice, a se revigorar e assumir a condução de mais uma boiada pelos sertões de Minas Gerais. Por meio da experiência individual da apreensão das histórias contadas pelas personagens Joana Xaviel e Seo Camilo, Manuelzão chega à percepção de seu próprio destino. O reconhecimento de Manuelzão “no velho Camilo de um mensageiro de um saber se desenvolve como movimento que se origina nas profundidades de um homem e aflora à consciência” (MIYAZAKI, 1996, p. 182).

As motivações iniciais deste trabalho foram, portanto: (1) reunir ambas as novelas, com o objetivo de buscar uma comunicação entre os embriões de histórias que surgem em *Campo geral* e as narrativas orais que são contadas em *Uma história de amor*, (2) investigar se existe, ou não, a possibilidade de estabelecer analogias entre a relação de busca de sentido entre o leitor e texto literário e personagem de ficção e as histórias por ele ouvidas, e (3) examinar como se articulam os elementos da tríade real, imaginário e fictício dentro do texto ficcional.

Na pesquisa relacionada a *Campo geral*, sobressai a criação de ficção como suporte na formação existencial do protagonista, Miguilim, que, por diversos momentos, a ela recorre para organizar seus pensamentos. Tal novela surge como uma ilustração literária da necessidade antropológica de criar ficção.

Por outro lado, em *Uma história de amor*, destaca-se a transformação ocorrida em Manuelzão a partir das histórias narradas por Seo Camilo e Joana Xaviel, como ilustração da teoria do efeito estético, formulada por Wolfgang Iser, na década de 60.

Optamos, portanto, em dividir a dissertação em quatro capítulos. Dois visam à análise das novelas de forma independente em cotejo com o referencial teórico (capítulos 1 e 3) e outros dois objetivam buscar comunicações entre as duas obras (capítulos 2 e 4).

No primeiro capítulo, *Por que criar ficção? — A necessidade antropológica de ficcionalizar em Campo geral*, traçaremos uma breve sequência da evolução dos conceitos de imaginação e imaginário, a partir do histórico elaborado por Wolfgang Iser na obra *O Fictício e o Imaginário*. A partir dos estudos relacionados à natureza do conceito de imaginação, Iser desenvolveu a proposta de que real, fictício e imaginário são instâncias que se articulam entre si, negando a ideia consagrada de que realidade e ficção são conceitos opostos (ISER, 2013, p.

32). Segundo Iser, a ficção não tem uma correspondência direta com a realidade existente, mas configura-se a partir do imaginário, formando-se, portanto, uma articulação entre os três. O objetivo será confrontar a mencionada teoria com a novela *Campo geral*, em especial sob os aspectos da organização do imaginário, através do que Iser chama de atos do fingir e da necessidade antropológica de criar ficção.

No segundo capítulo, *O fictício que nasce no sertão — Além dos espaços do Mutum e da Samarra*, examinaremos o cenário do sertão, no qual Miguilim desenvolveu sua capacidade fabuladora e Manuelzão adquiriu a consciência de seu próprio destino. Investigaremos o Mutum como espaço de desenvolvimento da capacidade imaginativa da criança e os personagens Dito, Grivo, Seo Aristeu e Siarlinda como influências na arte de contar e criar histórias. Analisaremos a Samarra como um espaço em que a narração das histórias serve de impulso ao desenvolvimento de uma reflexão mais amadurecida que propiciará a tomada de consciência que dará causa à decisão de Manuelzão de sair com sua boiada ao fim da novela.

No terceiro capítulo, *Uma história de amor — A origem e o poder das histórias*, examinaremos a obra *Uma história de amor* sob a ótica proposta pelo próprio Guimarães Rosa quando esclareceu que a novela trata da origem e do poder das histórias. Guimarães Rosa esclareceu, ao menos em duas correspondências com seu tradutor italiano, que *Uma história de amor* “tratava das histórias (ficção)”, diferenciando a temática de *O Recado do morro* e *Cara-de-Bronze*, que referem-se, respectivamente a “uma canção a fazer-se” e à poesia. (ROSA, 2003, p. 93). Esclareceu ainda que *Uma história de amor* é uma narrativa que tem como um de seus principais objetos a origem e o poder das histórias orais. “Os contos folclóricos como encerrando verdades sob a forma de parábolas ou símbolos, e realmente contendo uma ‘revelação’. O papel, quase sacerdotal, dos contadores de histórias” (ROSA, 2003, p. 91).

Para o desenvolvimento deste capítulo, cujo objetivo será uma análise da obra, será de suma importância o recurso à fortuna crítica de Guimarães Rosa. Trabalhos formulados por autores como Ana Maria Machado, Sandra Guardini Vasconcelos, Luciana Marques Ferraz, Marli Fantini e Ronaldo de Melo e Souza, serão utilizados como suporte teórico para a análise dos personagens e das narrativas criadas pelos contadores de histórias. Destacamos o trabalho de Sandra Guardini Vasconcelos, em *Puras Misturas*, cujo objetivo foi discutir o papel desempenhado pelas narrativas orais dentro de *Uma história de amor*. Buscaremos comparar tais análises com os pressupostos teóricos desenvolvidos por Wolfgang Iser.

Por fim, no quarto capítulo, *Efeitos Estéticos em Miguilim e Manuelzão*, faremos uma breve recapitulação do contexto de surgimento da teoria do efeito estético, formulada por Wolfgang Iser, para demonstrar a mudança de paradigma surgida quando o leitor deixou de ser um sujeito passivo e passou a ter um papel importante na construção do texto literário. Trazendo à luz a relevância da teoria do efeito estético, nossa proposta será examinar o poder transformador das histórias narradas em cada uma das novelas. Com essa finalidade, construiremos um esquema que busca revelar as sensações e os efeitos estéticos decorrentes das principais narrativas (ou principais criações) existentes nas obras analisadas. O objetivo será aproximar as narrativas de *Uma história de amor* dos embriões de histórias contidos em *Campo geral*, a partir do efeito estético experimentado pelos protagonistas das novelas.

1 POR QUE CRIAR FICÇÃO? — A NECESSIDADE ANTROPOLÓGICA DE FICCIONALIZAR EM *CAMPO GERAL* DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Por que criar ficção? A combinação de acontecimentos em uma narrativa e sua posterior transmissão seriam mais que uma capacidade; mas também uma necessidade do ser humano? Quais as motivações dessa capacidade de interligar as imagens mentais e conceber novas ideias e conceitos?

O objetivo deste capítulo é analisar a necessidade humana de ficcionalizar, a partir dos fundamentos teóricos propostos por Wolfgang Iser (1926-2007), especialmente em sua obra *O Fictício e o Imaginário*. Será utilizado como objeto o texto *Campo geral*, de João Guimarães Rosa, como ilustração literária desta necessidade antropológica.

O protagonista de *Campo geral*, Miguilim, é um menino de oito anos de idade, que vive no Mutum, lugar distante e remoto, no meio dos Campos Gerais, escondido entre “morro e morro”. Miguilim tem uma tendência curiosa e investigativa e busca respostas para suas dúvidas e questões morais e interiores. Seu percurso indica um caminho de formação individual, de crescimento pessoal, acompanhado do desenvolvimento de sua capacidade de criar ficção. Enquanto cresce, ouve histórias e aprende a inventar sua própria ficção. A capacidade de ficcionalizar, em “*Campo geral*”, surge como ilustração da necessidade antropológica da mimesis. Miguilim usa a sua capacidade fabuladora para “desrealizar” a realidade, com o objetivo de, criando ficção, organizar seus pensamentos desordenados, cativar o outro, eternizar uma existência.

Como norte principal para analisar a necessidade de criar ficção, serão utilizadas as concepções formuladas por Wolfgang Iser em *O Fictício e o Imaginário*, em especial a respeito da articulação triádica entre real, fictício e imaginário.

Com a finalidade de problematizar a ideia de que realidade e ficção seriam conceitos opostos, Iser propôs outro entendimento da relação existente entre real, fictício e imaginário (ISER, 2013, p. 32). Iser assevera que a ficção não tem uma correspondência direta com a realidade existente, mas se configura a partir do imaginário, formando-se, assim, uma articulação entre as três instâncias, o real, o fictício e o imaginário.

A proposta de Iser se origina da ideia de que o ser humano não só tem como natural o ato de ficcionalizar, como também necessita da atividade de criar ficção. Dau Bastos, no prefácio do livro *O Fictício e o Imaginário*, explica que Iser “parte do pressuposto de que o

ato de ficcionalizar é inerente ao ser humano, que, tenha consciência dele ou não, depende dele para praticamente tudo, da realização de tarefas corriqueiras à busca de conhecimento sobre si mesmo e acerca do mundo” (BASTOS, 2013, p. 9).

Em *A Ficção Cética*, ao tratar da necessidade humana de ouvir o que é possível e verossímil em contrapartida à qualidade inverossímil que a verdade possui, Gustavo Bernardo Krause escreve o seguinte:

Esse mau hábito da verdade explica como a distinção entre ficção e realidade não é fácil de ser efetuada: segundo Iser, a realidade é algo continuamente formatado e produzido (O Globo, 1999). Ele acha que é conveniente substituir a ideia de verdade pela noção de emergência, no duplo sentido de aquilo que emerge, que sobe do fundo indizível, e de aquilo que indica perigo. Como “viver é muito perigoso”, segundo personagem de Guimarães Rosa, a ficção se mostraria sempre necessária. Sem a ficção não há o que chamamos de real, uma vez que diferentes ficções formatam e produzem o real. (KRAUSE, 2004, p. 89)

Desta forma, o real e o fictício estão ontologicamente relacionados, de modo que não é possível abordá-los separadamente sem que isso signifique uma perda substancial de suas acepções. Há, contudo, uma instância mediadora, chamada imaginário, onde são articulados os elementos necessários para a criação ficcional, como a seguir explicaremos.

1.1 O real, o fictício e o imaginário

A criação de ficção não se processa separadamente de dois outros âmbitos aos quais está interligada, quais sejam, o real e o imaginário. Em razão desta estreita articulação, no decorrer de sua obra, Iser debruça-se sobre a história dos conceitos de imaginação e imaginário, uma vez que os retoma na formulação de sua teoria.

Por mais diversas que sejam as conceitualizações do imaginário como faculdade, ato e imaginário radical, há certos traços comuns que não podem passar despercebidos. O imaginário não é um potencial que ativa a si mesmo, mas uma instância que precisa ser mobilizada por algo externo, seja pelo sujeito (Coleridge), pela consciência (Sartre) ou pela psique e pelo sócio-histórico (Castoriadis), o que não esgota as possibilidades de ativação. Daí decorre que o imaginário não possui intencionalidade, é antes por esta imantado, pelo uso que dele é feito em cada caso. Daí poder-se-ia concluir: precisamente porque o imaginário é destituído de intencionalidade, ele se mostra receptivo (*aufnahmebereit*) a qualquer intenção. (ISER, 2013, p. 295)

Iser ressalta que o conceito de imaginário é relativamente recente e traça um histórico dos conceitos de fantasia e imaginação, uma vez que tais formulações estão nas bases do

desenvolvimento do imaginário. É importante destacar na presente abordagem alguns dos elementos que mais influenciaram a formação do conceito de imaginário para Iser.

O uso corrente da palavra “imaginação” remete imediatamente a uma capacidade de criação dentro da mente: essa criação pode ser de imagens, fatos, histórias que podem estar tanto bem próximas ao que chamamos de “mundo real” como bem distantes do mesmo. A própria etimologia da palavra já indica este uso corrente. A palavra imaginação deriva do latim *imaginatio*, que vem do grego *phantasia*. Aristóteles (384–322a.C.), em *De Anima*, refletiu sobre o conceito:

A imaginação, por seu turno, é algo diferente da percepção e do pensamento discursivo. Ela não sucede, de facto, sem a percepção sensorial, e sem ela não existe suposição. Que a imaginação não é contudo a mesma coisa que [o pensamento], nem que a suposição, isso é evidente. É que essa afecção depende de nós, de quando temos vontade (é possível, pois, supor algo diante dos olhos, como os que arrumam em mnemónicas, criando imagens). (ARISTÓTELES, 2010, p. 110)

Segundo Aristóteles, a imaginação é, portanto, a formação de uma imagem que não está presente. Diferencia-se do pensamento e da percepção sensorial, mas ocorre pela ação da percepção sensorial. Para Aristóteles, o homem e os animais possuem imaginação. No entanto, este procedimento mental trata da capacidade de formar imagens mentais que estão ausentes e se diferencia da imaginação criativa ou a capacidade de fabulação.

Os alemães utilizam-se dos termos *Phantasie*, *Imagination* e *Einbildungskraft*, para distinguir, respectivamente, a capacidade criativa de um mundo de imagens e da possibilidade de concretizar algo que está ausente mediante ideias. Muitos filósofos do século XVIII investigaram profundamente os conceitos de imaginação e fantasia, divergindo quanto ao discurso que buscava defini-las. Iser menciona três paradigmas centrais na história da imaginação relativos ao discurso de sua conceituação: por vezes a imaginação era relacionada a um fundamento, em outros momentos à *ars combinatoria* e em outros, ainda, a uma (ou várias) faculdade(s).

O discurso fundante relacionava a fantasia a algo outro sem que fosse possível decidir se ela é o meio que permite ao outro aparecer ou se ela necessita do outro para que ela mesma possa aparecer. A atividade combinatória, atribuída à imaginação pelo empirismo, serve para eliminar um déficit de explicação na concepção da associação de ideias; deriva daí a pergunta se a imaginação é sempre invocada quando a razão se confronta com seus limites ou se ela necessita do déficit para desenvolver a si mesma. Como faculdade independente, ela se torna a diferenciação crescente de si mesma, mostrando-se ora como várias faculdades, ora como a fusão de todas as outras, ora como a mudança do que ela mesma produz. Também aqui cabe perguntar se uma faculdade pode ser uma pluralidade de faculdades ou se essa multiformidade evidencia a impossibilidade de a imaginação ser objetivada enquanto tal. (ISER, 2013, p. 250)

A imaginação como atividade combinatória e associação de ideias ganha espaço no empirismo, com John Locke (1632-1704):

Quanto a essa faculdade de repetir e ligar suas ideias, a mente possui grande força no sentido de variar e multiplicar os objetos de seu pensamento, passando muito além do que oferece a sensação ou a reflexão (...)! Estabelecendo essas combinações diferentes, a mente exerce muitas vezes uma força ativa. Pois no momento em que se abastece de ideias simples, ela pode conectá-las em grupos diferentes, produzindo, assim, uma variedade de ideias complexas, sem perguntar se elas existem desse modo na natureza. (LOCKE, apud ISER, 2013, p. 242-243)

A imaginação também é considerada uma atividade combinatória, inclusive para os primeiros adeptos da psicologia da associação, para quem ela era vista como “uma quantidade que opera mecanicamente e inter-relaciona dados existentes” (ISER, 2013, p. 244). Contudo, a segunda geração da psicologia da associação já trata da imaginação como faculdade.

O discurso que relacionava a imaginação a um fundamento, também chamado por Iser de “discurso fundante”, visava atribuir à imaginação um caráter instrumental ou teleológico. Os pensadores britânicos Adam Smith (1723-1790) e David Hume (1711-1776), ambos expoentes do Iluminismo escocês, refletiram acerca do conceito de imaginação em suas obras. Enquanto Smith aproximava o conceito de imaginação do discurso fundante, Hume aproximava-o da atividade combinatória. Smith identificou a imaginação com o conceito de simpatia, uma peça-chave de sua teoria dos sentimentos morais. Para Smith, a imaginação era justamente a faculdade que possibilitava ao indivíduo colocar-se no lugar do outro para experimentar suas dificuldades e sofrimentos. Por outro lado, Hume relacionou o conceito de imaginação com a mente. Hume conceituou a imaginação como uma faculdade livre do espírito humano, a mais livre de todas, e utilizou-se da *ars combinatoria* para defini-la como “o poder ilimitado para misturar, combinar, separar e dividir estas ideias em todas as variedades da ficção e da fantasia imaginativa e novelesca” (HUME, 2006, p. 36). Todavia, a filosofia empiricista de Hume teve dificuldade para tratar adequadamente a faculdade da imaginação. Esta faculdade permaneceu para Hume “um tipo de capacidade mágica da alma (...) que permanece sem explicação apesar dos maiores esforços da razão humana” (ISER, 2013, p. 244).

O discurso do fundamento para busca de sua conceituação, portanto, “submete a fantasia a algo outro” (ISER, 2013, p. 240). Para Iser, isso se dá ainda quando se entendia a fantasia como perfeição, como alteridade (quando manifestada como “inspiração ou como *inventio*”) ou ainda como parte do processo primário ou desejo (como acontece na psicanálise).

Iser afirma que, a partir da perspectiva do discurso fundante do conceito de fantasia, existe uma dificuldade em defini-la em razão da sua própria "incontrolabilidade". Para Iser, as definições de imaginação e de fantasia não podem ser confundidas com finalidade, como o fez Adam Smith quando identificou a imaginação com a simpatia, porque isso significa “servir-se dela e muitas vezes os fins são confundidos com a definição” (ISER, 2013, p. 241). Para Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832), assim como para Smith e Hume, a imaginação deve estar conectada a seus fins. Para Goethe, a imaginação é "faculdade dividida que, sendo incomparável em relação à apreensão criativa da experiência, torna-se uma fonte de terror no momento em que é desvinculada de toda a organização (*Gestaltung*)" (ISER, 2013, p. 241).

Zachary Mayne (1631-1694), em *Two Dissertations Concerning Sense and the Imagination* (1728), utiliza-se de uma metáfora que será esclarecedora para a conceituação de Iser, ao comparar a imaginação a um camaleão, que “muda de cor, conforme o ambiente em que se encontra” (MAYNE apud ISER, 2013, p. 241).

Para Iser, no entanto, uma das análises mais importantes do conceito de imaginação como faculdade, no século XVIII, é aquela feita por Johann Nikolaus Tetens (1736-1807), uma vez que ele recorre a exemplos da associação de ideias do empirismo e divide a faculdade da imaginação em três instâncias distintas: 1) faculdade da percepção; 2) capacidade de reconcepção, associada à fantasia ou imaginação; e 3) faculdade poética.

A faculdade de percepção relaciona-se à faculdade de absorver as ideias. A capacidade de reconcepção é a faculdade de reproduzir as ideias, “geralmente denominada de Fantasia ou Imaginação, à medida que renova as ideias pictóricas das sensações.” (ISER, 2013, p. 247) A faculdade poética é a capacidade de desenvolver, dissolver, reunificar, encaixar e mesclar (ISER, 2013, p. 247).

Segundo Iser, essa divisão da faculdade em três instâncias é um caso instrutivo uma vez que “a imaginação se origina das diferentes atividades da percepção, da formação de ideias e da produção, de modo que as peculiaridades da faculdade agora nuançada são determinadas pelos resultados (*Leistung*) a serem produzidos em cada caso.” (ISER, 2013, p. 247).

Na abordagem histórica traçada por Iser, é notável o paralelo entre o momento histórico-filosófico em que se vivia e a reflexão acerca do conceito de imaginação com o qual se debatiam os pensadores:

Enquanto predominou o fascínio pela crítica do conhecimento, viu-se, a exemplo de Hume e Kant, essa faculdade quase sempre como misteriosa e, em última instância, inacessível ao conhecimento. Mas, quando no Classicismo tardio e no início do Romantismo, o sujeito e sua autorrealização se tornaram o horizonte decisivo, a imaginação recebeu definições precisas que pareciam torná-la cognoscível. Com a automodelagem (Selbstgestaltung) do sujeito, ela ascende à posição principal da hierarquia das faculdades, “caindo” quando o sujeito passa a ser questionado. (ISER, 2013, p. 251)

Iser detém-se de modo bastante minucioso em torno dessas diversas perspectivas, uma vez que essas conceituações, a seu ver “mutantes”, foram importantes para dar sentido ao imaginário. Dentre os filósofos estudados, alguns discordavam ainda acerca da relação entre percepção e imaginação, no sentido de uma ser permeada pela outra ou vice-versa.

Hume, Kant e Wittgenstein concluíram, de modos diversos, que a percepção não se realizaria sem a participação do imaginário, pois ela não funciona nem como registro óptico, nem como imaginação pura. A continuidade e, sobretudo, a identidade do objeto percebido só podem ser asseguradas por meio de elementos imaginários. (ISER, 2013, p. 252)

Para Iser o imaginário "começava a ser visto como um ato básico por intermédio do qual nos relacionamos com o mundo" (ISER, 2013, p. 254).

Como ideia o imaginário torna presente o que é ausente, guiado pelo conhecimento e pela memória; como sonho é o confinamento do sonhador emaranhado em suas imagens; como devaneio, a eliminação de formas na imanência pura; e, como alucinação, uma consciência soterrada. Talvez seja apenas na loucura que o imaginário alcance uma presença relativamente pura; mas mesmo a loucura tem formas que se mostram como a petrificação do imaginário por uma consciência errante, ou como a expulsão da intencionalidade da consciência. (ISER, 2013, p. 253)

Houve mais uma tentativa de entender a imaginação como faculdade única com Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), que, em sua *Biografia Literária* (1817), apresenta e discute princípios filosóficos existentes na Literatura. Coleridge elaborou uma teoria da imaginação, na qual comparava fantasia com imaginação. No capítulo XIII de sua obra *Biografia Literária* escreve Coleridge:

Considero, pois, a IMAGINAÇÃO como primária ou como secundária, Entendo a IMAGINAÇÃO primária (*primary IMAGINATION*) como força vital e o agente verdadeiro de toda a percepção humana, e como repetição, que sucede na mente finita, do ato eterno da criação no infinito Eu SOU. Considero a imaginação secundária (*secondary Imagination*) como eco da primária; ela coexiste com a vontade consciente, mas é, quanto ao tipo de sua atividade, idêntica à imaginação primária e difere apenas em *grau* e *modalidade* de sua operação. Ela dissolve, dispersa, dissipa a fim de criar outra vez; onde esse processo se revela impossível, luta em cada caso para idealizar e reunir. Ela é essencialmente vital, assim como todos os objetos (como objetos) são essencialmente fixados e mortos. Ao contrário, a FANTASIA (FANCY) não tem outros rivais senão o que é fixado e determinado. A fantasia não é de fato outra coisa senão um modo da memória, liberada da ordem do tempo e do espaço, embora seja permeada e modificada por aquele fenômeno empírico da vontade que expressamos com a palavra ESCOLHA. Porém, assim

como a memória normal, também a fantasia precisa receber todos os seus materiais já elaborados pela lei da associação. (COLERIDGE apud ISER, 2013, p. 257-258)

Coleridge propõe, desta forma, uma divisão da imaginação em primária e secundária e a distingue do conceito de fantasia. A imaginação primária seria aquela relacionada à percepção e ao pensamento, propiciando a formação espontânea de ideias. A imaginação secundária é consequência da primária e relaciona-se com a vontade de criar. Para Luiz Costa Lima, “é incontestado o propósito do autor: converter a imaginação em um princípio capaz de romper com a divisão cartesiana, bem como a kantiana entre modalidades da razão e do entendimento” (LIMA, 2009, p. 150).

O ponto mais relevante na discussão de Coleridge, para Iser, é a consideração da imaginação como um potencial que não pode se autoativar, mas sim um potencial que deve ser mobilizado por uma instância externa, como num movimento de oscilação e transição entre várias imagens. Coleridge chamou este movimento de *wavering*. Para Coleridge estímulos externos induzem a imaginação. O *wavering* seria um jogo, no sentido de ser “um movimento de oscilação específico” (ISER, 2013, p. 262), que:

capta a imaginação no instante em que ela se torna, enquanto movimento de jogo, condição para a produção de um produto; este, enquanto imagem, não pode ser equiparado à imaginação, mas evidencia que, agora uma instância ativadora da faculdade logrou assenhorar-se dela. (ISER, 2013, p. 262)

Iser retoma essa proposta de Coleridge na elaboração do seu próprio conceito de imaginário. Para Iser, o imaginário não pode ser definido ontologicamente por si só. A definição do imaginário só pode ser feita a partir de uma articulação do próprio imaginário com os conceitos de real e fictício.

Iser analisa ainda o conceito de imaginário nas concepções de Jean Paul Sartre (1905-1980) e Cornelius Castoriadis (1922-1997).

Sartre define o imaginário a partir de uma perspectiva fenomenológica, e não como um atributo natural do homem, como acreditavam os que relacionavam a imaginação ao conceito de sujeito. Para Sartre, o imaginário é um ato da consciência, de ideação, sendo uma relação da consciência com os objetos externos.

Em *A Imaginação* (1936), Sartre propõe uma teoria da imaginação, analisando as diversas perspectivas de filósofos, dentre os quais, Hume, Leibniz, Descartes e Spinoza. Mais

uma vez ele retoma a diferença existente entre percepção e imagem e explica o papel da imagem para as operações do pensamento:

o objeto percebido se apõe e se impõe ao pensamento; devemos regular por ele o curso de nossas ideias, devemos esperá-lo, fazer hipóteses sobre sua natureza, observá-lo. Será essa atitude possível e conservará um sentido quando se tratar de uma imagem, isto é, de algo que se apresenta como um auxílio ao pensamento? A imagem serve para decifrar, compreender, explicar; mas será preciso primeiro decifrá-la, compreendê-la, explicá-la? E como isso é possível? Por meio de uma outra imagem? A bem dizer, essas dificuldades, que saltam aos olhos, não poderiam ser evitadas, pois a imagem, que inicialmente se assimilou à percepção, é também pensamento. Formamos imagens, construímos esquemas. E o que complica necessariamente a questão é que os autores em sua maior parte, após terem feito da imagem um objeto exterior, fazem dela, ainda por cima uma ideia. (SARTRE, 2011, p. 98)

Em *O Imaginário* (1940), Sartre dá um importante passo, na medida em que, não mais associada ao sujeito, “a imaginação como faculdade é substituída pelas manifestações múltiplas de um imaginário” (ISER, 2013, p. 265). Para Sartre, o imaginário é uma ideia (*Vorstellung*), uma relação entre a consciência e os objetos, “um determinado modo de um objeto parecer à consciência, ou, se preferir, um determinado modo da consciência se dar um objeto” (SARTRE apud ISER, 2013, p. 265). Sobre *O Imaginário* de Sartre, Luiz Costa Lima esclarece:

Enquanto em Aristóteles a *phantasia* está presente nas operações mentais básicas, sem que o filósofo estabeleça sua diferenciação específica quanto às demais, o ensaio de Sartre tem como primeiro traço de destaque o reconhecimento de serem a imaginação e a percepção “as duas grandes atitudes irreduzíveis da consciência” (Sartre, J-P: 1940, p. 156). Irreduzíveis, sua diferença ressalta: uma e outra não se conectam simplesmente às coisas, senão que constituem duas modalidades de coisas. Disso resulta a imobilidade de tempo e espaço na consciência imaginante. (LIMA, 2009, p. 152)

Cornelius Castoriadis (1922-1997) introduziu o conceito de imaginário radical, em sua obra *L'Institution imaginaire de la société* (1975), aproximando ainda mais o conceito de uma abordagem antropológica. Para Castoriadis o imaginário está "presente como jogar perpétuo, ativado pela perda da psique e pela necessidade de dominar uma natureza biologicamente dada" (ISER, 2013, p. 294).

Castoriadis esclarece o que quer dizer quando se refere a imaginário:

Aquilo que, a partir de 1964, denominei imaginário social – termo retomado depois e utilizado um pouco a torto e a direito – e mais genericamente, o que denomino o imaginário, nada tem a ver com as representações que circulam correntemente sobre este título. Em particular, isso nada tem a ver com o que algumas correntes psicanalíticas apresentam como “imaginário”: o “especular”, que, evidentemente, é apenas imagem de e imagem refletida, ou seja, *reflexo*, ou, em outras palavras ainda, subproduto da ontologia platônica (*eidolon*), ainda que os que utilizem o termo

ignorem sua origem. O imaginário não é a partir da imagem no espelho ou no olhar do outro. O próprio espelho, e a sua possibilidade, e o outro como espelho são antes obras do imaginário que é criação *ex nihilo*. Aqueles que falam de “imaginário” compreendendo por isso o “especular”, o reflexo ou o “fictício”, apenas repetem, e muito frequentemente sem o saberem, a afirmação que os prendeu para sempre a um subsolo qualquer da famosa caverna: é necessário que (este mundo) seja imagem de alguma coisa. O imaginário de que falo não é imagem de. É criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/ formas/ imagem, a partir das quais somente é possível falar-se de “alguma coisa”. Aquilo que denominamos “realidade” e “racionalidade” são seus produtos. (CASTORIADIS, 1982, p. 13)

O conceito desenvolvido por Castoriadis é transformador e aprofunda de modo substancial o aspecto sócio-histórico e antropológico do imaginário, uma vez que ele abandona uma filosofia do sujeito, para se concentrar na sociedade e em uma “globalização do imaginário” (ISER, 2013, p. 280).

É relevante traçar este breve histórico, uma vez que algumas das formulações propostas foram utilizadas por Iser para o desenvolvimento da relação triádica entre real, fictício e imaginário.

Segundo Iser, a imaginação não é uma faculdade, porque o termo já subordinaria a imaginação a uma definição. Ela também não é um potencial autoativável. Em verdade, para Iser, real, fictício e imaginário só podem ser analisados quando são articulados entre si. “Como não há definições ontológicas nem do fictício nem do imaginário, só podemos apreendê-los mediante uma descrição operacional das suas manifestações” (ISER, 1999, p. 67).

Essa descrição operacional surgiria da interação entre as instâncias, e dessa interação emergirá a literatura.

O fictício depende do imaginário para realizar plenamente aquilo que tem em mira, pois o que tem em mira só aponta para alguma coisa, alguma coisa que não se configura em decorrência de estar apontando para ela: é preciso imaginá-la. O fictício compele o imaginário a assumir forma, ao mesmo tempo que serve como meio para manifestação deste. (ISER, 1999, p. 70)

Importante esclarecer ainda a razão pela qual Iser se utiliza do termo “imaginário” e não “imaginação” em suas formulações. Em debate promovido na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, no VII Colóquio UERJ, realizado em 1996, dedicado à discussão de sua obra, Iser explica que adotou o termo imaginário, de Jean-Paul Sartre:

em virtude de sua neutralidade, o que me permitiu afastar-me da carga de sentidos associada ao termo imaginação. Como o conceito de imaginário evidencia a dualidade dos atos de imaginação como uma realidade experiencial (experiential reality) e sua apreensão através do discurso. Essa diferença, profundamente obscurecida na história da imaginação, é valorizada mediante o

conceito de imaginário, o qual adverte para o fato de que o discurso empregado sempre modela o potencial em grande medida. (ISER, 1999, p. 96)

Anos antes, em 1979, em uma conferência na Universidade de Constança, na Alemanha, Iser já havia exposto a relação triádica existente entre real, fictício e imaginário:

A ficção é também uma configuração do imaginário na medida em que, geral, ela sempre se revela como tal. Ela provém do ato de ultrapasse das fronteiras existentes entre o imaginário e o real. Por sua boa forma (*Wohlgeformkeit*), ela adquire os predicados de realidade, enquanto pela elucidação de seu caráter de ficção, guarda os predicados do imaginário. Nela, o real e o imaginário se entrelaçam de tal modo que se estabelecem as condições para a imprescindibilidade constante da interpretação.” (ISER, 2002, p. 948).

O imaginário é, portanto, difuso, amorfo e ativado e dirigido pelo fictício. Iser lembra que fictício e imaginário são disposições antropológicas, portanto, “eles não se confinam à literatura, desempenhando igualmente um papel em nossa vida cotidiana” (ISER, 1999, p. 67). Ambos estão ligados às disposições humanas e se expressam cotidianamente, seja na mentira, no sonhar acordado, no fantasiar, no recontar uma estória. Iser, no entanto, nos alerta que o fictício vai além das mentiras e histórias contadas diariamente, uma vez que a obra literária constrói uma nova realidade, configurando-se numa travessia de fronteiras. Esta transgressão de fronteiras, portanto, incluirá sempre o mundo que foi ultrapassado e o mundo que ainda será ultrapassado. Por este motivo, a articulação entre imaginário e real é tão intensa que, na ficção, "se estabelecem as condições para a imprescindibilidade constante da interpretação" (ISER, 2002, p. 948).

A ficção, deste modo, concretiza todas as imagens que estão na instância de articulação do imaginário. Enquanto o fictício é intencional, o imaginário é espontâneo. Por ser espontâneo e amorfo, o imaginário precisa ser moldado pelo que Iser chama de atos de fingir. Os atos de fingir são os responsáveis por impelir o que está no imaginário a adquirir uma forma. "No ato de fingir, o imaginário ganha uma determinação que não lhe é própria e adquire, desse modo, um atributo de realidade; pois a determinação é uma definição mínima do real" (ISER, 2013, p. 33). Os atos de fingir ocorrem em três estágios: a seleção, a combinação e a autoindicação.

Por meio da seleção, elementos são colhidos do mundo extratextual, do real, e trazidos para dentro do texto. Iser explica que a seleção “é uma transgressão de limites na medida em que os elementos do real acolhidos pelo texto agora se desvinculam da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados” (ISER, 2013, p. 35). Os elementos selecionados ainda estão em desordem, uma vez que foram deslocados, retirados de seus contextos e inseridos em outros. Iser ressalva que “o ato de seleção invade igualmente outros

textos, produzindo a intertextualidade” (ISER, 1999, p. 69). A seleção, para Iser, já demonstra, claramente a intencionalidade de um texto. Por outro lado, também o leitor usará sua própria experiência para selecionar os elementos que moldarão seu imaginário.

Após selecionados, esses elementos precisam ser conectados entre si, pois é necessário começar a dar forma e organização a este imaginário ainda difuso e amorfo. Isso ocorre com o ato chamado de “combinação”, quando os elementos selecionados passam a se conectar. A combinação cria, portanto, “relacionamentos intratextuais”. “O relacionamento é ao mesmo tempo um processo que se manifesta desde o rompimento do significado lexical, passando pela violação dos espaços semânticos, até a alteração do valor” (ISER, 2013, p. 40). Isso quer dizer que os diversos elementos selecionados em diversos contextos diferentes neste momento se comunicam de outras maneiras, transgredindo inclusive seu valor semântico. Configura-se também, na combinação, a intencionalidade da ficção e a transgressão de limites, já que o autor cria o relacionamento intratextual e forma um novo contexto.

Por fim ocorre o processo da autoindicação, também chamado de desnudamento da ficcionalidade literária.

Pois as ficções não existem só como textos ficcionais; elas desempenham um papel importante tanto nas atividades do conhecimento, da ação e do comportamento quanto no estabelecimento de instituições, de sociedades e de visão de mundo. De tais modalidades de ficção, o texto ficcional da literatura se diferencia pelo desnudamento de sua ficcionalidade. (ISER, 2013, p. 42)

Esse processo equivale ao firmamento de um pacto entre leitor e autor, que concordam que aquele texto é uma ficção. Este é o momento em que se dá o "desnudamento" da ficção, quando o texto se mostra ficcional. “O *como se* – a evidenciação de que algo deve ser tomado apenas *como se* fosse aquilo que designa – indica que o mundo representado no texto deve ser visto apenas como se fosse um mundo, embora não o seja” (ISER, 1999, p. 69). É aquele elemento que diferencia a ficção textual. Nesse momento, o leitor entra num espaço mental suspenso entre o mundo real e o mundo do *como se*, podendo imaginar o objeto pelo autor idealizado.

É neste espaço mental que acontece a “suspensão voluntária da descrença”, como chamou Samuel Coleridge, movimento necessário para a leitura da ficção.

Pela suspensão da descrença, o leitor embarca na narrativa como se fosse verdade. A atitude do *como se* (lembramos de Vaihinger e Iser) é fundamental, porque sem ela o leitor se sentiria enganado ao assistir a tanta “mentira”. Na verdade, um bom leitor deseja ser enganado, para que se sinta, por sua vez, existencialmente capaz de reinventar a realidade. (KRAUSE, 2004, p. 140)

O *como se* foi uma expressão empregada por Hans Vaihinger (1852-1933) em sua vasta teoria das ficções, *A Filosofia do como se*, apresentada em abril de 1911 no IV Congresso Filosófico Internacional. Vaihinger foi um dos filósofos que teve fundamental importância para o desenvolvimento da teoria de Iser, que o redescobriu na Alemanha do pós-guerra. Johannes Kretschmer, tradutor e estudioso da obra de Vaihinger, na apresentação de *A Filosofia do como se*, esclarece como se dá a apropriação da expressão *como se* por Iser:

Em seu célebre ensaio “Os atos de fingir”, Wolfgang Iser descarta a oposição real x fictício, a qual Vaihinger ainda mantém, e propõe em seu lugar uma tríade, sendo o imaginário o terceiro polo inter-relacionado com os primeiros dois. Iser situa o imaginário no meio entre o *como* e o *se*; graças ao lugar vazio indicado pela partícula, o que é dado é combinado com a sensação e a elipse se torna “fonte” geradora do imaginário. (KRETSCHMER, 2011, p. 46)

Campo geral inicia-se com o seguinte trecho: “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” (ROSA, 2001, p. 27). Neste momento, é apresentado o mundo do *como se*, “o mundo representado há de se tomar como se fosse o mundo” (ISER, 2013, p. 45). O leitor é apresentado a Miguilim e ao espaço denominado Mutum e faz então um pacto com o autor no sentido de compreender que está entrando num espaço ficcional. Por sua vez, o autor apresenta o texto sinalizando ao leitor que naquele momento haverá a separação dos mundos real e irreal, transformando este último em ficção e em possibilidade.

No estudo da criação da ficção em *Campo geral* percebemos uma dupla vertente, representada pelo mundo extratextual de um lado e pela realidade intratextual de outro lado. A riqueza extratextual é constatada pelos arquivos que documentam a vivência de Guimarães Rosa no sertão. O texto ficcional, por sua vez, encontra-se imbuído dessa riqueza extratextual. Em contrapartida, existe na obra de arte em si a própria representação da criação artística, por meio do protagonista Miguilim, criador de estórias.

Na primeira vertente, verificamos as possibilidades de articulação de elementos do real no imaginário de Guimarães Rosa para a criação de *Campo geral*. Como veremos a seguir, Guimarães Rosa se utilizava de um rico arcabouço documental, que compilava e reorganizava criativamente para produzir seus textos ficcionais.

A presença do elemento autobiográfico na literatura é, portanto, um exemplo relevante para este estudo porque demonstra de modo claro a existência da articulação entre real, imaginário e fictício, e a necessidade antropológica de ficcionalizar.

Campo geral e outras obras de Guimarães Rosa, especialmente as que compõem o volume *Corpo de Baile*, possuem um componente subjacente de autobiografia. Antonio Callado, em texto publicado no livro *Depoimentos sobre Guimarães Rosa e sua obra* (2011), afirma que Miguelim com seu problema de miopia evidencia que *Campo geral* é a obra mais autobiográfica de Guimarães Rosa (CALLADO, 2011, p. 10).

O tio de Guimarães Rosa, Vicente Guimarães, foi testemunha da cena apresentada ao fim de *Campo geral*, quando o médico oferece óculos para Miguelim. Vicente Guimarães afirma que a cena:

é quase toda verdadeira, existida mesmo, exceção feita de alguns nomes. Cena em que Miguelim, míope, com os óculos do doutor José Lourenço, via "os grãos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância. E tonteava." O médico receitou a Rosa a procura de um oftalmologista e "a pior receita orou para o menino: 'Ler o menos possível para não agravar a moléstia, enquanto óculos não usasse.'" (ABEL, 2002, p. 113)

Uma estória de amor também compõe o volume de *Corpo de Baile* e possui uma relevante convergência quanto ao aspecto do uso de elementos documentais para a criação ficcional. *Uma estória de amor* é a narrativa dos três dias dedicados aos preparativos de uma festa organizada pelo protagonista, Manuelzão, com a finalidade de comemorar a construção de uma capela em homenagem a Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. No decorrer dos preparativos da festa e durante a própria festa, Manuelzão tem sua trajetória de vida reconstituída por meio de suas recordações. Durante a narrativa, as memórias de Manuelzão surgem misturadas aos fatos presentes e às histórias que são narradas pelas personagens Joana Xavier e Seo Camilo.

Para a construção de Manuelzão, Guimarães Rosa inspirou-se no vaqueiro Manuel Nardy, que o acompanhou em uma viagem pelo sertão de Minas Gerais em 1952. A viagem foi registrada em seus cadernos de notas que foram compilados e publicados no volume *A Boiada* (2011).

Sandra Gardini Teixeira Vasconcelos esclarece que tais anotações e vivências foram aproveitadas não apenas para o trabalho de *Uma estória de amor*, mas também em *Buriti*, *Lélio e Lina*, *Campo geral*, *Dão-Lalalão* e *Cara-de-Bronze* (VASCONCELOS, 2011, p. 197).

A obra de Guimarães Rosa resulta, portanto, de um processo de transfiguração de elementos do real, o que relaciona-se com o que Iser denominou de atos do fingir (seleção, combinação e autoindicação).

Importante destacar como se processam na obra de Guimarães Rosa os dois primeiros atos de fingir, denominados por Iser de "seleção" e "combinação". Como vimos, os atos de fingir servem de intermediadores para a articulação entre real, fictício e imaginário. Por meio

da seleção, elementos do real são deslocados de seus contextos e inseridos em outros. Tais elementos são desvinculados e decompostos de seu campo de referência. Iser explica que este ato é identificável, por exemplo, com “a poesia *nonsense*, o dadaísmo e *Finnegans Wake*” (ISER, 2013, p. 304). Após selecionados, os elementos deslocados são combinados. Através do ato da combinação, os elementos deslocados de contextos diferentes se comunicam de outras maneiras, transgredindo até mesmo seu significado lexical. Iser explica:

Isso se mostra no plano lexical, por exemplo, no uso de neologismos singulares, como a criação joyciana de *benefiction*. Nesta combinação de *benefiction/benediction* e *fiction*, emprega-se o significado lexical para romper-se a determinação semântica do léxico. O significado lexical é apagado para que um outro se ilumine; troca pela qual a combinação produz uma relação de forma e fundo, que tanto permite uma delimitação dos campos lexicais entre si, quanto uma constante alteração de perspectivas. (ISER, 2013, p. 37)

A obra de Guimarães Rosa, por seu turno, poderia estar incluída na relação acima, ao lado de *Finnegans Wake* de James Joyce, em razão de seus neologismos e recursos linguísticos. O próprio Guimarães Rosa explicou, em entrevista conduzida por Günter Lorenz, em janeiro de 1965, quais elementos incluiu em sua linguagem para aumentar suas possibilidades de expressão:

Primeiro, há meu método que implica na utilização e cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original. Por isso, e este é o segundo elemento, eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria linguística. Além disso, como autor do século XX, devo me ocupar do idioma formado sob a influência das ciências modernas e que representa uma espécie de dialeto. E também está à minha disposição esse magnífico idioma já quase esquecido: o antigo português dos sábios e poetas daquela época dos escolásticos da Idade Média, tal como se falava, por exemplo, em Coimbra. E ainda poderia citar muitos outros, mas isso nos levaria muito longe. Seja como for, tenho de compor tudo isto, eu diria “compensar”, e assim nasce então meu idioma que, quero deixar bem claro, está fundido com elementos que não são de minha propriedade particular, que são acessíveis igualmente para todos os outros. (ROSA, 2015)

Segundo Iser, tal processo de articular novas relações entre valores, citações e linguagens se identifica o ato da seleção. Isso significa que “a ficção pode manter unidas dentro de um único espaço uma variedade de linguagens, de níveis de focos, de pontos de vista, que seriam contraditórios noutras espécies de discurso, organizados quanto a um fim empírico particular” (CULLER apud ISER, 2013, p. 39).

Por meio dos atos de fingir, portanto, o imaginário – amorfo e espontâneo – é moldado e serve de mediador entre o real e o ficcional. A qualidade espontânea e amorfa do imaginário é identificada por Guimarães Rosa em Miguilim: “agora ele imaginava outros pensamentos,

só que eram desconstruídos, tudo ainda custoso, dificultoso” (ROSA, 2001, p. 70). A necessidade de articular esses pensamentos desconstruídos surge para Miguelim na forma da criação das histórias no decorrer da narrativa.

A análise de Sandra Guardini Vasconcelos acerca do processo de criação de Guimarães Rosa é esclarecedora para o entendimento do processo de articulação entre elementos do real:

Para recriar esse mundo na sua obra, Guimarães Rosa aliou pesquisa, memória e imaginação, fazendo da nota que entra na composição de uma personagem ou de um cenário parte integrante da estrutura narrativa por meio de procedimentos que, muitas vezes, envolveram montagem ou desmontagem, colagem, bricolagem, estilização, providências em que a paixão pela forma sobressai, a consciência do ofício ressalta, a obsessão surpreende. Seus apontamentos têm caráter de inventário e compreendem longas listas de vocábulos, expressões ou frases, citações, descrições – registros que dão notícia de um espírito arguto, de um escritor rigoroso, sempre em busca do termo preciso, da palavra justa, para fugir do banal e do óbvio. Entre o documento e a ficção, portanto, se interpõe a figura do poeta que transcreva seu material para instituir o sertão como espaço matricial, onde se cruzam particular e universal, real e mítico, fala e escritura. (VASCONCELOS, 2011, p. 197)

João Adolfo Hansen, em prefácio ao livro de Benedito Nunes, também esclarece como se processa o ato de combinação de elementos do real na atividade criativa de Guimarães Rosa:

Rosa é um autor singular, pois recusa o documentarismo realista e naturalista não como simples exclusão, mas de um modo que podíamos chamar de "inclusivo", modo que inclui a observação e a descrição realistas e naturalistas, mas sem a interpretação racionalista, científica e cientificista que costuma caracterizá-las, dando às descrições novas funções determinadas justamente pela sua imaginação. (NUNES, 2013, p. 27)

Guimarães Rosa se utilizará dessa riqueza de fontes, que seu pai e sua própria vivência pessoal lhe forneceram. Segundo o escritor, "(...) o conhecimento apriorístico do mundo empírico é condição essencial para escrita do mundo imaginário" (ABEL, 2002, p. 19). Sobre *Corpo de Baile*, Guimarães Rosa dirá ao pai: "(...) como o senhor não deixará de ter notado, ele está cheio de coisas que o senhor me forneceu naquelas cartas e notas, extremamente valiosas para mim" (ABEL, 2002, p. 104).

Por outro lado, em uma segunda vertente, enxergamos Miguelim como um espelhamento ou uma representação do escritor. Neste caminho o Mutum é a realidade de Miguelim, onde ele vai buscar selecionar e combinar elementos do real para criar ficção. É relevante pontuar na construção de Miguelim como seu imaginário infantil é mobilizado por elementos de sua realidade, o que reflete o processo ensinado por Iser. Nas palavras de Iser, “o imaginário não é um potencial que ativa a si mesmo, mas uma instância que precisa ser mobilizada por algo externo” (ISER, 2013, p.295). Em complemento, a ficção é “a configuração apta para o uso do imaginário (*die einsatzfähige Gestalt des Imaginären*)”

(ISER, 2002, p. 948). Em outras palavras, elementos do real (selecionados e combinados) mobilizam a instância imaginária, que se configura em ficção. Esse processo é observado em *Campo geral*. Miguilim recorre à natureza e ao que lhe é conhecido não apenas para a busca das respostas às questões que formula, mas também para criação de suas histórias. Portanto, nesta segunda vertente, examinamos como se dá a relação de Miguilim com o próprio ato de ficcionalizar.

1.2 O poder da ficção em *Campo geral*

Além do episódio da miopia, já referido, outro momento da vida de Guimarães Rosa que parece ter inspirado os acontecimentos de *Campo geral* foi a morte de sua irmã mais nova, Maria Isabel. Sua irmã havia sofrido de difteria laríngea, momento em que o menino "apavorou-se, trancou-se no quarto, obrigando os pais a passarem alguns dias na chácara. Só voltou, depois de a casa ter sido desinfetada" (ABEL, 2002, p. 25).

Percebemos em *Campo geral* como é recorrente o medo que o menino Miguilim tem da morte:

Sempre cismava medo assim de adoecer, mesmo era verdade. Todo o mundo conhecia que ele estava muito doente, de certo conversavam. Tivesse outras qualidades de remédios – que fossem muito feios, amargosos, ruins, remédio que doesse, a gente padecia de tomar! - então ele tomava, tantas vezes, não se importando, esperança que sarava. (ROSA, 2001, p. 58-59)

Quando conversa com Grivo, que era muito pobre e doente, Miguilim se perguntava: “O Grivo tossia, muito. Será que ele não tinha medo de morrer?” (ROSA, 2001, p. 100).

No entanto, Miguilim não possui apenas forte temor relacionado à morte. Como era o “mais pequeno”, “tinha medo de tudo” (ROSA, 2001, p. 61). Da tempestade, de ser colocado de castigo, do escuro e do invisível que se corporifica em lendas do universo sertanejo:

Dito começava a dormir de repente, era mesma coisa que Tomezinho. Miguilim não gostava de pôr os olhos no escuro. Não queria deitar de costas, porque vem uma mulher assombrada, senta na barriga da gente. Se os pés restassem para fora da coberta, vinha mão de alma, ferosa, pegava o pé. (ROSA, 2001, p. 50)

Miguilim recorre, então, ao poder da ficção em alguns momentos da narrativa, para compreender ou abrandar o medo que tinha de tudo que o rodeava.

Um dia, o pai lhe disse que o colocaria de castigo amarrado em uma árvore no meio do mato. Miguilim se questiona como o pai poderia pensar em tamanho castigo, uma vez que do

mato vinham a escuridão e animais perigosos, como a onça. Nesta ocasião, recorreu à estória de João e Maria e estabeleceu com ela completa empatia: “Só o pai de Joãozinho mais Maria, na estória, o pai e a mãe levaram eles dois, para desnoitar no meio da mata, em distantes, porque não tinham de comer para dar a eles. Miguilim sofria tanta pena, por Joãozinho mais Maria, que voltava a vontade de chorar” (ROSA, 2001, p. 38).

Quando pensou que ia morrer, Miguilim sofreu com todas as espécies de pensamentos desgovernados, a “ideia ruim das coisas” (ROSA, 2001, p. 64). Num relance, sente falta das estórias contadas por Vovó Izidra, que poderiam consolá-lo daquele martírio em que se encontrava. A criação das estórias surge como um movimento de estruturar o pensamento.

Antes as estórias. Do pai de seo Soande vivo, estória do homem boticário, Soande. Esse, deu um dia, se prezou que já estava justo completo, capaz para navegar logo pr'a o Céu, regalias altas; como que então ele dispôs de tudo que tinha, se despediu dos outros, e subiu numa árvore, de manhã bem cedo, exclamou: - Belo, belo, que vou para o Céu!... - e se soltou, para voar; descaiu foi lá de riba, no chão muito de machucou. - “Bem feito!” - Vivó Izidra relatava - “Quem pensa que vai para o Céu, vai mais é para o Céu-de-Laláu!...” (ROSA, 2001, p. 64)

O temor o faz chorar, o faz pensar que vai morrer e é impeditivo para que consiga dormir. Mas, ao mesmo tempo, considera as estórias de assombração contadas por Siarlinda as melhores, porque produziam sensações físicas, como por exemplo o tremor. Miguilim aprendia, assim, o forte papel da ficção como elemento que influencia a sensibilidade do outro. O medo transformava-se em instrumento de sedução, por meio do qual podia manter a atenção do ouvinte durante uma narrativa: “Contou estórias de sombração, que eram as melhores, para se estremecer” (ROSA, 2001, p. 103). Por intermédio da ficção, o medo era sentido de modo diferente. Não como o medo da morte ou o medo de ficar de castigo amarrado a uma árvore. Mas, pela ficção, o medo sobrepujava todas as outras sensações. O tremor era a melhor delas.

1.3 O desenvolvimento da capacidade fabuladora e ficcional em Miguilim

Chama a atenção em *Campo geral* a riqueza de elementos que compõem o “real” em que vive o protagonista. Como vimos, Iser concebia o imaginário como uma instância que não é autônoma nem tampouco um potencial que pode se autoativar. “Tudo na imaginação vem de alhures; isso significa que a imaginação em última instância, não se ativa a si mesma, mas necessita de instâncias ativadoras fora dela” (ISER, 2013, p. 248). A partir dessa ideia, como

dito acima, sabemos que o imaginário é a instância em que real e fictício se articulam, através dos atos do fingir, já explicados: seleção, combinação e autoindicação.

Examinaremos nas próximas linhas como se constrói o imaginário de Miguilim no decorrer da narrativa. Nosso protagonista é um menino rodeado de lendas e crenças sobrenaturais. Destaca-se a riqueza das superstições:

Ali no oratório, embrulhados e recosidos num saquinho de pano, eles guardavam os umbiguinhos secos de todos os meninos, os dos irmãozinhos, das irmãs, o de Miguilim também – rato nenhum não pudesse roer, caso roendo o menino então crescia para ser só ladrão. (ROSA, 2001, p. 48)

Algumas personagens são caracterizadas em função de lendas ou “causos” ouvidos. Mãitina, por exemplo, é uma das personagens secundárias mais relevantes. Era uma negra idosa, cujo passado era cercado de mistérios: “diziam que ela era negra fugida, debaixo de cativeiro, que acharam caída na enxurrada, num tempo em que Mamãe nem não era nascida” (ROSA, 2001, p. 39). O sujeito indeterminado na frase indica a origem duvidosa e pouco definida da estória, e ao mesmo tempo remete a uma genealogia lendária.

Tal artifício é utilizado também em outros momentos de *Campo geral*, como a seguir mencionaremos, o que demonstra a riqueza lendária do Mutum.

Refletindo sobre a importância dos cachorros para proteger as propriedades dos animais predadores, como lobos, jiboias, raposas, onças, Miguilim lembrou que: “Contavam que no Terentém, em antigos anos, uma jiboia velha entrou numa casa, já estava engolindo por metade um meninozinho pequeno, na rede, no meio daquela baba...” (ROSA, 2001, p. 49).

A respeito de Seo Deográcias, o homem que “entendia de remédios” e “ria com dentes desarranjados”, contavam que: “estava excomungado, porque um dia tinha ficado agachado dentro da igreja” (ROSA, 2001, p. 53). Em uma sociedade onde a religiosidade tem grande relevo, o fato de alguém “ser excomungado” é não apenas marcante ou excêntrico, mas também capaz de seduzir pela curiosidade e pelo temor.

Mãitina às vezes tinha comportamentos que se distinguiam do usual, levantando a saia ou gritando e batendo palmas. Para explicar a Miguilim esse comportamento, Nhanina lembrou de um fato que ocorrera há muito tempo:

uma vez, fazia muitos muitos anos, noutra lugar onde moraram, ela tinha ido no teatro, no teatro tinha uma moça que aparecia por dansar, Mãitina na vida dela toda nunca tinha visto nada tão reluzente de bonito, como aquela moça dansando, que se chamava Corina, por isso aprovava como o povo no teatro, quando estava chumbada – “Que é que é teatro, Mãe?” – Miguilim perguntara – “Teatro é assim como no circo-de-cavalinhos, quase...” Mas Miguilim não sabia o que o circo era...
– Dito, você vai imaginar como é o circo?

– É uma moça galopando em pé em riba do cavalo, e homens revestidos, com farinha branca na cara... tio Terêz disse. É numa casa grande de pano. (ROSA, 2001, p. 47)

Cada personagem recorre a um elemento conhecido de sua realidade para explicar a Miguilim o que é o teatro. Nhanina compara o teatro a um circo-de-cavalinhos enquanto Tio Terêz compara o circo a uma moça galopando e homens com os rostos pintados de branco. É necessária a criação de uma sequência de analogias no imaginário de Miguilim, para que consiga visualizar como é o teatro. Tal fato acontece porque o imaginário não é uma instância autônoma, independente do real. Como Iser explica: “o imaginário é por nós experimentado antes de modo difuso, informe, fluido e sem um objeto de referência, manifestando-se em situações que, por serem inesperadas, parecem arbitrárias, situações que ou se irrompem ou prosseguem noutras bem diversas” (ISER, 2013, p. 33). É necessário, portanto, selecionar e combinar elementos do ambiente de Miguilim para dar uma forma imaginária ao teatro e ao circo. Ademais, segundo Iser, “como fictício e imaginário fazem parte das disposições antropológicas, existem também na vida real e não se restringem à literatura” (ISER, 2013, p. 290).

Importante ressaltar o papel das demais personagens no processo de aprendizagem e de formação fabuladora de Miguilim. Maria Carolina de Godoy destaca a opinião de Maria Heloísa Noronha Barros, no sentido de que o amadurecimento de Miguilim é “construído com as personagens centrais que povoam o enredo aos pares: Miguilim e Dito, Mãe e Vó Izidra, Tio Terêz e Pai e que farão parte das etapas de conhecimento-visão da realidade dos pais, conhecimento-visão de si mesmo, conhecimento do mundo” (GODOY, 2013, p. 670). Maria Heloísa destaca ainda como acontecimento central no amadurecimento de Miguilim a morte do irmão, Dito.

Dito é o irmão mais novo de Miguilim e possui uma grande sabedoria interior, a ponto de ser descrito como se parecesse “uma pessôinha velha muito velha em nova” (ROSA, 2001, p. 124). Ronalds de Melo e Souza qualifica com exatidão a sabedoria do irmão mais novo de Miguilim:

Desde o nome, Dito se distingue como o menino que diz o verívbio enunciador do conteúdo mitopoético da saga. O narrador reconhece que ele “era menor mas sabia o sério, pensava ligeiro as coisas, Deus tinha dado a ele todo juízo” (Rosa, 2001b, p. 35). Revestido da função sacerdotal de oficiante da verdade da vida, o infante sertanejo ensina o irmão Miguilim a não cultivar a tristeza nem se deixar abater como a mãe, que se queixa sempre do destino. Antes de agonizar e morrer, vitimado por uma inflamação, Dito revela a Miguilim que a alegria possui o dom de exorcizar o mal e atrair o bem. (SOUZA, 2008, p. 131)

Dito era bom ouvinte das estórias de Miguilim, aprendia rápido, falava sobre a condição humana e lhe oferecia respostas imediatas que buscavam minimizar uma tristeza ou um sofrimento, até mesmo na hora de sua morte.

- Dito, eu às vezes tenho uma saudade de uma coisa que eu não sei o que, nem de onde, me afrontando.
- Deve não, Miguilim, descarece. Fica todo olhando para a tristeza não, você parece Mãe. (ROSA, 2001, p. 73)

Em reação à prontidão e à certeza interior de Dito, Miguilim se perguntava: “De onde era que o Dito descobria a verdade dessas coisas?” (ROSA, 2001, p. 132).

Lélia Parreira Duarte, em “Dito e Miguilim ou os dois usos da linguagem”, caracteriza Dito como:

Observador e ligado ao real, sempre preocupado em ouvir tudo o que diziam os grandes, buscava compreender o sentido pretendido e aprender com os acontecimentos, aperfeiçoando sua esperteza, sua habilidade de usar palavras que pudessem abrandar ânimos exaltados e reverter o que era negativo em positivo. (DUARTE, 2010, p. 457-458)

Outra criança que teve fundamental importância no desenvolvimento da capacidade fabuladora de Miguilim é Grivo. Grivo é um menino um pouco maior que Miguilim, mas bastante pobre, órfão de pai e que vive apenas com sua mãe. Em *Cara-de-Bronze*, conto que faz parte do volume *No Urubuquaquá, no Pinhém*, Guimarães Rosa retoma a personagem Grivo como um vaqueiro. Grivo participa de um torneio organizado por Cara-de-Bronze que, já doente, pedia que seus homens com conhecimento nas práticas de “imaginamento”, fossem buscar os nomes das coisas. O conto se passa no Urubuquaquá, um lugar onde o real incorpora o maravilhoso. Grivo é uma “personagem que tem por fundo a figura do Menino mítico, um dos arquétipos do sagrado, que domina, sob outras encarnações importantes, como Diadorim e Miguilim, a ficção de Guimarães Rosa” (NUNES, 2013, p. 92-93).

Para Maria Carolina de Godoy, Grivo é uma “personagem enigmática”, cuja “participação na narrativa parece próxima à lapidação das experiências de contador do protagonista” (GODOY, 2013, p. 12). O Grivo se destacava por contar “uma estória comprida, diferente de todas” e as pessoas logo gostavam “daquele menino das palavras sozinhas” (ROSA, 2001, p. 100). Além de ter o talento de contar estórias, Grivo reaparece num momento de grande relevância para o amadurecimento de Miguilim. É por causa de Grivo que Miguilim se envolve em uma briga com Liovaldo e, em consequência, por castigo, é mandado para ficar três dias com o vaqueiro Saluz.

E foi que uma vez ia passando o Grivo, carregando dois patos, peados com embira, disse que ia levando para vender no Tipã. O dia estava muito quente, os patos

chiamam com sede, o Grivo esbarrou para escutar a gaitinha do Liovaldo – ele nunca tinha avistado aquilo – e aproveitou, punha os patos para beber água num pocinho sobrado da chuva. Aí o Liovaldo começou a debochar, daí cuspiu no Grivo, deu com o pé nos patos, e deu dois tapas no Grivo. O Grivo ficou com raiva, quis não deixar bater, mas o Liovaldo jogou o Grivo no chão, e ainda bateu mais. O Grivo então começou a chorar, dizendo que o Liovaldo estava judiando dele e da criação que ele ia levando para vender.

O ódio de Miguilim foi tanto, que ele mesmo não sabia o que era, quando pulou no Liovaldo. Mesmo menor, ele derrubou Liovaldo, esfregou na terra, podia derrubar 60 vezes! E esmurrou, esmurrou, batia no Liovaldo de todo jeito, num tempo só até batia e mordia. (ROSA, 2001, p. 134)

O fato de Liovaldo ter maltratado Grivo incutiu em Miguilim um ódio tão imenso a ponto de, mesmo menor e mais frágil, Miguilim conseguir derrubar e esmurrar o irmão mais velho. Ao lado do momento da morte do irmão mais novo, esta ocasião é de extremo amadurecimento para o protagonista, na medida em que Miguilim tem coragem de enfrentar Liovaldo, seu irmão mais velho e violento.

Dois outros personagens são importantes por influenciar diretamente a vontade e o desejo de Miguilim de contar histórias: Seo Aristeu e Siarlinda.

Para Maria Carolina Godoy, Seo Aristeu é “outra fonte que lhe serve de inspiração para que se materialize o contador” (GODOY, 2013, p. 4). Seo Aristeu é um homem que “(...) parecia desinventado de uma história” (ROSA, 2001, p. 76) e que surge para convencer Miguilim de que ele não está acometido de uma doença incurável. A partir da relação com Seo Aristeu, o próprio Miguilim passa a inventar suas histórias. “Sempre que pensava em Seo Aristeu - então vinha ideia de vontade de poder saber fazer uma história, muitas, ele tinha!” (ROSA, 2001, p. 82).

Siarlinda, mulher do vaqueiro Saluz, na casa de quem Miguilim fica hospedado após a briga com Liovaldo, é outra personagem que influencia Miguilim em sua capacidade criativa.

Siarlinda contou histórias. Da Moça e da Bicha-Fera, do Papagaio Dourado que era um Príncipe, do Rei dos Peixes, da Gata Borracheira, do Rei do Mato. Contou histórias de sombração, que eram as melhores, para se estremecer. Miguilim de repente começou a contar histórias tiradas da cabeça dele mesmo: uma do Boi que queria ensinar um segredo ao Vaqueiro, outra do Cachorrinho que em casa nenhuma não deixavam que ele morasse, andava de vereda em vereda, pedindo perdão. Essas histórias pegavam. (ROSA, 2001, p. 103-104)

Miguilim começa a contar suas próprias e originais histórias a partir da audição das histórias que Siarlinda contava. Do mesmo modo que Seo Aristeu, Siarlinda representa para Miguilim uma influência decisiva em seu progresso criativo. O vaqueiro Salúz tem uma importância fundamental na transformação do modo de Miguilim ver a vida. No momento imediatamente posterior a uma briga entre Miguilim e seu irmão Liovaldo, Salúz surge para compartilhar ensinamentos sobre a vida no sertão, como os tipos de pássaros e as cantigas

sertanejas. Contudo, Siarlinda apresenta a Miguilim outra maneira de ver a vida, por intermédio da ficção. Apresenta-lhe o poder do ficcional, capaz de seduzir o ouvinte e de produzir sensações físicas tais como o tremor ao se escutar estórias de assombração. Miguilim acredita que é capaz e começa a contar estórias originais, “tiradas da cabeça dele mesmo”.

Acima de tudo Miguilim valoriza o poder dessas estórias: "o perú era a coisa mais vistosa do mundo, importante de repente, como uma estória..." (ROSA, 2001, p. 30).

Miguilim valoriza tanto o poder das estórias que, em um momento importante da narrativa, recorre à criação de ficção para tentar abreviar sua angústia. Trata-se do episódio relacionado à entrega do bilhete de Tio Terêz endereçado à Nhanina. Logo após Miguilim ter se recuperado de uma doença, Tio Têrez pede que ele entregue um bilhete escondido à sua mãe. Miguilim, que durante a toda a narrativa questiona o que é certo e errado, tem dúvidas sobre se deve ou não entregar o bilhete. A avó já havia expulsado Tio Têrez da casa, chamando-o de Caim e, muito embora Miguilim gostasse do tio, sabia existir algum segredo que não lhe era dado a conhecer. Ao mesmo tempo que achava que entregar o bilhete era pecado e “judiação com o pai” (ROSA, 2001, p. 84), não queria trair a confiança de Tio Têrez.

Destaca-se na formação do menino contador de estórias a importância dos seus questionamentos acerca do que é certo ou errado. Para refletir sobre o pedido de Tio Têrez e buscar seu próprio julgamento, Miguilim pergunta sobre o que é certo e errado para Dito, para Rosa, para sua mãe e para os vaqueiros Jé e Salúz:

“– Dito, como é que a gente sabe certo como não deve de fazer alguma coisa, mesmo os outros não estando vendo?” “– A gente sabe, pronto.” (...) “– Rosa, quando é que a gente sabe que uma coisa que vai não fazer é malfeito?” “– É quando o diabo está por perto. Quando o diabo está perto, a gente sente cheiro de outras flores...” (...) “– Mãe, o que a gente faz, se é mal, se é bem, ver quando é que a gente sabe?” “– Ah, meu filhinho, tudo o que a gente acha muito bom mesmo fazer, se gosta demais, então já pode saber que é malfeito...” (...) “– Vaqueiro Jé: malfeito como é, que a gente se sabe?” “– Menino não carece de saber, Miguilim, Menino, o todo quanto faz, tem de ser mesmo é malfeito...” (...) Vaqueiro Salúz vinha cantando bonito, ele era valente generalista. A ele Miguilim perguntava. “– Sei se sei, Miguilim? Nisso nunca imaginei. Acho quando os olhos da gente estão querendo olhar para dentro só, quando a gente não tem dispor para encarar os outros, quando se tem medo das sabedorias... Então, é mal feito.” (ROSA, 2001, p. 86-87)

No dia seguinte, deveria levar o almoço para o tio, com a eventual resposta da mãe. Repleto de aflição, Miguilim, recorre à ficção para tentar imaginar uma resposta a dar para o tio:

Ah, meu-deus, mas, e fosse em estória, numa estória contada, estoriuzinha assim, ele inventando estivesse – um menino indo levando o tabuleirinho com o almoço – e então o que era que o Menino do Tabuleirinho decifrava fazer? Que palavras certas de falar?! “Tio Terêz, Vovó Izidra vinha, raivava, eu rasguei o bilhete com medo

d'ela tomar, rasguei miudinhos, tive de jogar os pedacinhos no rego, foi de manhazinha cedo, a Rosa estava dando comida às galinhas...” - “Tio Têrez, a gente foi a cavalo, costear o gado nesses pastos, passarinhos do campo muito cantavam, o Dito aboiava feito vaqueiro grande toda-a-idade, um boi rajado de pretos e verdes investiu para bater, de debaixo do jacarandá-violeta, aí, o bilhetezinho de se ter e não perder eu perdi...” Mas, aí, Tio Têrez não era da estória, aí ele pega escrevia outro bilhete, dava a ele outra vez; tudo, pior de novo, recomeçava. (ROSA, 2001, p. 93/94)

Novamente é representada a necessidade do menino de ficcionalizar. O primeiro momento foi quando Miguilim recorre à estória de João e Maria para conceber a dureza do castigo que o pai poderia lhe infligir. Agora a ficção surge como aparato para enfrentamento de um fato iminente. Miguilim lança mão de uma eventual ficção para resolver uma questão para a qual não tinha resposta. Neste trecho percebemos com maior evidência como se processa a articulação triádica proposta por Iser. Miguilim recorre à criação de uma estória, com elementos de sua realidade, com a intenção de organizar seus pensamentos. Neste caso, uma criação imaginária facilitaria a visualização dos resultados da conduta de Miguilim.

Como Gustavo Bernardo desenvolve em *A Ficção Cética*:

A ficção, irrealizando o real e realizando o imaginário, transgride o limite entre os campos para: dar as condições de reformulação do mundo; possibilitar a compreensão do mundo reformulado; permitir que tal acontecimento soberano seja experimentado (KRAUSE, 2004, p. 90).

Segundo Iser, é construído um limbo entre o passado e as imprevisíveis possibilidades do futuro, onde se pode imaginar como tratar a indefinição de fronteiras. A esse respeito, a literatura:

manifesta um desejo transgressor que não recua diante de nenhum tipo de conflito, porque, como se poderia alegar, suprimir fronteiras, superar aquilo que parece insuperável constitui uma necessidade vital para a autopreservação humana. O impulso transgressor apenas atesta como os homens precisam domar a contingência de um meio ambiente desafiador. De outro lado, observar essas transgressões imprevisíveis tais quais as retrata a literatura tem um aspecto não só tranquilizador, mas também protetor, no sentido de que os seres humanos podem conscientizar-se da plenitude igualmente imprevisível que são capazes de extrair de si mesmos. Em função dessa dualidade que supõe tanto uma transgressão arriscada quanto uma proteção tranquilizadora, ambas resultantes daquelas possibilidades que não se podiam antever, o estágio intermediário ou limbo criado pela literatura se torna um lugar onde vivenciamos simultaneamente o tormento e a extrema felicidade. (ISER, 1999, p. 177)

O comportamento do tio, no entanto, como uma das possibilidades futuras naquele contexto, foge inteiramente ao roteiro ficcional. Pode até ser previsto, mas não determinado por Miguilim, o criador da estória. Eis que surge uma diferença entre realidade e ficção. Contudo, o ato de ficcionalizar tem utilidade para que Miguilim ordene seus pensamentos. A criação da ficção lhe fornece aquela proteção tranquilizadora de que nos fala Iser. “Agora Miguilim esbarrava, respirava mais um pouco, não queria chorar para não perder seu

pensamento, sossegava os espantos do corpo” (ROSA, 2001, p. 94). Se por um lado a intenção subjacente é decidir o que falar para o tio, por outro lado o propósito imediato é organizar os pensamentos por meio da criação de uma estória, articulando-se as categorias do real, do fictício e do imaginário em razão de uma disposição antropológica.

Ressalta-se também a intencionalidade de Miguilim em recriar o mundo das estórias, ao narrar detalhadamente o que teria feito caso os acontecimentos fossem ficcionais. “O mundo representado há de se tornar como se fosse um mundo” (ISER, 2002, p. 975). Miguilim reúne elementos da natureza para ilustrar os possíveis desenvolvimentos da estória do menino que leva um tabuleiro de almoço para o tio e deve responder-lhe acerca da entrega de um suposto bilhete. Porém, a estória de Miguilim esbarra na realidade do tio, exigindo verossimilhança. Certamente o tio escreveria outro bilhete e tudo, de novo, recomeçaria.

Uma vez que “tio Têrez não era da estória”, seu comportamento não pode transgredir os limites do real. Lembremos que a transgressão de limites, para Iser, é fundamental para o ato de fingir que modela o imaginário. No embate de Miguilim entre a estória imaginada e a possível reação do tio, a balança tende para o lado da “realidade”.

1.4 A estória mais linda de todas: Cuca Pingo-de-Ouro

No início da narrativa, o pai de Miguilim havia oferecido a cadela predileta do menino, a Pingo-de-Ouro para alguns tropeiros que pelo Mutum passavam. Contaram para Miguilim que a cadela poderia voltar, uma vez que casos deste tipo já haviam acontecido. Foi quando lhe contaram a estória de um Menino que havia achado no mato uma cuca, que depois dele lhe foi tirada e, por fim, morta. O Menino Triste cantava:

Minha Cuca, cadê minha Cuca?
 Minha Cuca, cadê minha Cuca?
 Ai, minha Cuca
 que o mato me deu!... (ROSA, 2001, p. 35)

A cuca ainda não fazia parte do imaginário de Miguilim. Ele não sabia o que era uma cuca, mas "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" (ROSA, 2001, p.35).

Nesse trecho, a estória da Cuca ouvida por Miguilim se adequa à sua realidade e, neste encaixe, percebemos uma identificação do fictício à realidade na instância do imaginário do

protagonista. Miguilim não só relaciona sua cadela com a Cuca que morreu no mato, mas ele próprio identifica-se com o Menino Triste da estória. Pingo-de-Ouro, que se apresenta como a realidade de Miguilim, transforma-se, através de uma atividade combinatória, na Cuca ficcional da estória ouvida pelo menino triste. Na medida em que Miguilim desconhece o que é uma Cuca, esta, ultrapassando as fronteiras do ficcional e se rearranjando no imaginário da personagem, transmuda-se na cadela perdida. Miguilim, entre a Cuca e a cadela, articula os dois polos, para de Pingo-de-Ouro nunca mais se esquecer. No momento da identificação das estórias, Miguilim dá um fim para a cadela, que provavelmente morreria como a Cuca. Ao mesmo tempo, recriando-a em seu imaginário, dá a si próprio uma âncora, com a estória do menino triste, para a lembrança eterna de Pingo-de-Ouro.

Miguilim refere-se novamente à Pingo-de-Ouro em diversos momentos da narrativa, dizendo, inclusive, que aquela é sua estória mais original. Com Grivo gostaria de conversar sobre a cadelinha. “O que ao Grivo estava dizendo era: que a cachorrinha mais saudosa desse mundo, a Cuca Pingo-de-Ouro, era que o Grivo devia de ter conhecido” (ROSA, 2001, p. 101). Para Dito ele promete um dia contar “a estória mais linda, mais minha de todas: que é com a Cuca Pingo-de-Ouro!...” (ROSA, 2001, p. 115).

O Dito não se importava, até achava engraçado. Mas então Miguilim fez de conta que estava contando ao Dito uma estória – do Leão, do Tatú e da Foca. Aí Tomezinho, a Chica e aquele menino o Bustica também vinham escutar, se esqueciam do presépio. E o Dito mesmo gostava, pedia: - “Conta mais, conta mais”. Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para ele era o entendimento maior. Se lembrava de Seo Aristeu. Fazer estórias, tudo com um viver limpo, novo, de consolo. Mesmo ele sabia, sabia: Deus mesmo era quem estava mandando! - “Dito, um dia eu vou tirar a estória mais linda, mais minha de todas: que é com a Cuca Pingo-de-Ouro” O Dito tinha alegria nos olhos; depois dormia, rindo simples, parecia que tinha de dormir a vida inteira. (ROSA, 2001, p. 114-113)

Na hora de sua morte, Dito pede a Miguilim que lhe conte a estória prometida:

Uma hora Dito chamou Miguilim, queria ficar com Miguilim sozinho. Quase que ele não podia mais falar. -“Miguilim, e você não contou a estória da Cuca Pingo-de-Ouro...” -“Mas eu não posso, Dito, mesmo não posso! Eu gosto demais dela, estes dias todos...” Como é que podia inventar estória? Miguilim soluçava. -“Faz mal não, Miguilim, mesmo ceguinha mesmo, ela há de me reconhecer...” -“No Céu, Dito? No Céu?!” - e Miguilim desengolia da garganta um desespero. -“Chora não, Miguilim, de quem eu gosto mais, junto com Mãe, é de você...” E o Dito também não conseguia mais falar direito, os dentes dele teimavam em ficar encostados, a boca mal abria, mas mesmo assim ele forcejou e disse tudo: - “Miguilim, Miguilim, eu vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder então ficar mais alegre, mais alegre, por dentro! (ROSA, 2001, p. 118)

O pedido de Dito para que Miguilim lhe conte a estória de Pingo-de-Ouro é relevante no sentido de que, em um momento de extremo sofrimento, o menino recorre à ficção como recurso afetivo de coligação com a vida. É a ficção que, segundo Iser, auxilia o ser humano a lidar com os demais, uma vez que tal movimento:

parece exigir traspasse de fronteiras epistemológicas, uma vez que só as ficções são capazes de tornar acessível o que não se pode conhecer. Conforme observou Francis Bacon, as ficções “dão alguma sombra de satisfação à mente (...) naqueles pontos em que a natureza das coisas nega qualquer satisfação” (ISER, 1999, p. 157)

Miguilim, contudo, não é capaz de contar a estória em razão da tristeza pela perda de Pingo-de-Ouro e pela morte iminente de Dito. “Como é que podia inventar estória” (ROSA, 2001, p. 118), Miguilim se perguntou. Dito recorre, então, a seu imaginário, por meio do qual revela a possibilidade de um reencontro, no qual a cadela haveria de reconhecê-lo.

É importante distinguir neste momento que Dito escolhe Pingo-de-Ouro como um elemento afetivo do real, através de um ato de seleção, para articulá-lo em seu imaginário, transformando-o em estória a ser ouvida. Miguilim, por sua vez, não consegue contar a estória que o irmão desejava e processa mentalmente o que Dito quis dizer com a frase: “Faz mal não, Miguilim, mesmo ceguinha mesmo, ela há de me reconhecer...”, concebendo que o encontro se realizaria, portanto, no Céu

Campo geral é uma metáfora da arte de contar estórias, na qual a capacidade fabuladora da criança "se manifesta na capacidade de transmutar o material inerte da realidade objetiva na irrupção vivente de um campo emocional de atividades cósmicas difusas..." (SOUZA, 2008, p. 127).

Na medida em que Miguilim é uma personagem criadora de estórias, consegue selecionar elementos de sua realidade, combiná-los e desnudar a ficcionalidade. Pingo-de-Ouro, sua cadelinha predileta, transforma-se em personagem de sua estória mais original, mais inédita. Uma estória que nunca terá um fim, pois nunca foi contada. Na medida em que Miguilim jamais a conta, mesmo na hora da morte de Dito, Pingo-de-Ouro continuará viva em seu imaginário, pronta para ser combinada a outros elementos do real e ressuscitada em uma estória inteiramente nova.

Como pudemos verificar ao longo deste capítulo, as obras de Guimarães Rosa são ricas e significativas para o exame da articulação das instâncias do imaginário, do real e do fictício conforme a proposição formulada por Wolfgang Iser.

Em *Campo geral*, Miguilim, durante seu processo de amadurecimento, passa a inventar suas próprias estórias, inspirado tanto em suas vivências experimentais quanto na

relação com Dito, Grivo, Seo Aristeu e Siarlinda. Em outras novelas que formam o conjunto *Corpo de Baile* também encontramos papéis relevantes desempenhados pela criação ou narração de estórias.

Neste capítulo recorreremos às concepções formuladas por Wolfgang Iser no intuito de procurar dentro da obra literária a ilustração da teoria antropológica que busca explicar por que o homem precisa da ficção.

Campo geral tem uma personagem que recorre à ficção como necessidade fundamental. Buscamos relacionar a ideia de articulação entre real, fictício e imaginário com a criação de *Campo geral* e o desenvolvimento da capacidade fabuladora de Miguilim, como espelhamento da figura do escritor.

Miguilim recorre às estórias para organizar seus pensamentos desordenados, como no episódio relacionado à entrega do bilhete do Tio Terêz. O menino enfrenta um dilema moral e vale-se do ato de ficcionalizar para dar forma a um imaginário confuso e repleto de dúvidas morais. Miguilim aprende que a ficção é capaz de cativar através das sensações físicas, como constatamos quando Siarlinda lhes conta estórias de assombração. Miguilim tem consciência de que, pela ficção, consegue eternizar um momento ou a existência de um ser vivo, como procedeu com seu desejo de contar a estória “mais linda” e mais sua, a estória de sua cadelinha Cuca Pingo-de-Ouro.

Ronaldes de Melo e Souza, em *A saga rosiana do sertão* (2008), destaca que:

O motivo da iniciação da arte de contar estórias originais e o tema do sertão como cifra simbólica do vínculo nupcial do homem e do mundo articulam a poeticidade da forma narrativa de *Corpo de Baile*. Miguilim, o protagonista de *Campo geral*, que assume a função mitopoética do contador de estórias inauditas, todas novas, inventadas de juízo, tiradas por inteiro de sua cabeça, constitui o protótipo dos personagens arrebatados pelo regime de fascinação das sagas sertanejas. (SOUZA, 2008, p. 125)

Miguilim, com seu modo de relacionar os elementos de sua experiência, busca responder as perguntas que formulamos ao inaugurar este capítulo, seja para dar ordem a um imaginário confuso e espontâneo, seja para educar a sensibilidade ou cativar o outro pelo estímulo das sensações.

2. O FICTÍCIO QUE NASCE NO SERTÃO — ALÉM DOS ESPAÇOS DO MUTUM E DA SAMARRA

Em *Grande Sertão Veredas*, João Guimarães Rosa, por meio do discurso narrativo, traz à luz algumas definições literárias para o sertão brasileiro que será cenário em todo conjunto de seu projeto literário. “O sertão está em toda parte” (ROSA, 2001, p. 30), “O sertão é do tamanho do mundo” (ROSA, 2001, p. 108), “O sertão é o sozinho (...) Sertão: é dentro da gente” (ROSA, 2001, p. 391), “A minha terra era longe dali, no restante do mundo. O sertão é sem lugar” (ROSA, 2001, p. 444). Tais definições fogem do âmbito do sertão como espaço geográfico para adentrar no espaço literário, construído a partir do imaginário do sertão. Partindo da ideia de que a ficção nasce da utilização de elementos documentais que favorecem o acervo do imaginário, o objetivo deste capítulo será analisar os espaços do Mutum e da Samarra, nos quais se desenvolvem respectivamente as narrativas das obras *Campo geral* e *Uma estória de amor*, que compõem o volume *Manuelzão e Miguilim*, parte do conjunto *Corpo de Baile*, de João Guimarães Rosa. Objetivamos também estabelecer relações entre as personagens e os espaços em que habitam, em especial no sentido do deslocamento espacial. Tais relações incluem os impulsos de ambos os protagonistas de ultrapassar as fronteiras que, a princípio, delimitam seus mundos. Uma vez que as novelas analisadas neste trabalho tratam da experiência de contar histórias que transcorrem no sertão será relevante reunir as ideias de espaços físicos e imaginários para criação ficcional. Desta forma partimos do seguinte questionamento: onde nasce a ficção?

Mesmo quando *Corpo de Baile* foi dividido em três volumes, *Campo geral* permaneceu como a novela inaugural do primeiro volume, *Manuelzão e Miguilim*. Guimarães Rosa manifestou reiteradas vezes a importância em manter este posicionamento nas demais edições, o que já demonstra que tal novela possui um caráter de amplitude temática e tem em si material (de conteúdo e forma) que será trabalhado novelas que lhe seguem.

Em carta para seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason, Guimarães Rosa expôs algumas soluções para a ordem do conjunto *Corpo de Baile*. Afirmou também que a estória de *Campo geral* deve sempre iniciar o primeiro volume, "(...) por ser a de um menino, a mais abrangedora de aspectos, revelando logo a melhor região e compendiando a temática profunda do livro, de certo modo" (ROSA, 2003, p. 95).

Sobre a primeira estória de *Corpo de Baile*, Guimarães Rosa escreveu a seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri:

A primeira estória, tenho a impressão, contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de *Campo geral* – explorando uma ambiguidade fecunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz *um campo geral* ou o *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)

Com isso, Guimarães Rosa realça a importância de *Campo geral* estar situada na abertura do conjunto *Corpo de Baile*. *Campo geral* trata da formação de uma criança e do papel das estórias em seu amadurecimento pessoal. A criação de estórias será uma temática abrangida em todas as outras novelas pertencentes a *Corpo de Baile*. Neste viés, cada tema tratado em *Campo geral* corresponde a um tema respectivo em cada uma das demais narrativas de *Corpo de Baile*. Para Ronaldo de Melo e Souza:

Ao entusiasmo inventivo do menino Miguilim correspondem a vocação fabuladora de Rosalina, em "A estória de Lélío e Lina"; a potência musical do artista que poetiza a mensagem de "O recado do morro"; a genialidade das estórias de Joana Xavier e do velho Camilo em *Uma estória de amor*; os improvisos de Fraquilim Meimeio, a que se reportam as variações da novela de rádio em "Dão-Lalalão"; as evocações fabulosas do mundo noturno de Chefe Ezequiel em "Buriti"; e as invenções poéticas do Grivo em "Cara de Bronze". (SOUZA, 2008, p. 125-126)

Desta forma, o poder transformador das narrativas orais conecta *Campo geral* a *Uma estória de amor*. Ambas tratam da força das estórias narradas e da catarse que gera uma mudança íntima nas personagens. Necessário se faz, portanto, que a análise dos espaços em que circulam as personagens considere tanto a temática da criação de estórias quanto a necessidade antropológica e existencial da ficção. Desta forma, veremos que em *Campo geral* e em *Uma estória de amor* os cenários darão lugar a um espaço imaginário, que abarca memórias e estórias que propiciam o desenvolvimento existencial dos protagonistas, Miguilim e Manuelzão, e os impulsionam a seguirem seus caminhos, para além das fronteiras do Mutum e da Samarra.

2.1 Os espaços físicos e imaginários do Mutum e da Samarra

Campo geral transcorre no Mutum, região geográfica remota e localizada no meio dos Campos Gerais, longe das veredas sequer pouco conhecidas. *Uma estória de amor* se

desenvolve na Samarra, um lugar que, inicialmente, nem chega a ser uma fazenda, é apenas um reposto (ROSA, 2001, p. 153).

O Mutum é o cenário onde a criação de estórias acompanha a formação de uma criança, Miguilim. Na Samarra, a narração das estórias serve de cenário e impulso ao desenvolvimento de uma reflexão mais amadurecida que abarca as memórias de toda a vida do protagonista. Ambos os lugares são inóspitos, contudo, propícios à fabulação.

Tais cenários existem de fato no sertão brasileiro. O Mutum é uma região localizada no leste de Minas Gerais, cercada de morros e isolada das veredas mais distantes. A Samarra se localiza próxima ao rio que deságua no São Francisco, chamado de Janeiro, na divisa dos municípios de Barreiro Grande e Lassance, próximo a Três Marias. Na verdade, a fazenda na qual Guimarães Rosa inspirou para criar a Samarra chamava-se Sirga. Em correspondência com seu tradutor italiano, Guimarães Rosa explica:

Você sabe, por exemplo, que a Sirga existe mesmo; mas escolhi-a também pela beleza que achei no nome, pouco comumente usado (SIRGA = corda com que se puxa embarcação, ao longo da margem). Já na própria estória “*Uma estória de amor*”, troquei-o pelo de Samarra, que ainda me pareceu mais sugestivo. (ROSA, 2003, p. 124)

Para melhor analisar os ambientes das novelas que são os objetos deste capítulo, é relevante retomar a temática do “sertão” em Guimarães Rosa e da diferenciação entre espaço e lugar.

Walnice Nogueira Galvão, em *As Formas do Falso*, conceitua geograficamente o sertão como sendo:

uma vasta e indefinida área do interior do Brasil, que abrange boa parte dos Estados de Minas Gerais, Bahia, Sergipe, Alagoas, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí, Maranhão, Goiás e Mato Grosso. É o núcleo central do país. Sua continuidade é dada mais pela forma econômica predominante, que é a pecuária extensiva, do que pelas características físicas, como tipo de solo, clima e vegetação. Embora uma das aparências do sertão possa ser radicalmente diferente de outra não muito distante – a caatinga seca ao lado de um luxuriante barranco de rio, o grande sertão rendilhado de suas veredas –, o conjunto delas forma o sertão, que não é uniforme, antes bastante diversificado (GALVÃO, 1986, p. 25-26).

Cleonice Paes Barreto Mourão, em “Sertão-lugar, sertão-espço: interface poética”, diferencia os conceitos de lugar e espaço, esclarecendo que ambos: “não se contradizem, não se opõem, são paralelas que não se rejeitam, que só existem na mútua relação que estabelecem entre si” (MOURÃO, 2010, p. 266). Segundo Cleonice, o sertão-lugar é o cenário onde os atos se desenvolvem, enquanto o sertão-espço é “uma construção da escritura”, elaborada pela linguagem (MOURÃO, 2010, p. 266).

Neste sentido, Cleonice defende que na literatura de Guimarães Rosa:

As modulações poéticas, o arranjo labiríntico da narrativa dão acesso a um universo que, partindo do real – o sertão-lugar – dele se distanciam pelas veredas inesgotáveis da imaginação. O conhecimento a priori que tem o leitor a respeito do sertão se esgarça para comportar um sertão-espaço, aquele que se abre a uma série de predicativos como tentativa não de uma definição, mas de uma adequação entre a subjetividade do narrador e a realidade geográfica na qual está inserido. (MOURÃO, 2010, p. 267)

Para esta análise serão relevantes ambas as acepções, tanto de lugar quanto de espaço. O sertão de Guimarães Rosa não é apenas geográfico, mas contém em si o tratamento de experiências e elementos comuns à humanidade, que segundo Antonio Candido, torna sua literatura universal. Segundo Candido, “o sertão é o mundo” uma vez que Guimarães Rosa conseguiu ultrapassar o realismo dos romances sertanejos, transmutando todos os acontecimentos de suas narrativas em experiências universais:

A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro a matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte, – para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo.(CANDIDO, 1971, p. 122).

Também em defesa da experiência universal da literatura de Guimarães Rosa, Curt Meyer-Clason, tradutor de Guimarães Rosa para a língua alemã, esclarece que *Campo geral* retoma no Brasil um valor literário perdido na Europa, "(...) o constante sobe e desce da alma, como espelho do mundo, a consciência como medida e meio de todas as coisas, como balança onde se pesa e como o homem se afirma diante do homem, diante da criação, diante de Deus" (ROSA, 2003, p. 198).

Acompanhamos, portanto, no decorrer da narrativa de *Campo geral*, o processo de questionamento, amadurecimento e transformação da criança Miguilim, pontuado em diversos momentos pela atividade criativa. O narrador em terceira pessoa aproxima o leitor do universo de Miguilim, na medida em que se utiliza de uma linguagem até certo ponto infantil. Há o uso constante de diminutivos, o que contribui para uma relação empática com o leitor. Claudia Campos Soares explica que "o tratamento dispensado aos parentes de Miguilim é mais um procedimento estilístico que aproxima o leitor da perspectiva do menino. Eles são chamados na novela de ‘Pai’, ‘Mãe’, ‘Vovó Izidra’, ‘Tio Terez’" (SOARES, 2007, p. 151). O uso desse linguajar afetivo aproxima o leitor, que acompanha suas lembranças e sua transformação pessoal a partir de seus questionamentos e de suas relações com os demais personagens. Ademais, é relevante destacar que o uso dos diminutivos também retrata a

própria deficiência na visão de Miguilim, que era míope e precisava, deste modo, ver todas as coisas de muito perto.

Já em suas primeiras linhas, o narrador de *Campo geral* apresenta o cenário onde se desenvolverá o enredo:

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. (ROSA, 2001, p. 27)

Como vimos no primeiro capítulo, verifica-se no trecho citado a marca das estórias orais, um elemento indicador que desvela a entrada do leitor no mundo ficcional. Há o que Wolfgang Iser chama, em sua obra *O Fictício e o Imaginário*, de autoindicação ou desnudamento da ficcionalidade literária. O leitor é apresentado a “um certo Miguilim”. Ao mesmo tempo em que o artigo indefinido especifica e particulariza o “certo Miguilim”, denota que se trata de uma estória que será narrada. Este desnudamento da ficcionalidade exhibe ao leitor o palco em que se desenvolverá a narrativa: o Mutum. Embora exista no plano do mundo extratextual, o Mutum é apresentado ao leitor com a marca das estórias narradas, que permite que a realidade seja suspensa para que se possa entrar na vivência do mundo intratextual.

Ana Luíza Martins Costa faz uma relação muito pertinente entre o Mutum e o mundo da infância – aquele lugar que, para alguns é bonito, para outros é feio, “entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte...” (ROSA, 2001, p. 17). Para Ana Luíza, “(...) ainda que transcorra num lugar perdido no meio do sertão do Brasil, numa fazenda isolada, o Mutum expressa a infância de todos nós” (COSTA, 2013, p. 31).

Ana Luíza também esclarece que o nome Mutum é um palíndromo e, como tal, sugere que, ao fim da obra, somos “compelidos a reler a estória toda sob um novo e inusitado ângulo, que descortina uma nova trama, que esteve o tempo todo presente, bem debaixo dos nossos olhos. Terminar e recomeçar. Palíndromo” (COSTA, 2013, p. 37).

A ideia de palíndromo, pensada por Ana Luíza Martins Costa, é também esclarecedora para o simbolismo do Mutum como lugar da infância. Para a psicanálise, a infância é a época à qual devemos recorrer para entender não apenas nossas origens, nossa estória pessoal, mas também as escolhas e os comportamentos que nortearão a vida adulta. O palíndromo pode

simbolizar o confinamento de uma experiência (a infância), cujo término remete a um novo início.

O Mutum é descrito ainda no primeiro parágrafo de *Campo geral* como um lugar “bonito, entre morro e morro” (ROSA, 2001, 27). Observe-se que a palavra Mutum, além de palíndromo, tem como primeira e última consoante a letra “m”. De um lado, o espaço geográfico em que se passa a estória encontra-se entre dois morros, de outro lado, seu nome é delimitado por duas letras “m”. Nesse sentido, é como se o nome pudesse conter em si todo o significado de um lugar muito bem demarcado, embora remoto e longínquo, assim como o espaço e o tempo da infância. Ademais é repleto de pedras e mato, que obscurecem e criam obstáculos no caminho para a vida adulta.

Em entrevista concedida a Ascendino Leite, em 1946, transcrita por Walnice Nogueira Galvão, Guimarães Rosa esclarece sua visão da infância:

Não gosto de falar da infância. É um tempo de coisas boas, mas sempre com pessoas grandes incomodando a gente, intervindo, comentando, perguntando, mandando, comandando, estragando os prazeres. Recordando o tempo de criança, vejo por lá um excesso de adultos, todos eles, mesmo os mais queridos ao modo de soldados e policiais do invasor, em pátria ocupada. Fui rancoroso e revolucionário permanente, então. Já era míope e, nem mesmo eu, ninguém sabia disso. Gostava de estudar sozinho e de brincar de geografia. Mas, tempo bom, de verdade, só começou com a conquista de algum isolamento, com a segurança de poder fechar-me num quarto e trancar a porta. Deitar no chão e imaginar estórias, poemas, romances, botando todo mundo conhecido como personagens, misturando as melhores coisas vistas e ouvidas, numa combinação mais limpa e mais plausível, porque – como muita gente já compreendeu e já falou – a vida não passa de estórias mal arranjadas, de espetáculo fora de foco. (GALVÃO, 2008, p. 197)

Não obstante dizer que não gosta de falar da infância, admite que o problema é o excesso de adultos, como a novela *Campo geral* refletirá, com a abundância de seus personagens secundários. No entanto, o tema da infância combinado com o tema da criação de estórias cativava e até comovia Guimarães Rosa. Nesse sentido, sua predileção pela obra foi reconhecida por ele algumas vezes.

Com relação ao ambiente social em que Miguilim vive, Willi Bolle, em *Fórmula e Fábula*, defende que em *Corpo de Baile* a existência de muitos personagens é um elemento diferenciador: "Pululam nas narrativas do tipo "consciências angustiadas", constituindo o ambiente social do protagonista: em *Campo geral*, os irmãos de Miguilim, os pais, a avó, os demais parentes, os agregados, os moradores das redondezas" (BOLLE, 1973, p. 81). De fato, são inúmeros os personagens de *Campo geral*: Nhanina, a mãe de Miguilim; Dito, o irmão mais novo; Nhô Bernardo, o pai de Miguilim; Tio Terêz, irmão de Nhô Bero; Liovaldo, o

irmão mais velho, que não morava mais com a família; Tomezinho, outro irmão; Vovó Izidra, que sempre defendia Miguilim; Chica, irmã de Miguilim; Mãitina, que diziam ter sido “negra fugida, debaixo de cativoiro” (ROSA, 2001, p. 39); Drelina, irmã mais velha de Miguilim; Seo Deográcias, que “entendia de remédios, quando alguém estava doente ele vinha ver” (ROSA, 2001, p. 53); Patori, filho de Deográcias; Grivo, amigo de Miguilim que retorna em outras novelas de *Corpo de Baile*; Luisaltino, sócio de Nhô Bernardo; Seo Aristeu; Siarlinda, também contadora de estórias, casada com o vaqueiro Saluz.

Todos os personagens têm a sua devida relevância no processo de aprendizagem de Miguilim. Maria Carolina de Godoy destaca a opinião de Maria Heloísa Noronha Barros, no sentido de que o amadurecimento de Miguilim é “(...) construído com as personagens centrais que povoam o enredo aos pares: Miguilim e Dito, Mãe e Vó Izidra, Tio Terêz e Pai e que farão parte das etapas de conhecimento-visão da realidade dos pais, conhecimento-visão de si mesmo, conhecimento do mundo” (GODOY, 2013, p. 670). Maria Heloísa destaca ainda como acontecimento central no amadurecimento de Miguilim a morte do irmão, Dito.

Ademais, a narrativa curta de *Campo geral* é construída num fôlego linear, o que remete a uma sensação de que há sempre um porvir. Não obstante as diversas classificações de *Campo geral* nos sumários da obra como novela, romance ou poema, seu formato e a sucessão de unidades dramáticas lineares aproximam a obra de uma novela. Massaud Moisés define: "A vida imaginária sobrepõe-se à vida observada: o novelista concentra-se em multiplicar os expedientes narrativos, formulando sucessivas células dramáticas sem atentar para os imperativos da verossimilhança" (MOISÉS, 2006, p. 118).

Essas células dramáticas em *Campo geral*, na maioria das vezes, configuram-se provações pelas quais Miguilim passa ao longo da narrativa, todas como parte de seu processo de amadurecimento. Alguns exemplos dessas provações são: a morte do irmão caçula, Dito; a briga entre Miguilim e seu irmão mais velho e violento, Liovaldo; o impasse sobre a entrega do bilhete de Tio Têrez à mãe de Miguilim.

Nhanina, a mãe de Miguilim, é outra personagem que teve grande importância na formação e no destino de Miguilim. Nhanina nutria uma forte ambição de morar fora do Mutum e tal desejo transforma-se em frustração na medida em que estava inserida na rotina de trabalho árduo, sem qualquer perspectiva de fuga. A primeira vez que Miguilim ouviu a mãe falar de modo sério foi quando correu para contar-lhe que um homem havia lhe dito que o Mutum era um lugar bonito:

A mãe não lhe deu valor nenhum, mas mirou triste e apontou o morro; dizia: “Estou sempre pensando que lá por detrás dele acontecem outras coisas, que o morro está tapando de mim, e que eu nunca hei de poder ver...” Era a primeira vez que a mãe falava com ele um assunto todo sério. (ROSA, 2001, p. 28-29)

O desejo de Nhanina de ultrapassar fronteiras se cumprirá ao fim da narrativa de *Campo geral*, contudo, na pessoa de Miguilim. Como veremos adiante, é Nhanina quem dá o impulso necessário a Miguilim para que este siga seu destino, para além dos morros que delimitam a infância, fora das fronteiras do Mutum.

Do mesmo modo que em *Campo geral*, em *Uma estória de amor*, já nas primeiras linhas é apresentado o cenário em que se devolve a narrativa:

Ia haver a festa. Naquele lugar – nem fazenda, só um reposto, um currais-de-gado, pobre e novo ali entre o Rio e a Serra-dos-Gerais, onde o cheiro dos bois apenas começava a corrigir o ar áspero das ervas e árvores do campo-cerrado, e, nos matos, manhã e noite, os grandes macacos roncavam como engenho-de-pau moendo. Mas, para os poucos moradores, e assim para a gente de mais de longe ao redor, vivente nas veredas e chapadas, seria bem uma festa. Na Samarra. (ROSA, 2001, p. 153)

Manuelzão é o responsável pela Samarra, pertencente a Frederico Freyre, personagem que é apenas mencionado na narrativa. Os fatos se desenvolvem na própria Samarra. No decorrer dos preparativos da festa e durante a própria festa, Manuelzão tem sua trajetória de vida reconstituída por meio de suas recordações. Durante a narrativa, as memórias de Manuelzão surgem misturadas aos fatos presentes e às estórias que são narradas pelas personagens Joana Xaviel e Seo Camilo. Enquanto ocorre a festa, Manuelzão tem dois problemas para solucionar: “um machucão no pé” (ROSA, 2001, p. 157) e a necessidade de conduzir uma boiada. Será uma estória contada por Seo Camilo que fará com que Manuelzão decida partir com a boiada: o *Romanço do Boi Bonito*.

O espaço da Samarra é transformado em espaço de festa, onde circulam dezenas de personagens, temperamentos, e de onde surgem as mais variadas estórias. Por meio da estória do Boi Bonito, Manuelzão, chega à percepção de seu próprio destino, como veremos no próximo capítulo. Sobre esta estória, esclarece Marli Fantini:

Basicamente estruturada em redondilha maior, como os antigos “romances” ibéricos, esta narrativa mostra a luta do homem contra a força mágica da natureza, encarnada na potência divina de um boi. A façanha, depois de muita luta, morte e peripécia, é realizada pelo “Menino”, vaqueiro cujo parentesco com o caráter sagrado do “boi bonito” se afirma em seus atributos míticos-heróicos. Preso este, o herói exige como prenda, não a posse de terras ou o casamento com a filha do fazendeiro, como lhe havia sido prometido, mas a libertação do boi. Através de sua parábola, Camilo recorre ao direito de ir-e-vir, o acesso ao amor interdito. Mas, basicamente, o direito de ser “outro” sem, necessariamente, ser tratado como “outro”. (FANTINI, 2003, p. 257)

Manuelzão assume, portanto, essa consciência da alteridade e da liberdade e decide partir, não obstante o pé que estava machucado ao longo da narrativa. O poder da ficção, conforme será abordado adiante nesta dissertação, se traduz nos efeitos experimentados pelo ouvinte, leitor ou espectador: após ouvir uma estória, um ser humano não permanece o mesmo. Assim aconteceu com as mulheres que ouviram a estória do Boi Bonito e com Manuelzão que decidiu partir com a boiada.

Segundo Miyazaki, o espaço da Samarra está relacionado ao que Greimas e Courtés chamam de espaço tópico, em oposição ao espaço heterotópico (o alhures). O espaço tópico é o espaço onde se manifesta a transformação entre dois estados narrativos estáveis. Para Miyazaki:

Do ponto de vista da morfologia greimasiana, Samarra constitui o espaço tópico. Um espaço geograficamente delimitado, cujo enriquecimento se deve aos espaços criados pela memória. Da mesma forma, do ponto de vista temporal, a narrativa se organiza com base na oposição tempo de festa/tempo de trabalho, a qual se traduz na leitura feita pelo herói por permanência/incidência. Para Manuelzão, com base na dêixis espaço-temporal “ na Samarra”, o contínuo do tempo cronológico se subdivide em antes/durante/depois. O segmento intermediário se situa, assim, entre duas permanências, pois a permanência, como veremos oportunamente, caracteriza o passado de Manuelzão boiadeiro, e parece caracterizar o seu futuro pela retomada de sua atividade de sertanejo. (MIYAZAKI, 1996, p. 149)

É forte o elemento nostálgico e memorialista na narrativa de *Uma estória de amor*, algumas vezes metamorfoseado em metáforas. Chama a atenção um dos objetos levados pelos visitantes para a festa na Samarra, “uma grande concha, gemedora, tirada com as raízes, vinda parar ali, tão longe do mar como de uma saudade” (ROSA, 2001, p. 155).

O sertão de *Uma estória de amor* também reúne os elementos físicos e imaginários do sertão-lugar e do sertão-espaço presente em todo o projeto literário de Guimarães Rosa, e já esclarecido por Cleonice Paes Barreto Mourão. “Sertão. O lugar era bonito. O céu subia mais ostentoso, mais avistado do que na Mata do Oeste, azuloso com uns azinhavres, ali o céu parecia mesmo o Céu, de Deus, dos Anjos” (ROSA, 2001, p. 176). Este é um momento bastante representativo de como Guimarães Rosa, a partir dos elementos do real faz a linguagem comportar predicativos que relacionam o lugar ao que se passa no espírito. O céu avistado era azul e, ao mesmo tempo, era nada menos que o paraíso de Deus.

A geografia do sertão sempre foi muito bem aproveitada na obra Guimarães Rosa. Luis Alberto Brandão, em capítulo dedicado à análise de como a categoria espaço é tratada na obra de Guimarães Rosa, esclarece que é frequente a análise do espaço como “categoria empírica”, ou seja, como inventário e representação dos espaços extratextuais. Menciona

que há uma vertente da fortuna crítica que caminha por meio de uma operação catalogadora, enquanto outros atuam censurando o que chamam de “excesso descritivista”.

Brandão levanta então a discussão acerca das características miméticas da obra de Guimarães Rosa:

Nas abordagens que chamam atenção para o descritivismo rosiano, a ênfase na concepção empírica de espaço estimula o debate sobre os modos possíveis de representá-lo no texto. Isso equivale a afirmar que, embora a índole empírica do espaço não seja questionada, vem à tona a indagação sobre o que ocorre quando ele é transposto para obra literária. Trata-se de perguntar: em que medida há, de fato, descritivismo? (BRANDÃO, 2013, p. 163)

Não há dúvida de que o arcabouço de informações extratextuais relacionadas à geografia, à botânica e ao ecossistema do sertão nas obras de Guimarães Rosa é prodigioso. Com o objetivo de compilar dados que serviriam de inspiração e cenário para suas criações, o escritor tinha, por hábito, pedir a seu pai, Florduardo, que lhe narrasse estórias e casos que ouvia. Em carta ao seu pai, pedia, por exemplo, que lhe fornecesse: “descrição de pessoas da roça, as mais interessantes, que vinham à venda, em Cordisburgo” (GALVÃO, 2008, p. 190). Além disso, Guimarães Rosa pedia também:

cantigas ou expressões sertanejas legítimas ouvidas de caipiras nossos, de Cordisburgo ou Gustavo da Silveira" e mais tudo que se referisse a vacas ou bezerros. Explica-lhe que está escrevendo outros livros, lembrava-se de muitas coisas interessantes das muitas notas tomadas, doutras que criava ou inventava, mas "uma expressão, cantiga ou frase, legítima, original, com a força da verdade e da autenticidade, que vem da origem, é como uma pedrinha de ouro, com valor enorme. (ABEL, 2002, p. 104)

Todas as obras de Guimarães Rosa são ricas em observações descritivas da natureza, do comportamento humano e de padrões culturais do mundo do sertão. Segundo Eduardo Portella, a mimese na obra de Guimarães Rosa é essencial para a criação e a libertação da realidade. No seguinte excerto, citado por Luis Alberto Brandão, Portella defende que:

Guimarães Rosa restaura para nós a originalidade da mimese aristotélica. A sua literatura não quer ser nem cópia, nem reprodução da natureza. Nem espelho da natureza, nem segunda natureza. Se nos fosse lícito, afirmaríamos ser ela a terceira natureza. Através da mimese, a arte faz emergir até a plenitude, até o esgotamento, até a purificação, tudo que a natureza, a realidade ou seu dinamismo, se mostram incapazes de objetivar numa obra (...) Imitar é assim descer ao plano da articulação das possibilidades subjacentes na coisa. Imitar não é copiar, mas criar. A dependência com respeito à natureza é uma dependência livre. Aristóteles já nos mostrara como a arte, estruturada nos seus dois planos, matéria e forma, promove através da mimese uma progressiva libertação da realidade. É imitando a realidade que a arte se liberta da realidade. (PORTELLA apud BRANDÃO, 2013, p. 164).

Destaca-se, desta forma, o processo de transfiguração de elementos documentais em ficção ou fábula na obra de Guimarães Rosa. Segundo Wolfgang Iser, em *O Fictício e o*

imaginário, é necessário, para a criação ficcional, que elementos do real se articulem no imaginário que, sendo amorfo e espontâneo, é moldado e serve de mediador entre o real e o ficcional.

2.2 Os deslocamentos e as partidas. Para além das fronteiras do Mutum e da Samarra

Campo geral e *Uma estória de amor* atingem seu ápice com a consciência da necessidade dos protagonistas, Miguilim e Manuelzão, partirem de suas terras, o Mutum e a Samarra. Ambas as narrativas tratam de um processo de transformação interior que processa uma efetiva mudança exterior.

Em *Campo geral*, Nhanina, a mãe de Miguilim, pergunta a seu filho se ele deseja ir embora do Mutum com o médico que acabara de lhe receitar os óculos para sua miopia. Miguilim titubeia, tem dúvidas: “Miguilim não sabia. Fazia peso para não soluçar. Sua alma, até ao fundo, se esfriava.” (ROSA, 2001, p. 150) É Nhanina quem decide, finalmente: “Vai, meu filho. É luz dos teus olhos, que só Deus teve poder para te dar. Vai. Fim do ano, a gente puder, faz a viagem também. Um dia todos se encontram...” (ROSA, 2001, p. 150) Nhanina, portanto, com seu amor materno e seu desejo de sair do Mutum, é quem dá o impulso necessário ao destino de Miguilim.

A partida de Miguilim, ao final da narrativa, embora não seja traumática em si mesma, foi reflexo de todos os dramas e vivências de Miguilim ao longo de seu processo de amadurecimento. Outro fator que releva notar é que Miguilim não decide ir embora por si só, mas é sua mãe que o impulsiona a partir. Esse momento configura um novo parto, um novo desmame. Michel Maffesoli esclarece, em *Sobre o Nomadismo*, a questão do trauma da mudança e das dores da aprendizagem:

Seguramente, como tudo que diz respeito ao destino, trata-se neste caso de alguma coisa que tem a ver com a dor, com o sofrimento. Pode-se, quanto a isso, voltar à própria origem do indivíduo, ao seu nascimento. O choque nesse momento, as manipulações da parteira, da mãe, um pouco mais tarde, a desmama, tudo isso faz parte da ordem da mudança. De uma mudança vivida de maneira traumática. É assim que se inaugura o destino. É isso mesmo que se instala, de um modo profundo, o pavor diante da fuga do tempo, e diante das modificações que isso pressupõe. (MAFFESOLI, 2001, p. 38).

Do mesmo modo que Miguilim, em *Campo geral*, também em *Uma estória de amor*, Manuelzão é marcado por esse impulso de partida. No caso de Miguilim, é sua mãe que lhe impulsiona para partir, enquanto que em Manuelzão, surge um desejo interior de liberdade e errância. Miguilim e Manuelzão estão imersos em locais delimitados e inóspitos, o Mutum e a Samarra, e ao término das narrativas, se lançam na imensidão do sertão, que por si só é impreciso e dificilmente delimitável.

Davina Marques, em “Literatura como máquina de guerra”, observa que: “O nomadismo também é uma característica da vida no Mutum. Há sempre uma visita de fora, um viajante, um amigo que passa e traz notícias de longe.” (MARQUES, 2009, p. 28). O médico aparece, ao final da narrativa, como um deus *ex-machina* da Antiguidade, que dá a solução perfeita não só para a visão curta do protagonista Miguilim, mas para seu próprio caminho de vida. Liovaldo, o irmão mais velho, não morava mais no Mutum, mas reaparece em momentos relevantes para testar o amadurecimento e a coragem de Miguilim. Grivo, o amigo contador de estórias, transita ainda para outra narrativa diversa, parte do conjunto de *Corpo de Baile*, surgindo como vaqueiro em *Cara-de-Bronze*.

A transposição de fronteiras ocorrerá tanto na novela *Campo geral* quanto em *Uma estória de amor*. Marli Fantini esclarece que esta última:

encena, sob o signo da hibridez cultura e da cosmovisão carnavalesca, o nascimento de uma comunidade interativa que floresce no veio das “estórias”. Território suplementar da modernidade, a Samarra encontra seu terreno numa zona fronteira, aberta à itinerância de toda uma sorte de habitantes de margens, trabalhadores migrantes, seres excluídos da estória, a minoria periférica que a territorialidade fixa das metrópoles expulsa para os arrabaldes (FANTINI, 2003, p.246).

Para a festa de Manuelzão em homenagem à nova capela de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, as personagens deslocaram-se de outros lugares em direção à Samarra. “Mas Manuelzão menos entendia o mover-se das mulheres, surgidas quase de repente de toda a parte, muitas ele nem conhecia” (ROSA, 2001, p. 154).

O lugar delimitado da Samarra passou a reunir pessoas provenientes das mais diversas regiões, homens, ciganos, mulheres, doentes. Quando ainda faltavam dois dias para a festa:

as pessoas de fora já eram em número. Gente de surrão e bordão, figuras de romaria. Alguns, tão estranhos, que antes de apear o cavalo invocavam em alta voz o louvor a Cristo-Jesus e esperavam de olhos quase fechados o convite para entrar com toda paz e mão irmã na hospitalidade geral. Outros, contando alguém doente em sua comitiva, imploravam licença para armar as tipóias ou latadas lá mesmo, na rechã descampada e ventosa, não distante da capelinha. Outros tangiam adiante cabeças de gado, sobradas para vender, pois também uma boiada estava se ajuntando, devendo

sair logo depois dos dias santos, conforme o grande aviso que Manuelzão difundira. (ROSA, 2001, p. 157)

Os visitantes continuavam a chegar até a véspera: João Urugem, “que não morava em vereda, nem no baixio, nem em chapada, mas viaja solitário no pé-da-serra” (ROSA, 2001, p.169); Lói, “que não era mais vaqueiro, da Vereda do Liroliro” (ROSA, 2001, p. 171); e ainda o padre:

Também, a cavalo, veio o padre, da Pirapora. O padre estrangeiro, frei Petroaldo,, alimpado e louro, com polâinas e culotes debaixo do guarda-pó, com o cálice e os paramentos nos alforjes. Homens seguiam-no, por muitos lugares, um afã em estradas, para demorar a virtude da séria presença, para ouvirem mais das primeiras-missas. (ROSA, 2001, p. 168)

No entanto, assim como Miguilim, Manuelzão também renuncia ao conhecido e à estagnação para seguir seu destino em terras diversas. Ainda que cada uma das duas novelas transcorra em uma região, o Mutum e a Samarra, seus finais sugerem desdobramentos para outros lugares: Miguilim vai embora, acompanhado do médico que lhe proporcionou ver o mundo com correção e nitidez. Por sua vez, Manuelzão também parte, acompanhado de sua boiada, que lhe impulsiona a encarar o mundo com coragem, prontidão e liberdade. Sandra Vasconcelos destaca que “a viagem – tema tão frequente na tradição literária – aparece no final do conto como perspectiva do novo e marca da mudança. Isso é o que as estórias (e a própria festa) ajudam o vaqueiro a compreender” (VASCONCELOS, 1997, p. 137).

O prognóstico de futuro para Miguilim seria trabalhar como vaqueiro. “Quando ele ficasse forte de todo, ia ter de trabalhar com Tio Têrez na roça? Gostava mais de ofício de vaqueiro” (ROSA, 2001, p. 148). Manuelzão, não obstante sua condição de vaqueiro, sentia os sinais da velhice se aproximando, acompanhados de dores fortes no pé machucado. Muito embora as conjecturas mais favoráveis dos dois personagens indicassem a permanência em suas terras, ambos estão imbuídos de uma nova busca, quando se propõem a se colocar a caminho, ao fim das narrativas, subvertendo suas posições estabelecidas ao longo das estórias. Quando explica acerca da importância do andarilho, do errante, do vagabundo na cidade moderna, Maffesoli esclarece que:

não basta analisá-lo, a partir de categorias psicológicas, como um indivíduo agitado ou desequilibrado, mas certamente como a expressão de uma constante antropológica: a da pulsão do pioneiro, que está sempre à frente na procura do Eldorado. Entendendo-se que o Eldorado aqui, como o ouro para os alquimistas medievais, não significa a posse de um bem material e conversível em dinheiro, antes é o símbolo de uma busca sem fim, a procura de si no quadro de uma comunidade humana, na qual os valores espirituais são a consequência da aventura coletiva. (MAFFESOLI, 2001, p. 41-42).

A procura do Eldorado e a nova busca do Graal são representadas pelos impulsos de partida de Miguilim e Manuelzão, como se as narrativas fossem preâmbulos de uma nova estória. Há sempre um porvir, há sempre o desconhecido. Não é à toa que Miguilim surgirá novamente em outra novela de *Corpo de Baile*, “Buriti”, como o veterinário Miguel. Os personagens não só transitam pelos espaços geográficos das novelas, mas também percorrem outros textos. Esses textos podem ser tanto ficcionais, como as demais novelas de *Corpo de Baile*, quanto documentais, como os cadernos de anotações de viagens de Guimarães Rosa.

É relevante observar, ainda, como Miguilim e Manuelzão possuem a ambivalência de que nos fala Maffesoli, que compõe a estrutura antropológica do nômade. Essa ambivalência contém em si a “nostalgia do lar” e a “atração pela vida aventureira”. Assim, Maffesoli, esclarece:

Ambivalência que pode se exacerbar nas situações oximorônicas em que os contrários vivem juntos. Assim, como o apólogo, pensemos num trecho de Xavier de Maistre, em *Voyage autour de ma chambre*, (Viagem em volta do meu quarto), de cujo dinamismo antitético G. Durant nos fala. Xavier de Maistre relata, de um modo quase etnológico, este pequeno ritual russo: “Quando um amigo parte para uma viagem longa, no momento de dar os últimos adeuses, o viajante se senta: todas as pessoas presentes devem imitá-lo...” e, para chamar a atenção sobre o que um fato tão anódino pode ter de interessante, prossegue: “Antes da separação por uma longa temporada, talvez para sempre, fica-se junto ainda por alguns momentos, como se se quisesse enganar o destino (MAFFESOLI, 2001, p. 147-148).

Observe-se que Miguilim deve partir justamente no momento em que descobre que o Mutum era um lugar bonito. Seu último pedido antes de ir embora com o médico, era mais uma vez enxergar por trás dos óculos corretivos, como se pudesse reter em sua memória as imagens exatas do Mutum e de sua família:

E Miguilim olhou para todos, com tanta força. Saiu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são caetano; o céu, o curral, o quintal, os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. O Mutum era bonito! Agora ele sabia. (ROSA, 2001, p. 152)

A figura de Manuelzão, por sua vez, representa com maior vigor essa ambivalência: o anseio de estabelecer-se se contrapõe ao impulso da partida. Manuelzão sempre foi um desbravador e a Samarra representava para ele “um estabelecimento maior” (ROSA, 2001, p. 159) onde poderia firmar-se. Houve, no passado, um instinto do protagonista de fincar-se, pois imaginara que a Samarra configuraria “esteio de pouso, termo de destino” (ROSA, 2001, p. 161) e “do que tinha feito não se arrependia” (ROSA, 2001, p. 161). Na Samarra,

Manuelzão enterrou a mãe e ao lado ergueu a capela de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, em cuja honra foi lhe oferecida a festa.

Contudo, ao fim, uma nova jornada se inicia quando Manuelzão decide sair com a boiada. Após a estória narrada por Seo Camilo, Manuelzão pede que Seo Camilo espere e, como Miguilim, se socorre da memória para conseguir partir:

- Espera aí, Seo Camilo.
- Manuelzão, que é que há?
- Está clareando agora, está resumindo...
- Uai, é dúvida?
- Nem não. Cantar e brincar, hoje é festa – dançação. Chega o dia declarar! A festa não é para se consumir – mas para depois se lembrar... Com boiada jejuada, forte de hoje se contando três dias... A boiada vai sair. Somos que vamos.
- A boiada vai sair! (ROSA, 2001, p. 263)

Marli Fantini, em sua obra *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*, defende que a poética de Guimarães Rosa é migrante e “de fronteiras”, porque leva em conta o trânsito entre culturas, o conhecimento de diversos idiomas, a formação multifacetada e a inter-relação com vários campos de conhecimento. Essa necessidade de intercambiar informações e o desejo de avançar além do que é conhecido são também temas de ambas as novelas aqui tratadas.

Por todo o exposto, verificamos que o acervo de informações e vivências é resgatado na rica obra de Guimarães Rosa, nascida a partir dos registros dos fortes elementos do sertão, dos inúmeros inventários de dados que compilou ao longe de sua vida, com a ajuda de seu pai, de suas viagens e da convivência com os vaqueiros.

3 UMA ESTÓRIA DE AMOR — A ORIGEM E O PODER DAS ESTÓRIAS

Como mencionado, para a criação de *Corpo de Baile*, Guimarães Rosa inspirou-se em inúmeras anotações, contidas em dois diários da viagem que empreendeu com Manuel Nardy e outros vaqueiros que também se transformaram em personagens, pelo interior de Minas Gerais em 1952. Foi a partir dessa convivência com que nasceu *Uma estória de amor*, colorida por personagens contadores de estórias, sertanejos e romeiros.

Marli Fantini, em *Guimarães Rosa: Fronteiras, Margens, Passagens*, esclarece que encontrou e conversou diversas vezes com Manuel Nardy, o vaqueiro que se transformou no protagonista de *Uma estória de amor*, Manuelzão. O “verdadeiro” Manuel Nardy tornou-se um excelente contador de casos, tanto por influência de Guimarães Rosa quanto pelo assédio da mídia ou de interessados que o procuravam para entrevistas ou conversas, ocasiões estas em que contava estórias que “turvavam os limites entre realidade e ficção” (FANTINI, 2003, p. 27).

Manuelzão relata-nos como o escritor tudo registrava em suas famosas cadernetas de notas, das quais nunca se afastava. Rosa, então, pedia-lhe notícias de tudo, causos, cantigas, estórias, nomes de pássaros, rios, vegetação. Dotado de inteligência aguda, humor refinado, memória excepcional, Manuelzão é indubitavelmente um avatar daqueles raros depositários da “memória coletiva”, a quem o historiador Le Goff chama de “homens-memória”. Na extraordinária sabedoria do narrador sertanejo, reconhecemos o papel de guardião de tradições orais arcaicas em que a estória e o mito normalmente se confundem. (FANTINI, 2003, p. 25).

Em *Uma estória de amor*, a princípio, Manuelzão não é um contador de casos, mas é um ouvinte das estórias narradas pelos personagens Joana Xaviel e Seo Camilo, que pontuam momentos de sua trajetória. Ao longo das narrativas, Manuelzão é transformado pelo poder simbólico da ficção, adquirindo a consciência necessária para tomar a decisão que conclui a novela.

“Estória! – ele disse, então. Pois, minhamente: o mundo era grande. Mas tudo ainda era muito maior quando a gente ouvia contada, a narração dos outros, de volta de viagens” (ROSA, 2001, p. 175). O objetivo deste capítulo será compreender como, por meio da experiência individual da apreensão das estórias contadas pelos personagens Joana Xaviel e Seo Camilo, Manuelzão chega à consciência de suas necessidades e supre o desejo de escolher seu próprio destino.

O ato de contar estórias é uma atividade natural e necessária à existência humana, como destacado no primeiro capítulo desta dissertação. A criação da ficção estimula a

moldagem de um imaginário amorfo e repleto de informações fragmentárias provenientes do âmbito do real, de acordo com a relação triádica proposta por Wolfgang Iser, do real com o fictício e o imaginário. Tal relação triádica, em contraposição à relação de oposição entre o real e o fictício que foi proposta por um “saber tácito”, oferece ao texto ficcional uma dimensão importante, uma vez que “há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser da ordem sentimental e emocional” (ISER, 2002, p. 958).

Uma estória de amor, conforme Guimarães Rosa esclareceu, mais de uma vez, em suas correspondências com seu tradutor italiano, “tratava das estórias (ficção)” (ROSA, 2003, p. 93), sendo uma narrativa que tem como um de seus principais objetos o próprio ato de contar estórias.

Uma estória de amor – trata das "estórias", sua origem, seu poder. Os contos folclóricos como encerrando verdades sob forma de parábolas ou símbolos, e realmente contendo uma "revelação". O papel, quase sacerdotal, dos contadores de estórias. (Miguilim já era um deles... Dona Rosalina, também. Dona Rosalina, de certo modo, incorpora em si, ao mesmo tempo, os lados positivos de Miguilim e do Dito. Lélío é Miguilim – mas apenas sua parte sofredora e angustiada, aspirando ao equilíbrio superior; falta-lhe a parte criadora de Miguilim. Tudo isto, mais ou menos...) A formidável carga de estímulo normativo capaz de desencadear-se de uma contada estória, marca o final da novela e confere-lhe o verdadeiro sentido. (ROSA, 2003, p. 91)

As obras de Guimarães Rosa resultam de processos de transfiguração de elementos documentais, que, como mencionado, são intrinsecamente relacionados aos atos do fingir (seleção, combinação e autoindicação ou desnudamento da ficcionalidade), concebidos por Wolfgang Iser e já explicados no primeiro capítulo deste trabalho. Perceberemos, no decorrer deste terceiro capítulo, que Guimarães Rosa privilegiou, em seu processo de criar novas estórias narradas pelos personagens de *Uma estória de amor*, a transfiguração também das estórias tradicionais do sertão. Desta forma, na novela analisada, enquanto escutam ou criam novas estórias a partir de tradições já conhecidas do sertão, Joana Xaviel e Seo Camilo representam a figura do autor, tematizando o mundo sertanejo, ou o mundo que conhecem.

Uma análise superficial demonstraria, à primeira vista, que a narrativa de estórias aparece na novela *Uma estória de amor* como atividade de entretenimento, visando à diversão dos convidados que aguardam o momento da festa na Samarra. Contudo, tal perspectiva se mostra aparente e excepcional, uma vez que as estórias visam a atingir outras fronteiras do pensamento humano que não a mera recreação.

Sandra Guardini Vasconcelos defende em *Puras misturas* que as estórias contadas assumem uma “função terapêutica”: “As impressões armazenadas no inconsciente de

Manuelzão, na forma de reminiscência, saltam do *continuum* da sua estória e se encontram com a experiência narrada pelas estórias.” (VASCONCELOS, 1997, p. 136). Este é o primeiro ponto que releva salientar para compreendermos a conscientização ocorrida em Manuelzão.

Manuelzão, em determinado momento, observa que o “tempo de festa, era só para festa, não pr’o comum, cabeça da gente não dá pra tantas coisas” (ROSA, 2001, p. 202), sugerindo que os momentos das narrativas de estórias poderiam exigir excessiva reflexão. Por outro lado, Manuelzão tinha tanto apreço por ouvir estórias contadas, que preferia escutar uma narrativa de viagem do que empreender, de fato, uma viagem:

Pois, minhamente: o mundo era grande. Mas tudo ainda era muito maior quando a gente ouvia contada, a narração dos outros, de volta de viagens. Muito maior do que quando a gente mesmo viajava, serra-abaxo-serra-acima, quando a maior parte do que acontecia era cansativo e dos tristonhos, tudo trabalho empatoso, a gente era sofrendo e tendo de aturar, que nem um boi, daqueles tangidos no acerto escravo de todos, sem soberania de sossego (ROSA, 2001, p. 175).

Ao contrário de ressaltar uma incoerência do protagonista, esta passagem indica uma das finalidades pelas quais a ficção se realiza: a contradição. Para Vaihinger, a contradição é uma manifestação central do como se, pois “todas as verdadeiras ficções se caracterizam por conter contradições” (ISER, 2013, p. 201).

Neste terceiro capítulo, portanto, analisaremos a novela *Uma estória de amor*, sob a ótica proposta pelo próprio Guimarães Rosa, em suas correspondências, qual seja, tratando-a como uma narrativa que busca a origem e o poder da ficção. A origem das estórias será tema dos próximos itens 3.1 e 3.2, quando buscaremos analisar os personagens narradores e os elementos importantes da narrativa. Já o poder das estórias será tematizado no item 3.3, por ocasião da análise das duas principais narrativas constantes de *Uma estória de amor*, a *Destemida* e o *Romanço do Boi Bonito* (ou a *Décima do Boi e do Cavalo*)

3.1 Os contadores de estórias: Joana Xaviel e Seo Camilo

A festa que Manuelzão empreende na Samarra é uma experiência coletiva que transcorre durante três dias seguidos e ativa os dois polos da atividade de contar estórias: o narrador e o ouvinte. Duas personagens sobressaem como contadores de estórias, em torno das quais os convidados se reúnem para celebrar a festa organizada por Manuelzão: Joana Xaviel e Seo Camilo, as quais serão analisadas neste item.

Joana Xaviel é apresentada rodeada pela mesma aura de mistério que cerca as fábulas e estórias orais:

Como as compridas estórias, de verdade, de reis donos de suas fazendas, grandes engenhos e mais muitos pastos, todo gado, e princesas apaixonadas, que o canto da mãe-da-lua numa vereda distante punha tristonhas, às vezes chorando, e os guerreiros trajados de cetim azul ou cor-de-rosa, que galopavam e rodopiavam em seus belos cavalos — as estórias contadas, na cozinha, antes de se ir dormir, por uma mulher. Essa, que morava desperdida, por aí, ora numa ora noutra chapada — o nome dela era a Joana Xaviel. (ROSA, 2001, p. 182)

Caracteriza-se pela voz feminina que embala os convidados com fortes narrativas orais. As duas principais estórias às quais se dedica são: a estória do príncipe que foi guerrear e se apaixonou por uma moça que se vestia de guerreiro e a estória da Destemida, que exigiu de seu marido, um vaqueiro muito pobre, que matasse uma vaca que precisava de seus cuidados, por um mero desejo de comer sua carne.

Sua descrição envolve mistérios, enredos e intrigas, de modo que ela própria se transforma em personagem de estórias populares. Joana nunca se casara, não tinha residência fixa, morava “desperdida”, enquanto vagava entre uma e outra chapada, pedindo esmolas, do que o povo deduzia que era mexeriqueira e ladra. Joana é uma personagem controversa, assumindo um papel de personagem das estórias que eram contadas pelo povo, tendo seu nome associado a “ruindades”. Teria, por exemplo, matado um veredeiro apenas por enviar suas “pragas de ódio”. No entanto, todo esse rigor se transmutava quando ela era investida no papel de narradora de estórias, gerando um “torto encanto”:

Quando garrava a falar as estórias, desde o alumeio da lamparina, a gente recebia um desavisado de ilusão, ela se remoçando beleza, aos repentes, um endemônio de jeito por formosura. Aquela mulher, mulher, morando de ninguém não querer, por essas chapadas, por aí, sem dono, em cafuas. Pegava a contar estórias — gerava torto encanto. A gente chega se arreitava, concebia calor de se ir com ela, de se abraçar. (ROSA, 2001, p. 189).

Duas são as atividades às quais Joana se dedica e se sobressai:

- 1) a atividade ficcional em sua essência, como ilustração da atividade proposta por Wolfgang Iser pelos atos de fingir. Para este fim, transforma e adapta as estórias do sertão, como faz com a estória da *Destemida*, baseada em tradições orais, como explicaremos adiante, e,
- 2) a atividade de narrar tais estórias, seduzindo o público ouvinte com suas narrativas, de modo que “o sono se arregaçava”, e o público “se esquecia de coisas que não sabia” (ROSA, 2001, p. 186).

Como narradora de estórias, Joana Xavier se assemelha às grandes contadoras de estórias do mundo ficcional. Ubirajara Santiago de Carvalho Pinto, em seu trabalho intitulado *O amor e nossa condição*, a compara com Sherazade, uma vez que Joana “sabia mil estórias”, é astuta e inteligente e assume, como um desafio pessoal, a missão de entreter os ouvintes, o que consegue com a boa articulação de sua narrativa. “Joana Xavier sabia mil estórias. Seduzia — a mãe de Manuelzão achou que ela tivesse a boca abençoada. Mel, mas mel de marimbondo! Essa se fingia em todo passo, muito mentia, tramava, adulava” (ROSA, 2001, p. 187).

Walter Benjamin apresenta, em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, dois grupos característicos, com dois estilos de vida distintos, que se constituem em tipos fundamentais de narradores, que devem se interpenetrar. O primeiro tipo de narrador é associado à figura do viajante, que vem de longe e “tem muito que contar”. O segundo tipo é aquele que não saiu de seu país, mas conhece bem as tradições e suas estórias. Cada um dos estilos produziu uma família de narradores, com suas características próprias. Benjamin diz, contudo, que “a extensão real do reino narrativo, em todo seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos” (BENJAMIN, 1994, p. 199).

Entendemos que, de modo diverso a Sherazade, que se constitui muito mais numa narradora que conhece bastante a história e as tradições, Joana Xavier consegue representar o cruzamento desses dois tipos essenciais. Ela percorreu diversas paragens, andando de casa em casa, pedindo esmolas e sem qualquer espécie de raiz. Conhece as tradições das estórias do sertão, como fica evidente com as narrativas que são baseadas em contos orais, e, ainda cria adaptações para os contos tradicionais, como a estória da Destemida, por exemplo.

Diversamente da experiência do romance, a atividade de narrar estórias orais é uma prática coletiva, que exige outras características do narrador, tais como senso prático, conhecimento de tradições e empatia.

Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens — é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento (BENJAMIN, 1994, p. 215).

O narrador se investe em diversos papéis ao mesmo tempo: ele é conselheiro, professor, é o sábio que conhece as tradições e, logo, consegue compreender alguns segredos

da vida e comunicar seus ensinamentos. Ao mesmo tempo, é aquele capaz de incutir questionamentos e dúvidas nos espíritos dos ouvintes, como faz Joana Xaviel.

Joana personifica o tipo misto de narrador, o viajante e o conhecedor das tradições, e incorpora as características necessárias para seduzir o ouvinte. No entanto, de modo transgressor, associa-se ainda a imprecações e contravenções. Quando descrita como tendo uma “boca abençoada”, logo em seguida, emenda-se que seu mel é “mel de marimbondo”.

Seo Camilo compõe, ao lado de Joana Xaviel, o núcleo de contadores de histórias da festa de Manuelzão. Seu nome é Camilo José dos Santos. É apresentado tão logo chega na Samarra, como um homem idoso, que informa a idade de oitenta anos, embora não aparentasse tantos. Tal qual Joana Xaviel, também Seo Camilo é andarilho e pedinte. Além disso, é uma personagem contraditória:

Tempo entrante, já rodara pelo arredor, asilando-se em ranchos ou cafúas mal abandonadas no campo sujo. Era digno e tímido. Olhava para as mãos dos outros, como quem espera comida ou pancada. Mas às vezes a gente fitava nele e tinha a vontade de tomar-lhe a benção. (ROSA, 2001, p. 167).

Manuelzão enxerga em Seo Camilo sua própria existência como vaqueiro e reconhece nele não apenas a velhice, mas também a eventual pobreza e os possíveis questionamentos decorrentes de tais condições. Manuelzão nada possuía e se decidisse sair da Samarra, restava-lhe descer “as serras da miséria” (ROSA, 2001, p. 245).

Era mesmo quase igual com o velho Camilo... Agora, sobressentia aquelas angústias de ar, a sopitação, até uma dôr-de-cabeça; nas pernas, nos braços, uma dormência. A aflição dos pensamentos. Parece que eu vivo, vivo, e estou inocente. Faço e faço, mas não tem outro jeito: não vivo encaçado, parece que estou num erro... Ou que tudo que eu faço é copiado ou fingimento, eu tenho vergonha, depois... Ah, ele mais o velho Camilo — acamaradados! Será que o velho Camilo sabia outras coisas? O que mal pensava, mal sentia. Porém, porém, ia passando além. A festa não existia. (ROSA, 2001, p. 245)

Seo Camilo é uma personagem por quem a mãe de Manuelzão sempre nutriu compaixão e simpatia, integrando-o em um pequeno grupo de “criaturas inofensivas e vulneráveis”, ao lado das crianças e da rolinha pedrês. Sua apresentação e descrição é uma das mais ricas em detalhes:

Nascera no Riacho dos Machados e acabara de se criar em Coração de Jesus de Inconfidência. A vista, não se percebia fosse tão idoso. Desde os pés espalhados, ele vinha para cima retaco, baixote, poucos fios de barba no queixo, poucas carquilhas nos cantos do rosto clareado austero, fundos olhos azuis, calvície nenhuma, e regularmente grisalho o cabelo, tosado baixo. Seria talvez de todos os homens dali o mais branco, e o de mais apuradas feições, talvez mesmo mais que o Manuelzão. A vida não lhe desfizera um certo decoro antigo, um siso de respeito de sua figuração. Quem sabe, nos remotos, o povo dele não tinham sido homens de mandar em homens e de tomar à força coisas demais, para terem? (ROSA, 2001, p. 167)

De forma diversa ao conhecimento das estórias tradicionais de Joana Xaviel, a sabedoria de Seo Camilo parece mais associada a uma experiência de vida carregada de sensatez que pode conduzir a novos saberes e descobertas. Neste sentido, a narrativa da estória *A Décima do Boi e do Cavalo* serve de estímulo para a tomada da decisão de Manuelzão, em seguir com a boiada, não obstante um machucado no pé que lhe mortifica.

Luciana Marques Ferraz, em *A infância e a velhice: percursos em Manuelzão e Miguilim*, constata uma “identificação velada” de Manuelzão com a figura de Seo Camilo, pela presença da solidão, da pobreza e da velhice (FERRAZ, 2010, p. 143). De fato, Seo Camilo produz em Manuelzão alguns questionamentos, em virtude do possível reconhecimento de questões indesejáveis, como, por exemplo, o iminente envelhecimento e uma eventual situação de miséria, que sempre atemorizou o protagonista. O próprio Manuelzão se pergunta: “Por que era que ele, Manuelzão, derradeiramente, reparava tanto no velho Camilo?” (ROSA, 2001, p. 178). Manuelzão enxerga em Camilo características que identifica em si mesmo, mas deseja ocultar.

Por um lado, Manuelzão, o vaqueiro protagonista dedicou sua vida inteira a conduzir boiadas, ao trabalho árduo em troca de progresso individual. É filho de um homem trabalhador, resignado e submisso às condições da vida sertaneja. Deseja, no entanto, de afastar-se dessa figura paterna, que é mencionada três vezes ao longo da narrativa. Por temer um futuro similar ao de seu pai, Manuelzão tem na figura de outra personagem idosa – o senhor de Vilamão – uma referência de progresso. Por duas vezes, o pai é descrito como alguém com olhos voltados para o chão, em uma alusão à falta de perspectiva. O pai é “roceiro, pobrezinho, no Mim, na Mata”, sempre concordou em ser pobre, “trabalhava e se divertia olhando só para o chão, em noitinha sentava para fumar um cigarro, na porta da choupana, e cuspiu muito. Tinha medo até do Céu. Morreu” (ROSA, 2001, p. 176).

Em outro momento, ao comparar o modo de trabalho de seu filho Adelço, que nasceu em razão de um caso fugaz de Manuelzão, com a maneira como seu pai lavrara a terra, Manuelzão associa ambos à ausência completa de sonhos e ambição.

Mas esse Adelço saíra triste ao avô, ao pai dele Manuelzão, que lavrava rude mas só de olhos no chão, debaixo do mando de outros, relambendo sempre seu pedacinho de pobreza, privo de réstia de ambição de vontade. Desgosto... Como ter um remédio que curasse um erro, mudasse a natureza das pessoas? (ROSA, 2001, p. 191)

Consciente de que nunca refugou de sua obrigação, Manuelzão pensava que todo prazer era vergonhoso. Sonhava chegar aos cem anos com saúde para comprar a fazenda do senhor de Vilamão, por quem nutre respeito e admiração, admitindo que todos o prezavam. O senhor de Vilamão não tinha filhos, nem parentes, era velhinho, quase cego, mas suas posses estavam mais garantidas que a lei. Representa, ao lado de Federico Freyre, o dono da Samarra, o que existe de mais estabelecido e respeitável na visão de Manuelzão.

Manuelzão nutre admiração pelo senhor de Vilamão, vislumbrando um futuro que, embora imerso na solidão – sem filhos nem parentes –, seria possível ao se levar em conta todo o trabalho árduo de sua vida inteira. Mais que um sonho ou uma fantasia, Manuelzão julgava necessário “ter dinheiro, muita terra e gado, e braços de homens pagos, e dar-se ao respeito, administrar política” (ROSA, 2001, p. 199).

Percebe-se que, pelo medo da miséria na velhice, Manuelzão dirige sua conduta em direção a um progresso similar ao do senhor de Vilamão:

Semelhantemente, ele havia de mais progredir. Não estava com sonhice, não cuspiam para cima, não despautava. Mas ele sabia os seus e vossos. Deus desse saúde! Assim ele ia investindo, a todo seu poder, nos antebraços do tempo. Trabucava. Se a rasgo não se lida, todo santo dia, com vontade de abrir um adiante, então tudo desmerece, desanda, de pior, pior, pra trás, as coisas ganhas começam a escapulir, vão não estando nas mãos da gente. Trabalhar, até alcançar a firmeza de uns assim, de quem o nome vale. O senhor do Vilamão. Trisavô, tataravô dele, tinham desbrenhado os territórios, seus homens de arcabuz sustentando de guerrear o bugre, luta má, nas beiras de campo — frechechêu e tiroiteio. (ROSA, 2001, p. 198).

Em contrapartida, Seo Camilo representa o que há de mais despojado e humilde. Enquanto o senhor de Vilamão aparece sempre associado ao progresso individual e à riqueza, Seo Camilo, por outro lado, associa-se a uma vida quase de miséria. É descrito como “uma espécie doméstica de mendigo, recolhido, inválido, que ali viera ter e fora adotado por bem fazer, surgido do mundo do Norte” (ROSA, 2001, p. 166). A expressão “surgido do mundo do Norte” sugere uma espécie de aparecimento em um mundo fabuloso, um surgimento espontâneo, sem raízes, livre até mesmo das origens, do nascimento, e, por conseguinte, de pai e de mãe. Sendo tão livre, tudo era feito de acordo com sua vontade. “Ninguém manda, não...” (ROSA, 2001, p. 166).

Seo Camilo detinha imensa sabedoria adquirida por meio da experiência pessoal, mas era despojado de todo o resto. Nem solidão, podia dizer que tinha.

Uns, pobres de ser, somenos como o velho Camilo, esses nem tinham poder de nada, solidão nenhuma. Viviam, porque o ar é de graça, pois. Velho Camilo tinha vindo p'r'acolí, nem se sabia de donde. Pegara a viver com a Joana Xaviel, na mesma cafúia. Como havia de ser a vida deles dois, lá, na casinha sem dono, na chapada? Como era que eles conversavam? Réles

tinham nada de seus, nem trabalhavam. Um saía para uma banda, o outro por outra, pedindo coisas de comer pelo-amor-de-deus, tiquinho de mantimentos. Como é que duas criaturas assim se gostavam? Vê-se em mundo cada coisa! (ROSA, 2001, p. 199).

Ambos os personagens, o senhor de Vilamão e Seo Camilo, configuram-se em duas possibilidades completamente distintas para o futuro de Manuelzão. Desta maneira, entende-se o porquê da resistência do protagonista em identificar-se com Seo Camilo. O velho Camilo representa tudo o que mais atemoriza Manuelzão: ser colocado no “alto da velhice e da miséria” (ROSA, 2001, p. 178).

Com efeito, essa leitura permite antever os dois extremos de uma cadeia de possibilidades que Manuelzão enfrenta no decorrer da festa na Samarra. A vida errática e livre de Seo Camilo, ao tempo em que pode lhe inculcar receio, é responsável por agregar toda a sabedoria que eclodirá na narração da estória do Boi Bonito, ao fim de *Uma estória de amor*.

Se por um lado, Manuelzão deseja buscar uma posição social equiparada a do senhor do Vilamão, é a estória narrada por Seo Camilo que estabelecerá os fundamentos para Manuelzão decidir qual será seu destino.

3.2 Elementos das estórias dentro da estória: o amor, o riacho e o boi

A narrativa de *Uma estória de amor* alude tanto à atividade de contar estórias, incluindo o estímulo à sedução e o desenvolvimento da expectativa dos ouvintes, quanto ao conteúdo das estórias, que evoca nas personagens, em especial em Manuelzão, reminiscências e memórias. As narrativas são reveladas ao longo da obra, capturando as sensações e servindo de norte para o destino do protagonista. Destacamos três elementos que sobressaem na novela *Uma estória de amor*: o amor em si, o riacho e o boi.

3.2.1 O amor

O primeiro questionamento que surge a partir do tema das estórias em *Uma estória de amor* é qual estória de amor é referida a partir do título da novela. A palavra “amor” é

mencionada onze vezes ao longo da narrativa, algumas vezes relacionadas a Leonísia, algumas a Seo Camilo e outras a Joana Xaviel.

Luciana Marques Ferraz, em *A infância e a velhice: percursos em Manuelzão e Miguilim*, faz uma análise do discurso amoroso em *Uma estória de amor*, relacionando-a a quatro personagens: Joana Xaviel e Seo Camilo e Manuelzão e Leonísia: “A estória de amor do título remete, portanto, a dois pares: Joana e Camilo, um casal ”fora da lei”, fora das regras da comunidade, dos códigos sociais internalizados que obturam seu desejo; e Manuelzão e Leonísia, casal também “fora da lei”, por ser ela mulher de seu filho.” (FERRAZ, 2010, p. 157)

Ao dissecar esta ideia, constatamos que a expressão “estória de amor” aparece apenas duas vezes, ambas associadas ao relacionamento de Joana e Seo Camilo, um casal que detém a sabedoria do entretenimento, da criação de ficção e da tradição das estórias orais.

Em um primeiro momento, apresenta-se o relacionamento entre Camilo e Joana, que não eram casados, mas moravam juntos, sendo esclarecido que “no entre-ser não tinham as malícias”. Manuelzão questionava: “Mas, tinha lá alguma graça aquela estória de amor nessas gramas ressequidas, de um velhão no burro baio com uma bruaca assunga-a-roupa?” (ROSA, 2001, p. 201).

Outra passagem demonstra que, apesar das negativas da existência de malícias dentro do relacionamento, emergem, em *Uma estória de amor*, problemas que todos os casais experimentam: “O velho Camilo, soturno. Rabujava? Bebeu o fel-vinagre? Podia perguntar: — Seo Camilo, está mal com alguém? Sendo de soer: os agastamentos com a Joana Xaviel — uma estória de amor. A graça!” (ROSA, 2001, p. 238).

A palavra amor surge também associada a Leonísia, nora de Manuelzão e esposa de Adelço, com quem teve sete filhos. Leonísia é alçada, por Manuelzão a um papel idealizado, ocupando o lugar de dona da casa, como mãe e esposa.

Adelço, por sua vez, é apresentado como uma figura que inspira ao mesmo tempo atração e repulsa por parte de Manuelzão. O protagonista se afasta da figura do filho – ele é chamado Adelço de Tal, descrito como “feio” e nada parecido com Manuelzão, que apenas o encontrou no máximo três vezes. Por outro lado, Adelço não apenas é convidado da festa, mas foi buscado por Manuelzão, que reconhece no filho sua disposição para o trabalho árduo.

Esse, filho natural, nascido de um curto acaso, no Porto Andorinhas, e ali deixado, Manuelzão não o vira, ao todo, mais de umas três vezes. E ele estava agora com perto de trinta anos, se chamava Adelço de Tal, e era um rapagão cabeludo, escurado, às vezes feio até, quando meio zarolho remirava; com Manuelzão nada se parecia. A mãe morrera pontual, Manuelzão não se lembrava do nome dela. Mas esse Adelço se casara, tinha sete meninos pequenos, a mais velha com sete anos, e

trabalhava para toda lavoura e gado, numa fazenda pompeana, beiras do Córrego Boi Morto, depois noutra, entre o Córrego Queima-Fogo e o Córrego da Novilha Brava, depois noutra no Córrego Primavera ou dos Porcos, lugar chamado o Barra-à-Barra; depois noutra, final, no Buriti-do-Açude. Pois Manuelzão foi buscá-lo. E ele veio, com todos. (ROSA, 2001, p. 161)

Leonísia, mulher de Adelço, é descrita sempre em tom elogioso – “era uma fonte-d’água de bonita”, que devia “de ter permanecido sempre exata donzela formosa”, transparecendo existir por parte de Manuelzão sentimentos ambivalentes, incluindo o desejo pela nora e a inveja de seu filho.

Leonísia era linda sempre, era a bondade formosa. O Adelço merecia uma mulher assim? Seu cismado, soturno caladão, ele encabruava por ela cobiças de exagero, um amúo de amor, a ela com todas as grandes mãos se agarrava. Nem a gente podia aquilo moderar, não se podia repreender, com censuras e indiretas; pois não era a mulher dele? Mas o Adelço só tinha prazer na mulher, afora o trabalho e os filhos só via no mundo a mulher; avesgo, lambuzado. Não tinha afeição para mais ninguém. (ROSA, 2001, p. 192)

Por nunca ter se envolvido em um relacionamento amoroso, Manuelzão enxerga em sua nora todas as qualidades que deseja em uma mulher. Admite que se conhecesse alguém com a formosura e simpatia de Leonísia seria capaz de casar-se, reconhecendo nela “uma sinhá de exata”, “só senhora” e possuidora de um “sinal de um sabido anjo-da-guarda”.

No entanto, o sentimento de Manuelzão por Leonísia parece ser mais da ordem da fantasia ou do desejo erótico do que propriamente um amor platônico. Isto porque, se percebe ao longo da narrativa, que a festa na Samarra produz reminiscências em Manuelzão que se mesclam a questionamentos sobre suas próprias opções de vida, incluindo o fato de não haver se casado.

As censuras que Manuelzão tece com relação ao relacionamento entre Adelço e Leonísia, e entre Seo Camilo e Joana Xaviel, sugerem um questionamento acerca de suas próprias escolhas.

Somente se vê: eles necessitando da caridade, e vivendo assim num bem-estar? Nem não eram casados. Tinham de se apartar, para a decência. Mais o velho Camilo e a Joana afirmavam, que no entre-ser não tinham as malícias. Pois então, melhor, aí é que não precisavam de estanciar juntos. A gente ou é angú ou é farinha. Se apartaram. O velho Camilo veio para a Samarra, teve de vir: se deu ordem. Por maldade, não, picardia nenhuma, que ele Manuelzão não era carrancista. Mas, tinha lá alguma graça aquela estória de amor nessas grammas ressequidas, de um velhão no burro baio com uma bruaca assunga-a-roupa? (ROSA, 2001, p. 200)

Com tais intervenções, Manuelzão parece questionar-se acerca de suas escolhas de vida: ele era aquele que sempre trabalhava, que nunca se casara e, afinal, “trabalhar é se juntar com as coisas, se separar das pessoas” (ROSA, 2001, p. 194).

Não obstante a qual amor se refere Guimarães Rosa no título da novela, entendemos que a questão amorosa permeia sutilmente toda a narrativa, levando a crer que o amor referido no título extrapola o relacionamento amoroso em sentido estrito.

3.2.2. O riacho

Além da “estória de amor” do título, que se configura num liame da novela, Sandra Gardini Vasconcelos percebe no episódio do riacho seco um embrião da estória, contendo “a imagem matriz da narrativa” (VASCONCELOS, 1997, p. 31).

O momento da morte do riachinho surge no início da narrativa, como lembrança de quando descia a encosta desaguando no Córrego das Pedras, no rio de Janeiro e, por conseguinte, no São Francisco. Na beira do rio, uma casa foi construída e, contudo, ao fim de um ano, o “riachinho cessou”. A narrativa da morte do riacho merece ser transcrita por sua força poética:

Foi no meio duma noite, indo para a madrugada, todos estavam dormindo. Mas cada um sentiu, de repente, no coração, o estalo do silenciozinho que ele fez, a pontuda falta da toada, do barulhinho. Acordaram, se falaram. Até as crianças. Até os cachorros latiram. Aí, todos se levantaram, caçaram o quintal, saíram com luz, para espiar o que não havia. Foram pela porta-da-cozinha. Manuelzão adiante, os cachorros sempre latindo. (ROSA, 2001, p. 163)

A morte do riacho é comparável à tristeza da morte de um menino sozinho e, no decorrer da novela, é lembrada e questionada em diversos momentos:

Ou era: assim, às vezes, a gente acordava, no meio da noite, perdido o sono, parecia estar escutando outra vez o riachinho, cantar em grota abaixo, de checheio. Não era. Mas era mais do que quando a gente se lembrava da mãe; porque, para se lembrar do riachinho, não era preciso ocasião, nem motivos, nem conversa. E porque a gente não se esquecia — d'ele sendo como sempre. (ROSA, 2001, p. 202)

Onde era que o riachinho estava, agora? A gente queria o ser do riachinho, para água, de verdade; e ele se fora. Desconfiava da morte. Mas ia sair com a boiada. A festa ia se acabar, ele ia ir com a boiada — sentia que para morrer, no caminho, no meio. Desmaginava. (ROSA, 2001, p. 203)

Os eventuais questionamentos acerca das razões da morte do riacho e do seu destino levantam diversos significados. O mistério da seca do riacho aponta para um mistério sobre a própria existência humana, que, sem razões, nasce e morre.

O episódio do riachinho seco se constitui num enigma que prefigura o desfecho da narrativa e contém, em forma cifrada, o destino de Manuelzão. Esse pequeno embrião da estória percorre suas camadas mais fundas, mimetizando a água, princípio do indiferenciado capaz da dissolução e da desintegração de todas as formas. É basicamente depois desse acontecimento na vida de Manuelzão que se lançam as questões fundamentais com as quais o personagem tem de se ver, mas para as quais não tem resposta, e que por isso mesmo lhe causam uma sensação inexplicável de mal-estar e desequilíbrio. (VASCONCELOS, 1997, p.31)

O riacho que secou, mas é lembrado em todo o decorrer de *Uma estória de amor*, simboliza a fluidez e a transitoriedade da própria vida humana e, ao mesmo tempo, o renascimento das estórias que são recriadas a cada nova narrativa.

O episódio do riacho seco é cercado de mistérios, inclusive sendo tal fenômeno alçado à categoria de um acontecimento similar à morte, à cessação da existência. Ademais, torna-se necessário para o sertanejo buscar uma explicação para tal acontecimento. A ficção surgirá, portanto, como força motriz, não para explicar o mistério da morte do riacho, mas para revivê-lo, de modo que ele se transforma no “riacho que nunca seca” no *Romanço do Boi Bonito*, contado por Seo Camilo.

Wolfgang Iser, em *O Fictício e o Imaginário*, retoma a ideia do médico grego e filósofo pré-socrático Alcmeon de que os homens morrem porque são incapazes de relacionar o início e o fim da vida. Com a necessidade premente de superar essa incapacidade, busca-se preencher imaginativamente tais lacunas, com informações que estabeleçam sentido entre os acontecimentos. Em razão da angústia frente ao desconhecido, o ser humano desenvolveu alguns paradigmas, mitos e estórias religiosas, como o Apocalipse bíblico.

Frank Kermode, em *The Sense of an ending (Studies in the theory of Fiction: with a new epilogue)* (2000), denomina *concord-fictions* (ficções concordantes) aquela ficção criada pelo homem com o objetivo de satisfazer a necessidade humana de encontrar uma concordância entre o começo, o meio e o fim. Kermode esclarece, contudo, que o termo não tem sua origem na literatura ou na teologia, mas na física. É a ficção que “não apenas utiliza o passado como um caso especial, mas é destinada a relacionar eventos que parecem ser discretos e humanamente inexplicáveis para um padrão humano aceitável” (KERMODE, 2000, p. 59).

Por outro lado, tais preenchimentos imaginativos de lacunas buscam um suporte nos fatos e um discurso pautado em uma lógica que forneça a percepção do que é real. Vale lembrar que Wolfgang Iser explica que, não obstante a ficção se torne ela própria fictícia, não é o oposto do real.

Se tal concepção já se estabelece nela, isso também revela que a realidade se vê cercada de repente por algo outro que – embora não seja real – está aí de qualquer

modo. Portanto, tal não-realidade existente não deixa de ter consequências para a concepção daquilo que a realidade é. (ISER, 2013, 142)

O riacho seco, por sua vez, é ressuscitado de uma forma diversa, ao fim da estória *A décima do boi e do cavalo*, quando a narrativa de Seo Camilo elucida que as águas de onde beberam o boi e o vaqueiro eram de um “riacho que nunca seca” (ROSA, 2001, p. 259). Os personagens não são capazes de encontrar um fim para o mistério do episódio da morte do riacho, como as ficções concordantes buscavam, mas, com efeito, constatamos sua necessidade de buscar, através da ficção, ordenar o mundo de tal forma que possa existir um riacho mágico que nunca secará.

3.2.3. O boi

O boi é elemento constante no imaginário do sertanejo, uma vez que existe em qualquer lugar do sertão. Como Walnice Nogueira Galvão defende, o sertão existe onde existe o boi:

É a presença do gado que unifica o sertão. Na caatinga árida e pedregosa, como nos campos, nos cerrados, nas virentes veredas; por entre as pequenas roças de milho, feijão, arroz ou cana, como por entre as ramas de melancia ou jerimum; junto às culturas de vazante como às plantações de algodão e amendoim; - lá está o gado, nas planícies, nas serras, no descampado como na mata. As reses pintalgam qualquer tom da paisagem sertaneja, desde a sépia da caatinga no tempo das secas até o verde vivo das roças novas no tempo das águas. (GALVÃO, 1986, p. 26)

Sendo o boi presença assídua na realidade sertaneja, sua participação também será ativa no imaginário do sertanejo, onde a tradição será moldada. Vale lembrar a concepção de Wolfgang Iser, de que a ficção é capaz de concretizar, de modo intencional, todas as imagens que estão sendo articuladas, espontaneamente, pelo imaginário. Por ser amorfo, o imaginário precisa ser moldado pelo que Iser chama de atos de fingir: seleção, combinação e autoindicação ou desnudamento da ficcionalidade.

A imaginação do sertanejo se utilizará, assim, dos elementos que lhe são conhecidos para compor suas tradições, produzindo um ciclo de estórias que tem o boi como objeto mais relevante e o vaqueiro como sujeito dominante.

Desde o século XVII, o boi constituiu-se num fator determinante de ocupação da terra, auxiliando na aceleração do processo de povoamento de áreas extensas e transformando a fazenda de gado em centro de poder. Aí, os vaqueiros assumem papel fundamental, pois a eles se atribuem tarefas para cuja execução são necessárias

coragem e experiência: amansar, curar e proteger os animais, preparar os campos de pastagens, transportar boiadas, etc. Acostumado à vida livre nos pastos extensos, o gado era reunido no curral apenas durante a “apartação”, época em que a habilidade dos vaqueiros em localizar e perseguir os bois desgarrados era testada e confrontada com a força e rapidez do animal que se rebelava contra o jugo do laço e do ferrão. Desses embates e correrias pelo campo, nasciam as lendas que envolviam tanto bois quanto vaqueiros e que acabaram dando origem aos romances de bois que conhecemos. (VASCONCELOS, 1997, p. 107)

Desta forma, o imaginário sertanejo desenvolveu alguns ciclos temáticos tendo como referência principal a figura do boi. Sandra Guardini Vasconcelos apresenta, em *Puras Misturas*, duas vertentes de narrativas do ciclo temático do boi que são tratadas em *Uma estória de amor*.

A primeira vertente trabalha com a ideia do boi que luta com um vaqueiro que deve mostrar coragem e habilidade em domá-lo e é demonstrada na estória da *Décima do Boi e do Cavalo*, contada por Seo Camilo ao fim de *Uma estória de amor*. O ciclo dessas estórias tradicionais é formado por narrativas tais como: *Boi Surubim*, *Rabicho da Geralda*, *Vaca do Burel*, *Boi Espácio*, por exemplo.

Na segunda vertente, Sandra Guardini Vasconcelos esclarece que existem diversas narrativas do sertão em que um vaqueiro mata um boi a pedido de uma mulher, assim como na estória narrada por Joana Xaviel, *A Destemida e a Vaca Cumbuquinha*. Tais episódios aparecem nos contos *Boi Cardil e Boi Rabil*, *A estória do vaqueiro que não mentia*, também conhecida como *Estória do Boi Leição* ou *Quirino, Vaqueiro do Rei*. “Seja em sua versão como conto popular, seja como tema do entremeio de Reisado, o Vaqueiro que não mentia circulou em diferentes regiões do país e seu motivo central pode ser rastreado até suas origens europeias, especialmente peninsulares” (VASCONCELOS, 1997, p. 112). Em tal fábula tradicional uma vaca é confiada a um vaqueiro que deve protegê-la, enquanto uma mulher tenta convencê-lo a matá-la para satisfazer seu desejo. Nas estórias originais o vaqueiro diz a verdade a seu patrão e, por fim, é recompensado.

As duas principais narrativas orais às quais se dedicam Joana Xaviel e Seo Camilo coadunam-se, portanto, às duas vertentes de contos clássicos do ciclo do boi: uma delas inspirada em estórias em que um vaqueiro é leal a seu patrão, sempre lhe falando a verdade, embora tentado por uma mulher a mentir, sendo ao final recompensado por sua lealdade; a outra inspirada em estórias de combate entre o homem e o boi, nas quais o homem deve tentar vencer um boi indomável que deseja permanecer livre. O próximo item será dedicado a analisar as duas estórias narradas pelos personagens, Joana Xaviel e Seo Camilo, sob a ótica do poder transformador das estórias.

3.3 O Poder da Ficção em *Uma estória de amor — A Destemida e O Romance do Boi Bonito* (ou a *Décima do Boi e do Cavalo*)

A Destemida e a vaca Cumbuquinha é narrada por Joana Xaviel enquanto Manuelzão analisava a necessidade de continuar seu trabalho, porque a boiada estava na iminência de sair. A princípio Manuelzão culpa-se por ficar ouvindo as estórias, porque era “esperdiçar a espertina destas pequenas horas”. Por vezes, ele percebia as narrativas como “o vago de palavras, o sabido de não existido, invenções”. Contudo, logo em seguida, desiste de trabalhar e permite-se ficar ouvindo as estórias de Joana, que possuíam “amarugem e docice”.

Agora mesmo, não era por querido querer que estava ali escutando as estórias. Mais essas vinham, por si, feito no avanço do chapadão o menor vento brisêia. A bem ele tinha decidido o cálculo de botar o pé jazendo na cama, ali, para ajudar que o machucado melhorasse. Se não, estaria em pé, sobre-rondando, vigiando o povo todo se acomodar. Só que o sono se arregaçava. Se furtivava o sono, e no lugar dele manavam as negaças de voz daquela mulher Joana Xaviel, o urdume das estórias. As estórias – tinham amarugem e docice. A gente escutava, se esquecia de coisas que não sabia. (ROSA, 2001, p. 186)

Joana Xaviel, contudo, ao narrar estória similar às tradicionais, subverte a narrativa, fazendo com que a Destemida que “tinha o relógio de não ter nenhuma piedade” convença realmente o vaqueiro a matar Cumbuquinha. O vaqueiro não apenas mata a vaca, mas também mente para o patrão, dizendo que a mesma caiu de um barranco. Por fim, quando a mãe do patrão escuta as crianças pedindo um pedaço da vaca Cumbuquinha para comer, Destemida planeja o assassinato da mulher, mediante veneno.

Mais que narradora da estória, Joana se investe do papel de ficcionista, quando cria a possibilidade de transformar a tradição, conforme seu desejo, representando o que o próprio Guimarães Rosa faz em suas obras. Sandra Guardini Vasconcelos esclarece que, na estória contada por Joana, similar ao trabalho de construção narrativa de Guimarães Rosa, acontece um “desmancho e recriação”.

Tal ideia de “desmancho e recriação” pode ser associada às concepções de Wolfgang Iser acerca dos chamados “atos de fingir”: seleção, combinação e autoindicação. Os atos de fingir impelem o que está no imaginário a adquirir uma forma, pois “estabelecem no texto ficcional uma relação dialética entre o imaginário e o real” (ISER, 2002, p. 983).

A graduação com que os atos de fingir se originam uns dos outros se refere a estágios de um processo de reformulação, que é provocado pelo fingir. Em cada estágio, ocorre uma determinada irrealização da facticidade real: na seleção, a do

contexto, na combinação, a da relação dos campos semânticos entre si, no desnudamento, a da orientação natural quanto ao mundo representado do como se e, nos receptores, a de sua experiência habitual, pelo caráter de acontecimento de sua reação no mundo textual. (ISER, 2002, p. 982).

Importante observar no decorrer da estória da *Destemida* por Joana Xavier, a reação de estranhamento da plateia com tal adaptação do conto popular. Surgiram alguns questionamentos acerca da possibilidade de Joana Xavier estar mentindo ou omitindo uma parte da estória original, ao que ela respondia, com convicção, que aquela era a estória que ela conhecia.

estória desigual das outras, danada de diversa. Mas essa estória estava errada, não era toda! Ah, ela tinha de ter outra parte — faltava a segunda parte? A Joana Xavier dizia que não, que assim era que sabia, não havia doutra maneira. Mentira dela? A ver que sabia o resto, mas se esquecendo, escondendo. Mas — uma segunda parte, o final — tinha de ter! Um dia, se apertasse com a Joana Xavier, à brava, agatanhal, e ela teria que discorrer o faltante. Ou, então, se vero ela não soubesse, competia se mandar enviados com paga, por aí fundo, todo longe, pelos ocos e veredas do mundo Gerais, caçando — para se indagar — cada uma das velhas pessoas que conservavam as estórias. Quem inventou o formado, quem por tão primeiro descobriu o vulto de idéia das estórias? Mas, ainda que nem não se achasse mais a outra parte, a gente podia, carecia de nela acreditar, mesmo assim sem ouvir, sem ver, sem saber. Só essa parte é que era importante. (ROSA, 2001, p. 188).

Em Manuelzão a narrativa da *Destemida* terá seu efeito maior. Segundo Sandra Vasconcelos, a estória da *Destemida* serve “de instrumento para uma espécie de tomada de consciência de Manuelzão das condições concretas de sua existência e de sua real situação de homem pobre e só”. Ela esclarece que Manuelzão percebe na narrativa um sinal de que o mundo desconjuntado da estória é similar ao seu próprio mundo “permanentemente ameaçado de ruir” (VASCONCELOS, 1997, p. 123). Para Manuelzão, portanto, a narrativa abre espaço para o questionamento interno, para que ele tente compreender sua própria individualidade e seu próprio papel existencial.

Tal análise se coaduna com a ideia proposta por Ana Maria Machado, em *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens*, ensaio no qual examina os nomes próprios contidos na obra de Guimarães Rosa, no sentido de que são signos, relacionando o significado ao significante. Ana Maria Machado sugere que nas estórias narradas por Joana Xavier encontra-se a *chave* para um caminho possível.

Seu Nome não serve apenas para rimar com a boca de mel que a mãe de Manuelzão lhe atribui, nem para lembrar com o modelo de onde foi tomado, Xavier, o Apóstolo das Índias, o primeiro grande missionário moderno a levar o catolicismo aos infiéis do Oriente. Mais que isso, em outro nível, Xavier indica que é nas estórias contadas que está a *chave*, ou uma das chaves, já que jamais existe uma chave única para um único sentido. De qualquer modo, na estória dentro da estória se aponta um caminho possível (MACHADO, 2013, p. 162).

De modo bastante similar à novela *Campo geral*, em *Uma estória de amor* também é verificada uma dupla vertente na criação da ficção, de um lado representada pelo mundo extratextual e de outro pela realidade intratextual.

Como podemos perceber com a versão feita por Joana Xaviel para a estória da *Destemida*, Guimarães Rosa utilizou o mesmo movimento do sertanejo, incorporando as narrativas orais e reorganizando seus elementos para a recriação das estórias dentro da estória. Dentro do texto, pode ser constatada uma ilustração do ânimo do sertanejo em produzir estórias relacionadas à sua realidade conhecida, tais como as estórias contadas por Joana e Camilo.

A riqueza extratextual, por sua vez, é verificada pelos documentos que registraram a vivência de Guimarães Rosa no sertão, tais como suas cadernetas de viagem, bem como seu profuso arquivo de textos, onde podem ser encontradas versões dos contos tradicionais de boi, tais como *Vara do Burel*, *Boi Pintadinho*, *Boi Liso*, *Rabicho da Geralda*, *Boi Espaço* (VASCONCELOS, 1997, p. 109). Tais narrativas tradicionais influenciaram as adaptações criadas pelas personagens de Joana Xaviel e Seo Camilo, de modo que o texto ficcional encontra-se impregnado dessas influências.

A narração da estória da *Destemida* por Joana Xaviel gera, portanto, o embrião para os questionamentos de Manuelzão acerca da sua vida e do seu mundo, mas é o *Romanço do Boi Bonito* que impele o protagonista finalmente a tomar consciência de seu destino de seguir com a boiada.

O *Romanço do boi bonito* ou *A décima do boi e do cavalo* é narrada por Seo Camilo, ao fim da novela *Uma estória de amor*, em tom de fábula atemporal, que desenvolve a missão confiada a um grupo de vaqueiros, reunidos a pedido de um rico fazendeiro cujo pai havia morrido. O fazendeiro herdara uma fortuna, exceto a habilidade de montar determinado cavalo encantado, “em que ninguém não amontava”. Desta forma, desafiou os vaqueiros a montar o cavalo com a finalidade de buscar um boi, que “vaqueiro nenhum não aguentava trazer no curral”, chamado Boi Bonito. O fazendeiro prometeu uma recompensa a quem conseguisse realizar tal feito. Dentre vários vaqueiros de renome, o único capaz de montar o cavalo “assombrado” foi um vaqueiro, cujo nome verdadeiro somente revelou após cumprida a missão, pedindo que chamassem-no de Menino. Menino conseguiu domar o boi e, por fim, pediu como recompensa não o dote prometido, mas sim o próprio cavalo encantado que montou e a liberdade do boi.

Camilo no momento da narrativa da estória assume o centro das atenções, posicionando-se em um espaço, que propicia a reunião de vários ouvintes ao seu redor. Depois de ouvir as narrativas de Joana, é ele quem será ouvido. Seo Camilo, assim, também se transfigura, ganhando uma “voz” inesperada: “O velho Camilo estava em pé, no meio da roda. Ele tinha uma voz. Singular, que não se esperava, por isso muitos já acudiam, por ouvir. Contasse, na mesma da hora.” (ROSA, 2001, p. 247)

Seo Camilo é ouvido em uma narrativa longa, lírica e poética, que simboliza o embate entre o homem e a natureza, na medida em que um vaqueiro é desafiado a vencer um boi considerado indomável.

A estória do Boi Bonito é uma fábula de caráter edificante, em que há um herói, uma missão e um prêmio.

Quando tudo era falante... No centro deste sertão e de todos. Havia o homem — a corôa e o rei do reino — sobre grande e ilustre fazenda, senhor de cabedal e possanças, barba branca pra coçar. Largos campos, fim das terras, essas províncias de serra, pastagens de vacaria, o urro dos marruás. A Fazenda Lei do Mundo, no campo do Seu Pensar... Velho homem morreu, ficou o herdeiro filho... (ROSA, 2001, p. 248).

A narrativa é atemporal, na medida em que os acontecimentos se desenvolvem no tempo em que “tudo era falante” e no espaço alegórico transformado em reino, no “centro deste sertão e de todos”, na localização precisa da “Fazenda Lei do Mundo, no campo do Seu Pensar”. Tal introdução já nos fornece a noção de que a estória se inscreve na categoria do discurso do Maravilhoso, criando espaços e tempo imaginários e acontecimentos extraordinários, e revestindo o narrador, Seo Camilo, de uma função sacerdotal (SOUZA, 2008, p. 149). Além dessas características, outros elementos da narrativa são apresentados cercados de mistérios e maravilhas.

O cavalo, além de encantado, é “assombrado, cavalo que não é possível”. O boi era indomável, branco leite, cor de flor, sem marca de ferro. Às vezes desaparecia, às vezes cantava, era capaz de rir e de falar. Ademais, poderia sentir o medo e o receio dos vaqueiros, sendo capaz de sentir “gente de almas por baixo”. O fazendeiro assim o descreveu:

Esse boi que hei, é um Boi Bonito: muito branco é ele, fubá da alma do milho; do corvo o mais diferente, o mais perto do polvilho. Dos chifres, ele é pinheiro, quase nada torquesado. O berro é uma lindeza, o rasto bem encalcado. Nos verdes onde ele pasta, cantam muitos passarinhos. Das aguadas onde bebe, só se bebe com carinho. Muito bom vaqueiro é morto, por ter ele freteado. Tantos que chegaram perto, tantos desaparecidos. Ele fica em pé e fala, melhor não se ter ouvido... (ROSA, 2001, p. 252)

Em torno do vaqueiro Menino também circulavam mistérios, uma vez que não seria possível a um homem ordinário e comum montar um cavalo assombrado e domar um boi indomável: “O meu nome a ninguém conto, pois o tenho verdadeiro. Se o meu nome arreceberem, sina e respeito eu perdo. Me chamem de nada, até saberem: se sou tolo, se sou ladino. Enquanto eu não tiver nome, me chamem só de Menino...” (ROSA, 2001, p. 249).

Menino sobressai dos demais vaqueiros por demonstrar o equilíbrio perfeito entre a coragem e o medo. Quando alguns dos vaqueiros reunidos demonstravam receio em buscar o boi, o vaqueiro Menino diz: “Não tenho coragem nem medo, tenho o Cavalo baseado...” (ROSA, 2001, p. 255)

Essa ausência de coragem e de medo não é invariável e permanente, uma vez que surgirá a necessidade de enfrentar a sensação de medo, a qual decididamente superará: “O Vaqueiro mandou o medo embora” (ROSA, 2001, p. 259).

Tieko Miyazaki esclarece que a prova principal do vaqueiro Menino não é a vitória sobre o Boi, mas sim a vitória sobre o medo. “É com base nessa vitória que se inicia a perseguição do Boi: pode-se reconhecer aí o interpretante do longo monólogo de Manuelzão” (MIYAZAKI, 1996, p. 194).

O vaqueiro Menino foi capaz de enfrentar e afastar o medo porque além de saber que a falta de valentia era uma deficiência entre os demais proponentes, tinha plena consciência de sua missão:

Esse Boi já me sonhou, este Cavalo tudo sabe. Pra vida ou pra morte alegre eu vou, com tão lustrosa companhia de vós todos. Mas, vamos ter avença, vamos assentar: aqui, todo o mundo carece de ser valente! Pois só dá descanso de bem-morrer é no meio de valentia. Sus e guar, meus companheiros, vamos fazer ventanias! (ROSA, 2001, p. 253)

As figuras do Boi e do Cavalo aparecem personificadas grafadas com o uso de letras maiúsculas e imbuídas de um saber genuíno, quase místico. O Boi sonhou com o vaqueiro, esperou por ele “um tempo inteiro” e, ainda, tinha a capacidade de falar. O Cavalo, por sua vez, possuía extenso conhecimento, em especial sobre o caminho que levaria o herói ao cumprimento de sua missão. “Este Cavalo é conhecedor deste mundo todo. Eu afrouxo a rédea dele” (ROSA, 2001, p. 262). O próprio vaqueiro Menino possuía um conhecimento extraordinário, o que noticia sua natureza fantástica, que permite até conhecer o sonho do Boi que pretende domar.

Assim como vaqueiro Menino vence o medo por ter plena consciência de sua missão de encontrar o Boi, Manuelzão também só terá a coragem necessária para tomar sua decisão quando compreender seu destino. É um movimento circular, uma vez que para assumir sua

missão é necessário ter coragem, mas vencer o medo somente será possível com a consciência de seu destino. Quando o vaqueiro Menino afirma que não possui medo nem coragem, se coloca em um espaço suspenso, onde pode obter a consciência para tomar a melhor decisão. Este espaço suspenso é propiciado a Manuelzão no decorrer da narrativa de Seo Camilo.

Ao longo da festa na Samarra, Manuelzão conscientiza-se de viver com um medo constante, pois em sua concepção, a riqueza era necessária para vencer o medo de perder tudo que tivesse conquistado. Por isso o trabalho era incessante, não havendo lugar para o lazer. “Cada vez a gente tem mais medo. A coragem era só para se avançar mais longe, ir fundar lugar noutra parte.” (ROSA, 2001, p. 202). Luciana Marques Ferraz entende que, neste sentido, a decisão de Manuelzão ao fim da narrativa, simboliza também a superação de seus medos:

No caso de Manuelzão, o medo que ele demonstra ao longo da narrativa parece ser um dos efeitos projetados sobre ele pela figura paterna: assim como o pai, que tinha medo “até do Céu”, Manuelzão relata viver com “medo constante acordando e dormindo, anoitecendo e amanhecendo.” Queria “não precisar de se ter medo de que todo o pouco que fosse da gente não estivesse sempre salteado”. Se a Samarra “era umas araraquaras. A terra do Boi Solto”, podemos figurativizar aqui a superação do medo de Manuelzão. (FERRAZ, 2010, p. 150)

A água retorna na estória, ao lado do boi, como elemento simbólico do sertão. O Boi Bonito vive em um local onde está um “riacho que nunca seca”, que surge, como mencionado, em mútua relação com o riacho seco do início de *Uma estória de amor*.

O riacho que nunca seca é apresentado como fonte primordial de vida, no local onde vive o Boi Bonito: “Sou riacho que nunca seca...” — de verdade, não secava. Aquele riachinho residia tudo. Lugar aquele não tinha pedacinhos. A lá era a casa do Boi.” (ROSA, 2001, p. 259). Das águas deste riacho o Vaqueiro e o Boi beberam juntos (ROSA, 2001, p. 259).

A narrativa enfatiza a grande quantidade de água que surge no local onde vive o Boi mágico: “Num campo de muitas águas.”, narra Seo Camilo. A água é o mais importante e primordial elemento da natureza, e, segundo Bachelard, “mais feminino e mais uniforme que o fogo, elemento mais constante que simboliza com as forças humanas mais escondidas, mais simples, mais simplificantes.” (BACHELARD, 1998, p. 6).

Toda essa profusão de água na fábula de Seo Camilo contrasta com a realidade do sertão, com a qual se deparam os personagens de *Uma estória de amor* e que é figurada com a morte do riachinho no início da novela.

Ronaldes de Melo e Souza esclarece: “A brotação incessante das águas primevas do Riachinho, a divina metamorfose do Boi Bonito e o desempenho mitopoético do Vaqueiro

Menino simbolizam o poder regenerativo da poeticidade condensada em *Uma estória de amor*” (SOUZA, 2008, p. 151).

O fato de o Vaqueiro e o Boi beberem da mesma água, de um riacho vivo e incessante, é representativo da origem comum da natureza, que renasce de forma constante.

De modo diverso às estórias contadas por Joana Xaviel, o *Romanço do Boi Bonito* é uma narrativa longa, descrita em pormenores e com diálogos inteiros. Ao final, Seo Camilo recita os versos das falas do Boi e do Vaqueiro, esclarecendo que Menino possuía uma “voz de ferro, peso de responsabilidade”, enquanto o Boi “cantava claro e lindo, que, por voz nem alegre nem triste, mais podia ser de fada” (ROSA, 2001, p. 261).

— Te esperei um tempo inteiro,
ô meu mão,
por guardado e destinado.
Os chifres que são os meus,
o meu mão,
nunca foram batizados...
Digo adeus aos belos campos,
ô meu mão,
onde criei o meu passado?
Riachim, Buriti do Mel,
ô meu mão,
amor do pasto secado?... (ROSA, 2001, p.260-261)

A própria novela é esclarecedora no sentido de que a fábula diz respeito à luta pelo domínio da natureza pelo homem: “No princípio do mundo, acendia um tempo em que o homem teve de brigar com todos os outros bichos, para merecer de receber, primeiro, o que era — o espírito primeiro” (ROSA, 2001, p. 261).

Vencido o Boi e cumprida a missão, o vaqueiro Menino retornou à fazenda, ocasião em que confidenciou seu verdadeiro nome “Seunavino” e pediu, como recompensa “que o Boi seja soltado”, e o Cavalo de presente (ROSA, 2001, p. 263).

A análise do nome do vaqueiro Menino, Seunavino, formulada por Ana Maria Machado, em *Recado do Nome*, é esclarecedora no sentido de elucidar a identificação de Manuelzão com o protagonista da estória narrada por Seo Camilo e, por consequência, grande parte da influência que tal estória exerce no espírito de Manuelzão. Esclarece que a maior satisfação do vaqueiro Menino não está “nos resultados e consequências da perseguição do boi, mas na própria ação de capturar o animal, em sua afirmação pessoal de atuante” (MACHADO, 2013, p. 163).

Ana Maria Machado retoma a ideia de amor platônico de Manuelzão por Leonísia, bem como a estrutura em camadas do nome de Manuelzão, que, segundo a autora, é formado por: “a soma da mão (que comanda), Noé (que inicia) e -zão (que é grande)” (MACHADO, 2013, p. 159). Por fim, esclarece que Seunavino, o nome verdadeiro do vaqueiro Menino:

fala diretamente ao coração de Manuelzão. Pois ele, Manuelzão, é o construtor da nave da primeira igreja da Samarra e o herdeiro da nave fundadora e iniciadora por excelência, a arca de Nôe. É ele ainda o destinatário do recado transmitido à audiência pelo Nome do vaqueiro, num conselho que orienta sua dúvida nessa estória de amor tentador e proibido. Por meio de uma nova ordenação em suas letras, o Nome SEUNAVINO fala a esse novo patriarca fundador e lhe aponta o caminho a seguir: *Suavim, Noé*. E, suavemente, Manuelzão sai de cena e parte com sua boiada, deixando a nora na Samarra. (MACHADO, 2003, p. 163)

A lenda do vaqueiro Menino e do boi Bonito parece incutir nos ouvintes um elemento mágico, capaz de alterar o ânimo do público ouvinte. Willi Bolle, em “Fórmula e Fábula” atenta para um aspecto da literatura de Guimarães Rosa em que os desenlaces simbólicos relativos às consciências angustiadas dos personagens entram conflito com a crítica social e o romance engajado da década de 30.

Assim acontece em “Festa de Manuelzão”: o desânimo do protagonista, esboço de uma tomada de consciência do seu papel de desbravador de terra despojada de terra, é remediado através de uma estória bem contada, no ponto culminante da festa: a balada do Boi-Bonito. Os ouvintes, entre os quais Manuelzão, deixam-se impressionar e, ao raiar do dia, ganham um novo dinamismo para o trabalho”. (BOLLE, 1973, p. 78).

A estória de Seo Camilo parece amansar a angústia interior de Manuelzão, favorecendo sua tomada de consciência de desbravar as terras com sua boiada. Willi Bolle defende que, de modo similar a Miguilim, ao fim de *Campo geral*, quando opta por sair do Mutum com o médico que diagnosticou sua miopia, a solução buscada por Manuelzão parece vir de fora, a partir da narrativa do *Romanço do Boi Bonito*, contada por Seo Camilo, pessoa alheia a suas aflições interiores, como uma espécie de *deus ex machina* que surge para solucionar o problema interior da personagem.

No entanto, de modo diverso à ideia proposta por Willi Bolle, propomos que a tomada de consciência de Manuelzão não é puramente uma consequência da narrativa de Seo Camilo, mas uma produção imaginária que se concretiza ao longo da novela. Tal fenômeno é que buscaremos demonstrar no próximo capítulo, na medida em que visualizamos que cada narrativa (ou fabulação/criação de estórias no caso de Miguilim) constante das duas obras analisadas contém em si os embriões que impelem uma transformação nos personagens, a partir dos efeitos estéticos proporcionados pela ficção.

4 EFEITOS ESTÉTICOS EM MIGUILIM E MANUELZÃO

4.1 Teoria do Efeito Estético

Como pudemos verificar no primeiro capítulo, na visão de Wolfgang Iser, é com a ficção que se processam uma reorganização e uma concretização dos elementos contidos no imaginário. Por outro lado, a criação ficcional só se concluirá na medida em que o receptor (leitor, espectador, ouvinte) for levado em consideração. A partir do receptor a obra estará concluída e o fenômeno da ficção poderá ser observado.

No presente capítulo construiremos um esquema com as narrativas que se desenvolvem em *Uma estória de amor* e *Campo geral*, com o objetivo de demonstrar essa concretização da ficção no ato de recepção.

Será relevante, no entanto, dedicar um espaço para uma breve recapitulação da contextualização histórica em que se formulou a teoria do efeito estético e os conceitos de real, fictício e imaginário, dois momentos da reflexão de Wolfgang Iser.

Na história da literatura, houve um período em que a ênfase dos estudos estava na figura do autor, preocupação manifestada especialmente no Romantismo. Outro período enfatizou o texto em si, ocasião em que Roland Barthes desafiou a noção de autor, retomando a ideia de materialidade do texto.

Em 1968, Barthes publicou “A morte do autor”, quando defendeu que a escrita destrói sua origem, o autor, sendo performativa, na medida em que faz as coisas surgirem no mundo. Neste momento, Barthes reconhece a importância da recepção e lhe impõe um requisito, quando declarou que a morte do autor é condição para o nascimento do leitor:

Um exemplo, bastante preciso, pode fazê-lo a compreender: investigações recentes (J.-P. Vernant) trouxeram à luz a natureza constitutivamente ambígua da tragédia grega; o texto é nela tecido com palavras de duplo sentido, que cada personagem compreende unilateralmente (este perpétuo mal-entendido é precisamente o “trágico”); há contudo alguém que entende cada palavra na sua duplicidade, e entende, além disso, se assim podemos dizer, a própria surdez das personagens que falam diante dele: esse alguém é precisamente o leitor (ou, aqui, o ouvinte). Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exacto em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas

esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. (BARTHES, 2004, p. 5-6)

Em fins da década de 50 e início da década de 60, algumas condições históricas impulsionaram o pensamento crítico para o início de uma mudança de paradigma na recepção do texto literário, à medida que o leitor deixava de ser um sujeito meramente passivo e passava a ter um papel relevante na construção da obra.

Iser menciona em “Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica” dois fatores preponderantes do contexto histórico-social que levaram a este empenho: 1) a situação em que se encontrava o estudo da literatura nas universidades alemães, em especial à querela da interpretação (*conflict of interpretation*). 2) a rebelião estudantil do final dos anos 60, ocasião em que estudantes alemães começavam a se indagar sobre o passado de seu país.

Vale destacar que, até então, havia um esforço dos críticos em esclarecer o sentido ou a significação oculta das obras literárias. Iser afirma que “naquela época, o professor alemão – ainda um senhor feudal na concepção que se tinha de hierarquia universitária –, decidia o que um texto queria dizer” (ISER, 1999, p. 22). A questão começou a se problematizar com o advento da arte moderna e as variadas interpretações que surgiam acerca de um mesmo texto literário, cada uma buscando suprimir as demais. Desta forma, Iser destaca as limitações inerentes de algumas das perspectivas dos discursos interpretativos da época, mencionando, entre os quais: marxismo, psicanálise, estruturalismo, pós-estruturalismo, etc.

Ao lado de tais discussões, Hans Robert Jauss também questionou os rumos assumidos pelos cursos de Literatura nas universidades alemãs, e com tal objetivo em vista, publicou, em 1967, o texto “A história da literatura como provocação à teoria literária”, considerado o marco inaugural da Estética da Recepção. Tal texto foi produzido a partir de uma conferência que ministrou na Universidade de Constança, na Alemanha, “O que é e com que fim se estuda história da literatura”, quando enunciou sete teses da Estética da Recepção.

Este foi o contexto do surgimento da chamada corrente da Estética da Recepção, originada das formulações oferecidas por Hans Robert Jauss e outros autores que formavam a Escola de Constança, como o próprio Wolfgang Iser, Hans Ulrich Gumbrecht e Karlheinz Stierle.

Em “A história da literatura como provocação à teoria literária”, Jauss investiu contra algumas noções que estabeleciam a relevância do texto em detrimento do autor ou do leitor e criticou de forma veemente a disciplina da História da Literatura, na medida em que os cursos

eram voltados a “um enfoque sistemático ou centrados em problemas históricos específicos” (JAUSS, 1967, p. 1). Dirigiu sua crítica especialmente à Teoria Literária Marxista e à Escola Formalista Russa, defendendo uma Teoria da História que se preocupasse com o processo dinâmico de produção e recepção e com a relação dinâmica entre autor, obra e público.

Com relação à Teoria Marxista, Jauss criticou o empenho de “demonstrar o nexo da literatura em seu espelhamento da realidade social” (JAUSS, 1967). Já o Formalismo russo, em contrapartida, enfatizava de forma rigorosa o caráter artístico da literatura, e, de modo contrário ao marxismo, desvinculava a obra de seu contexto sócio-histórico.

A crítica de Jauss contra as escolas marxista e formalista reside na polarização excessiva entre as duas e na ausência de preocupação com a dimensão da recepção. Objetivava com tais críticas, voltar à atenção para o leitor da obra, contextualizado no tempo e no espaço, assim dialogando com as duas correntes.

Jauss propôs, então, sete teses para responder à pergunta sobre como reescrever a História da Literatura, discutindo cada uma delas separadamente.

A primeira tese diz respeito à própria História da Literatura que não deve ser considerada pela cronologia das obras, mas sim pelo diálogo entre os leitores e a obra literária. Jauss refere-se à comunidade de leitores, que compartilha o mesmo horizonte de expectativas, esclarecendo que “a historicidade da literatura não repousa numa conexão de “fatos literários” estabelecida *post festum*, mas no experienciar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores” (JAUSS, 1967, p. 9).

A segunda tese estabelece a noção de um saber prévio que orienta a experiência literária do leitor. Esse saber prévio se define como um conjunto das experiências, leituras e vivências, que despertam expectativas, uma vez que:

a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então — e não antes disso —, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores. (JAUSS, 1967, p. 11)

A terceira tese inclui a chamada “distância estética” entre o horizonte de expectativa do leitor e a aparição de uma obra nova. A acolhida desta nova obra pode ocasionar uma “mudança de horizonte”.

A quarta tese esclarece que os sentidos de um texto são construídos ao longo da narrativa e influenciados pelo tempo histórico do leitor. Desta forma, o horizonte de expectativas pode ser reconstruído, sendo fundamental para a construção do sentido.

A quinta tese trata da posição e do significado histórico de uma obra em uma série literária. Salieta que não deve ser considerada apenas a recepção inicial de uma obra, pois as leituras posteriores podem modificar, e de fato modificam, o texto, fazendo com que novos sentidos sejam dados a cada leitura.

A sexta tese, em complemento à quinta, propõe que a história literária deve considerar as sucessivas recepções da obra ao longo do tempo e em relação à recepção no momento de sua produção.

Por fim, a sétima tese sugere que devem ser observados tanto a história particular do homem quanto a história geral, abarcando a experiência cotidiana do leitor e possibilitando uma visão crítica. Desta forma, tal tese considera, o efeito estético da obra, e os efeitos sociais, éticos e psicológicos.

Tal relação não se esgota no fato de podermos encontrar na literatura de todas as épocas um quadro tipificado, idealizado, satírico ou utópico da vida social. A função social somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social. (JAUSS, 1967, p.. 21)

A partir desta breve síntese das teses expostas por Jauss, percebe-se, portanto, que sua preocupação era abordar o fenômeno da resposta ao texto concentrando-se nos leitores historicamente situados no tempo e no espaço.

Inspirado por tais concepções, Wolfgang Iser, com seus estudos ligados à Estética da Recepção, propôs a teoria do efeito estético, relacionada, no entanto, ao ato individual da leitura, ao leitor individualizado. Tal teoria propõe a existência de uma relação entre o texto, o leitor e a interação de ambos.

Iser esclarece, portanto, a diferença entre uma teoria do efeito estético e uma estética da recepção:

Esta sempre lida com leitores reais, concretos, por assim dizer, leitores cujas reações testemunham experiências historicamente condicionadas das obras literárias. Uma teoria do efeito estético se funda no texto, ao passo que uma estética da recepção é derivada de uma história dos juízos de leitores reais. (ISER, 1999, p. 21).

Para Iser, o sentido da obra é construído pelo leitor a partir de espaços de indeterminação na narrativa que despertam nele, o leitor, efeitos estéticos. A concepção teórica de Iser fundamentou-se também nos estudos de Roman Ingarden, publicados em *A obra de Arte Literária*, em especial na sua concepção dos lugares indeterminados, que foi analisada no capítulo IV de *O Ato da Leitura*.

Segundo Ingarden, a obra literária é uma construção esquemática, com indeterminações que devem preenchidas pelo leitor de uma determinada e adequada maneira.

Pois os lugares indeterminados fazem com que o objeto intencional da obra de arte seja aberto, para não dizer interminável; desse modo, segundo Ingarden, o seu preenchimento a ser realizado no ato de concretização, permite em princípio todo um leque de concretizações. Agora, Ingarden distingue entre concretizações adequadas e concretizações inadequadas da obra (ISER, 1999, p. 109).

Para Ingarden, há de um lado objetos reais, aqueles que são universalmente determinados e apreendidos, e de outro, objetos ideais, aqueles que possuem existência autônoma e são construídos. Os objetos ideais são as entidades matemáticas, por exemplo, e são universais, autônomos, atemporais e inalteráveis. A obra de arte, por sua vez, não se encaixa nem na definição de objeto real, nem na definição de objeto ideal, sendo ontologicamente um objeto intencional. Ela não possui a determinação do objeto real nem a autonomia do objeto ideal, sendo um objeto que aguarda sua concretização.

Ingarden estabeleceu, ainda, aquilo que, na sua concepção, não pertence à obra literária: o autor e suas vivências e estados psíquicos; as qualidades, vivências ou estados psíquicos do leitor; as situações que constituem o modelo dos objetos e as situações que figuram na obra. Em síntese, segundo Ingarden, a obra literária revela-se como uma construção esquemática, os lugares indeterminados tornam a obra de arte aberta, e sua concretização se dará com o preenchimento adequado por parte do leitor.

Iser discorda de Ingarden quanto à perspectiva que limita o preenchimento desses lugares indeterminados, bem como quanto ao afastamento da obra das vivências do autor e do leitor. Iser amplia e renova o entendimento de Ingarden, na medida em que defende que o leitor tem maior participação no texto, podendo concretizar a obra por meio de várias interpretações que, no entanto, devem ser apenas coerentes. Esclarece que “o grande mérito de Ingarden é ter desenvolvido o conceito de concretização e assim liberado a obra de arte de ser meramente determinada como apresentação” (ISER, 1999, p. 121).

Estes espaços de indeterminação, na concepção de Iser, diferem da forma como são tratados tradicionalmente. Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba, em *Tópicos de Teoria para investigação do discurso literário*, explica:

Na teorização de Iser, tais indeterminações podem até configurar os vazios do discurso ficcional. Entretanto, adquirem uma feição peculiar porque incorporam um outro aspecto: funcionam como a estrutura básica e fundamental do próprio processo de comunicação da leitura, pois se encontram intimamente ligadas à premência de uma resposta a ser dada durante a leitura, por conta da assimetria entre texto e leitor. (BORBA, 2004, p. 144).

A assimetria entre o texto e o leitor produzirá os espaços vazios ou as lacunas, que deverão ser, segundo Iser, “negociados”. Neste sentido, cabe esclarecer que a estrutura funcional de tais lacunas se dá como uma estrutura do tipo “figura” e “fundo”, como sugerido pela *gestalt*:

Em princípio, as lacunas organizam os segmentos textuais num campo de mútua projeção interativa, que conduz a uma estrutura de campo na perspectiva do leitor. Tal campo tem uma estrutura do tipo “figura” e “fundo”. Cada segmento lido pode ser visto como figura contra o fundo do segmento lido antes, e o fundo, por sua vez, necessariamente molda a figura. Essa interação latente, atualizada durante o processo da leitura, leva a uma instabilidade que se encerra com a produção de uma *gestalt*. Tal *gestalt* é composta de segmentos que atuam reciprocamente como figura e fundo ou “tema e horizonte”; o que funciona como mecanismo de controle para o processamento do texto no ato da leitura. Ainda que a *gestalt* formada tenha de ser descartada em vista do que precisa ser acomodado a seguir, ela condiciona a *gestalt* subsequente, afetando a composição desta. Desse modo, a sequência de ideias que se forma na mente do leitor com base na estruturação prefigurada pelo texto, isto é, nas suas operações estruturantes previamente determinadas, é a maneira pela qual o texto é traduzido na imaginação do leitor. (ISER, 1999, p. 30-31).

O ponto de partida para o estudo da ficção, segundo o que Iser propõe em *O Ato da Leitura*, é abandonar o argumento ontológico, substituindo-o por um argumento funcional. Isto porque, em sua opinião, como desenvolverá adiante em *O Fictício e o Imaginário*, a ficção não deve ser vista como uma oposição ao real. A relação da ficção com o real deve ser considerada em termos funcionais, em termos de comunicação. Em vez de ser o polo oposto da realidade, a ficção nos comunica algo sobre ela.

Se a ficção não é realidade não é porque careça de atributos reais, mas sim porque é capaz de organizar a realidade de tal modo que esta se torna comunicável: por isso, a ficção não se confunde com aquilo que ela organiza. Entendendo a ficção como estrutura comunicativa, os analistas deveriam substituir a velha pergunta por outra: já não se trata mais de evidenciar o que ela significa, mas sim os seus efeitos. Só assim teremos acesso à sua função, que se cumpre na mediação entre sujeito e realidade. (ISER, 1999, p. 102)

O modelo histórico-funcional do texto é um dos esteios da teoria desenvolvida por Iser, situando-se entre duas interseções: uma se dá entre texto e realidade e a segunda entre texto e leitor, sendo que a ficção passa a ser o conector entre o sujeito e a realidade (ISER, 1999, p. 102). Assim, estabelece-se, portanto, que o fictício é um acontecimento que exige, por sua vez, a existência de um receptor para sua concretização.

Por estarem integrados e em intensa interação, tanto o fictício quanto o imaginário funcionarão em duas frentes. O imaginário integrará o fictício, a partir de sua moldagem pelos atos de fingir, e, posteriormente, se manifestará no efeito estético proporcionado pela obra, como constatado acima com a formação de uma *gestalt* no imaginário do leitor. Por sua vez, o fictício também “assume função dupla, pois, nessa relação, tanto ativa o imaginário quanto provê um meio para sua aparição” (ROCHA, 1999, p. 92).

Para que essa inter-relação entre autor, texto e leitor seja compreendida de forma mais dinâmica, Iser propôs, em *O Fictício e o Imaginário*, a ideia de jogo (*play*), por meio da qual autor e leitor jogam um com o outro no campo do texto. Segundo o teórico, o “jogo emerge portanto da coexistência do fictício e do imaginário” (ISER, 1999, p. 108).

Iser recorreu à terminologia apresentada por Roger Caillois, filósofo francês, para demonstrar a caracterização dos jogos identificáveis no texto ficcional, referindo-se a quatro espécies: *agón*, *alea*, *mimicry* e *ilinx*.

O *agón* é a competição, apresentando-se como uma luta ou disputa entre adversários que encontram-se em igualdade de oportunidades, retomando as características propostas por Johan Huizinga. A *alea* diz respeito ao elemento de imprevisibilidade contido no enredo, assim como ao favorecimento do vencedor pelo destino, estabelecendo um cenário para o imprevisível. Por sua vez, a *mimicry* ou mímica se mostra o oposto da *alea*, buscando abolir o imprevisível e visando fazer com que desapareça a diferença (um exemplo mencionado por Iser é o realismo socialista). Por fim, a *ilinx* consiste na carnavalização de todas as posições reunidas no texto, demonstrando uma clara tendência anárquica. Segundo Iser, *agón*, *alea*, *mimicry* e *ilinx* são elementos constitutivos do jogo do texto, sendo que todos podem ser combinados e as respectivas combinações podem ser vistas como um jogo textual.

Segundo Iser, o jogo está intensamente relacionado aos atos de fingir, pois:

A ficcionalização equivale a um jogo livre, pois tal jogo ultrapassa o que é e se volta para o que não é ou ainda não é. Assim, o jogo livre levaria os atos de fingir a movimentos que quase transcendem, fazendo-nos esquecer o que foi deixado para trás. O ato de fingir, contudo, mantém em jogo o que se transgrediu, de modo que o transgredido possa tornar-se algo diferente de si mesmo. (ISER, 1999, p. 107).

Desta forma o jogo atua dentro do texto, materializando diversos tipos de interação entre fictício e imaginário e entre o autor e o leitor, através também dos atos de fingir. A princípio, os três atos de fingir explicados ao longo deste trabalho – a seleção, a combinação e a autoindicação ou desnudamento da ficcionalidade – atuam para a configuração do imaginário e estimulam a formação do ficcional.

O imaginário não é de natureza semântica, pois, face a seu objeto, tem o caráter de difuso, ao passo que o sentido se torna sentido por seu grau de precisão. O difuso do imaginário, contudo, é a condição para que seja capaz de assumir configurações diversas, o que é sempre exigido se se trata de tornar o imaginário apto para o uso. A ficção é a configuração apta para o uso do imaginário (*die einsatzfähige Gestalt des Imaginären*). Por sua forma bem determinada, ela cria a possibilidade de o imaginário não só organizar, mas também de, através desta organização, provocar formas pragmáticas correspondentes. Comprova-se que a ficção é a configuração do imaginário ao se notar que ela não se deixa determinar como uma correspondência contrafactual da realidade existente. A ficção mobiliza o imaginário como uma reserva de uso específico a uma situação (*als eine situationsspezifische Einsatzreserve*). No entanto, a configuração que o imaginário ganha pela ficção não reconduz à modalidade do real que, através do uso do imaginário, deve ser justamente revelado. (ISER, 2002, p. 948)

No polo estético, ou seja, o polo do receptor, o efeito se dará também a partir do imaginário, uma vez que o movimento é dialético: imaginário / autor – obra – imaginário / recepção.

Vale destacar que, durante o processo de apreensão de uma narrativa pelo leitor (através da leitura ou da audição de uma estória), ao lado da formação de *gestalt*, acontece um movimento oscilante entre a expectativa e a memória, que se projetam uma sobre a outra.

O texto em si, entretanto, não é expectativa nem memória; por isso, a dialética de previsão e retrovisão estimula a formação de uma síntese, permitindo a identificação das relações entre os signos; em consequência, a equivalência destes se torna representável. (ISER, 1999, p.55).

Essa síntese é chamada de “síntese passiva”, termo usado por Edmund Husserl, porque são realizadas por baixo do limiar da consciência e produzidas continuamente durante a leitura.

Segundo Iser, o elemento essencial das sínteses passivas é a imagem, que, no entanto, tem uma natureza peculiar, pois tais imagens mostram aspectos que são inacessíveis à percepção imediata do objeto. Assim, a visão da imaginação não é ótica, tampouco uma impressão de objetos. A imaginação se refere ao não dado ou ausente, sendo capaz de dar-lhe presença. Dessa forma, para Iser, a imaginação estimula o sentido, que não é dado pela obra, mas é construído, paulatinamente, através dos atos de apreensão do leitor. Segundo Iser, se

houvesse a possibilidade de formular como se dá o processo de produção dessas sínteses passivas, seria possível descrever como um texto é experimentado pelo leitor. Por isso, o sentido não é mais algo a ser explicado, mas sim um efeito a ser experimentado.

Em *O Ato da Leitura*, Iser analisou a novela de Henry James chamada *O desenho no tapete*, publicada em 1896, que tematizou a busca por significações ocultas em uma obra literária. Em tal novela, são expostos os pontos de vista da crítica da época na concepção literária do século XIX, que é o de explicar a significação do que foi descoberto. A literatura prometia, ainda, soluções que não eram dadas por outros campos do saber, como o sistema científico ou político, anexando sistemas de explicação e transferindo-os para o texto.

A novela de Henry James é uma crítica a tais orientações, comuns no século XIX, e demonstra, muito antes de os estudiosos da Teoria da Recepção estabelecerem, que, na verdade, o sentido de um texto é construído paulatinamente, após os efeitos experimentados pelo leitor.

No livro de Henry James, a questão acerca dos conflitos de interpretação (*conflict of interpretation*), mencionada como uma das origens dos debates sobre a Estética da Recepção, foi problematizada, muitos anos antes, pela perspectiva da personagem Corvick, amigo do narrador em primeira pessoa, que, ao longo da novela, empreende uma busca incessante pela significação oculta da obra de um grande romancista, chamado Vereker. Depois que Corvick compreendeu o sentido do romance de Vereker, sua vida foi transformada. Por conseguinte, ele consegue apenas relatar essa transformação extraordinária que se passou com ele, mas não explicar e comunicar, como o narrador desejaria, o próprio sentido da obra. Essa transformação afeta também sua esposa, que empreende uma nova produção literária depois da morte de seu marido.

De maneira similar ao processo descrito em *O desenho no tapete*, acontece a transformação que é verificada nos protagonistas em análise nesta dissertação – Miguilim e Manuelzão. Nos casos das ficções criadas e narradas ao longo das obras *Campo geral* e *Uma estória de amor*, podemos constatar com clareza que sensações são expressas e redundam em efeitos estéticos, uma vez que há a tomada de consciência de algo: da formação pessoal e da possibilidade de criar estórias, no caso de Miguilim, e da tomada de decisão em sair com a boiada, no caso de Manuelzão. É o que veremos no próximo item.

4.2 Uma construção esquemática das estórias

A partir das estórias contadas por Siarlinda e da vivência com a figura poética de Seo Aristeu, Miguilim passa “a contar estórias tiradas da cabeça dele mesmo” (ROSA, 2001, p. 104). Em tais estórias “tiradas da cabeça”, a inventividade era possível, entrando em contraste com uma situação cuja realidade de dor parecia impedir tal tipo de criação ou a construção de ficção.

A dificuldade que Miguilim enfrenta posteriormente com a ficção surge no momento da morte do irmão Dito, uma vez que pensava não ser capaz de inventar uma estória, que tem como mote a cachorrinha que amava tanto, ao tempo em que presenciava o sofrimento do próprio irmão.

- "Miguilim, e você não contou a estória da Cuca Pingo-de-Ouro..."
- "Mas eu não posso, Dito, mesmo não posso! Eu gosto demais dela, estes dias todos..." Como é que podia inventar a estória? Miguilim soluçava. — "Faz mal não, Miguilim, mesmo ceguinha mesmo, ela há de me reconhecer..."
- "No Céu, Dito? No Céu?!" (ROSA, 2001, p. 118)

Neste momento, conforme esclarecido no primeiro capítulo desta dissertação, o pedido de Dito revela-se um meio de se recorrer à ficção como recurso afetivo de religação com a vida.

Ao fim desta dissertação, elaboramos um esquema contendo cinco grupos das principais estórias narradas (ou, no caso de Miguilim, mencionadas) dentro das duas novelas aqui analisadas, em uma perspectiva comparativa entre a ficção criada de *Campo geral* e a ficção narrada em *Uma estória de amor*.

Vale lembrar que a ficção de *Campo geral* é concentrada no processo de formação de Miguilim como contador de estórias e a ficção de *Uma estória de amor* é voltada para a transformação e a transmissão oral das narrativas.

A seguir recapitularemos brevemente as estórias, desdobrando-as nas sensações que proporcionam e nos efeitos estéticos que resultam para as personagens. Desta forma, cada núcleo de estórias gera sensações e efeitos para os ouvintes e para o próprio protagonista de cada novela analisada, Miguilim ou Manuelzão.

Com isso pretendemos demonstrar que, para além dos leitores de Guimarães Rosa – o “leitor real”, como diria Iser –, pelo menos as personagens das obras por nós selecionadas

nessa dissertação podem ser lidas como receptores internos às ficções que também passam por efeitos e respostas.

a) estórias de sombração de Siarlinda

Estórias: “Da Moça e da Bicha-Fera, do Papagaio Dourado que era um Príncipe, do Rei dos Peixes, da Gata Borracheira, do Rei do Mato. Contou estórias de sombração, que eram as melhores” (ROSA, 2001, p. 103)

Sensações: estremecimento nas estórias de terror, “de sombração”. (ROSA, 2001, p. 103)

Efeito estético: “Miguilim de repente começou a contar estórias tiradas da cabeça dele mesmo.” (ROSA, 2001, p. 103-104)

b) As estórias de Seo Aristeu:

Estórias: Versos e cantigas.

Sensações: “Sempre pensava em seo Aristeu — então vinha ideia de vontade de poder saber fazer uma estória, muitas, ele tinha!” (ROSA, 2001, p. 82)

Efeito estético:

- 1) Seo Aristeu surge como uma figura poética, “desinventado de uma estória” (ROSA, 2001, p. 76) e partir dele, provém a cura da doença imaginária de Miguilim.

Escuta, meu Miguilim, você sarou foi assim, sabe:

Eu vou e vou e vou e vou e volto!

Porque se eu for

Porque se eu for

Porque se eu for

hei-de voltar..

E isto se canta bem ligeiro, em tirado de quadrilha. (ROSA, 2001, p. 78-79)

- 2) A partir da vivência com Seo Aristeu, Miguilim conscientiza-se que pode também inventar estórias.

Miguilim pegava o tabuleirinho vazio, tomava a benção a Pai, vinha voltando. 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! Essas assim, uma estória

— não podia? Podia, sim! — pensava em seo Aristeu... Sempre pensava em seo Aristeu — então vinha ideia de vontade de poder saber fazer uma estória, muitas, ele tinha! Nem não devia de ter medo de atravessar o mato outra vez, era só um matinho bobo, matinho pequeno trem-à-toa. (ROSA, 2001, p. 82)

c) Estórias de Miguilim:

Estórias:

“uma do Boi que queria ensinar um segredo ao Vaqueiro, outra do Cachorrinho que em casa nenhuma não deixavam que ele morasse, andava de vereda em vereda, pedindo perdão.” (ROSA, 2001, p. 104)

“Mas então Miguilim fez de conta que estava contando ao Dito uma estória — do Leão, do Tatú e da Foca.” (ROSA, 2001, p. 114)

“Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar.” (ROSA, 2001, p. 115)

"Dito, um dia eu vou tirar a estória mais linda, mais minha de todas: que é a com a Cuca Pingo-de-Ouro!..." (ROSA, 2001, p. 115)

Sensações: Sedução, uma vez que “Essas estórias pegavam”. (ROSA, 2001, p. 104)

Dito gostava e pedia: “Conta mais, conta mais...” Depois “tinha alegrias nos olhos; depois, dormia, rindo simples, parecia que tinha de dormir a vida inteira.” (ROSA, 2001, p. 115)

Em Miguilim tais estórias proporcionavam alegria e nervosismo.

Efeito estético: Enquanto se desenvolve a formação do próprio Miguilim como contador de estórias, Dito constrói um sentido para as dores pelas quais passa:

— ‘Miguilim, Miguilim, eu vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder então ficar mais alegre, mais alegre, por dentro! (ROSA, 2001, p. 118)

d) A Destemida

Estória: Homem rico que confiava plenamente em um vaqueiro lhe dá sua melhor fazenda para que tome conta, devendo zelar por uma vaca chamada Cumbuquinha. Destemida exigiu do marido que matasse a vaca, para que comesse de sua carne, o que o vaqueiro acaba por fazer, inclusive mentindo para o fazendeiro. Por fim, Destemida planeja o assassinato da mãe do fazendeiro para ocultar o feito.

Sensações: estranhamento e incômodo, uma vez que Joana Xaviel subverte a narrativa original, fazendo com que o triunfo esteja com a personagem vilã, a Destemida.

O papagaio tossiu e “toscançou de resmungar e cochichar as contracoisas”. “Todos que ouviam, estranhavam muito: estória desigual das outras, danada de diversa. Mas essa estória estava errada, não era toda! Ah, ela tinha de ter outra parte — faltava a segunda parte?” (ROSA, 2001, p. 186-187)

Efeito estético: A subversão da narrativa tradicional por parte de Joana Xaviel incute em Manuelzão um estranhamento acerca da ordem do mundo, que faz com que reflita sobre sua própria vida.

e) O Romanço do Boi Bonito ou A décima do Boi e do Cavalo

Estória: Vaqueiro Menino é desafiado por um rico fazendeiro a montar um cavalo encantado e procurar um Boi indomável, chamado Boi Bonito.

Sensações: As mulheres, inclusive Joana Xaviel, choravam. O senhor de Vilamão batia palmas.

Efeito estético: Manuelzão toma a decisão de sair com a boiada.

A partir do esquema transcrito, verificarmos que a criação e a transmissão das estórias nas novelas analisadas são capazes de redundar em sensações nos personagens e transformações nos protagonistas, a partir de efeitos estéticos decorrentes das narrativas.

A este respeito, Karl Erik Schollhammer esclareceu a proposta que Iser desenvolveu ao longo de seu trabalho:

Desde a participação de Iser em *Hermeneutik & Poetik*, um *Leimotiv* de sua obra tem sido a elaboração de uma abordagem científica do prazer estético, abordagem essa capaz de mostrar como o efeito poético sobre as emoções contribui para a cognição, isto é, para o modo como o leitor compreende a si mesmo e ao mundo, percebendo que a experiência literária pode servir de catalisador para a transformação social. (SCHOLLHAMMER, 1999, p. 123).

Em *Campo geral e Uma estória de amor* podemos constatar dois aspectos da teoria de Wolfgang Iser: de um lado a relação triádica entre real, imaginário e fictício e de outro o efeito estético proporcionado pela apreensão de uma narrativa ficcional.

Em *Campo geral* a criação de ficção surge como ilustração de uma necessidade antropológica, na medida em que podemos acompanhar durante o processo de formação de Miguilim, que seus questionamentos e angústias buscam refúgio no processo criativo de inventar estórias. Em síntese, buscamos demonstrar, por meio do acompanhamento das estórias criadas por Miguilim, como se dá essa intencionalidade da ficção, através da formação de um imaginário e da necessidade antropológica de ficcionalizar.

De outro lado, Manuelzão representa o polo estético, do receptor, que apreende as estórias que ouve ao longo da narrativa de *Uma estória de amor* e experimenta seus sentidos, tomando consciência, ao fim, de sua necessidade de partir com a boiada.

Nem não. Cantar e brincar, hoje é festa — dançação. Chega o dia declarar! A festa não é pra se consumir — mas para depois se lembrar... Com boiada jejuada, forte de hoje se contando três dias... A boiada vai sair. Somos que vamos. (ROSA, 2001, p. 263)

De um modo similar ao que ocorre com a personagem Corvick em “O desenho no carpete”, as estórias de Joana Xaviel e Seo Camilo proporcionaram em Manuelzão as reflexões necessárias para que a criação, em seu imaginário, de um sentido real para sua vida. Manuelzão, por fim, aceita sua condição de vaqueiro, deixa de lado os desejos por Leonísia e Joana, que aparecem de forma ambígua ao longo da narrativa, e decide seguir com a boiada.

CONCLUSÃO

Buscamos analisar, por meio desta dissertação, como se processam, nas obras *Campo geral* e *Uma estória de amor*, a relação triádica proposta por Wolfgang Iser entre o real, o imaginário e o fictício e o efeito estético proporcionado pelas narrativas orais nos protagonistas, Miguilim e Manuelzão, respectivamente.

Wolfgang Iser dedicou grande parte de seu projeto teórico para esclarecer a necessidade antropológica da ficção, esforçando-se em buscar respostas para a pergunta: por que o homem precisa da ficção? Sua teoria teve seu ápice em *Ato da Leitura*, e posteriormente, em *O fictício e o imaginário*, aprofundou as concepções relativas à articulação entre o real, o imaginário e o fictício.

Iser desenvolveu a tríade entre real, fictício e imaginário, na medida em que defendeu que nenhum dos três poderia ser concebido ontologicamente de forma independente. O fictício é uma elaboração discursiva dos elementos do real que se encontram fragmentados no imaginário, e manifestado cotidianamente desde a mentira à ficção literária. O imaginário, por sua vez, é ativado por elementos do real que se combinam e é concretizado pelas construções do fictício, através do que Iser denominou “atos de fingir” – seleção, combinação e autoindicação ou desnudamento da ficcionalidade. A proposta desta dissertação foi também explicitar tais atos do fingir em cotejo com as análises das novelas, uma vez que se mostram relevantes para a análise da criação ficcional.

Conforme mencionado no decorrer deste trabalho, *Campo geral*, nas palavras de Guimarães Rosa, “contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras” estórias de *Corpo de Baile* (ROSA, 2003, p. 91). O protagonista Miguilim, ao ouvir narrativas contadas pelos personagens, Siarlinda e Seo Aristeu, passa a inventar novas estórias, originais, e, com a ajuda da ficção busca vencer seus medos e compreender os acontecimentos que o circundam.

Em *Uma estória de amor*, por sua vez, as figuras dos contadores de estórias se corporificam nos personagens Joana Xaviel e Seo Camilo. Por meio dos efeitos estéticos demonstrados no quarto capítulo, percebemos que as estórias narradas por ambos os personagens processam transformações no protagonista, Manuelzão, encorajando-o a decidir seguir com sua boiada.

Por ser de importância fundamental para a análise da construção ficcional e em virtude do tema primordial desta dissertação, optamos em dedicar o primeiro capítulo, *Por que criar ficção? — A necessidade antropológica de ficcionalizar em Campo geral*, para traçar uma

sequência da evolução dos conceitos de imaginário, a partir das influências mais relevantes para a concepção da articulação entre o real, o fictício e o imaginário, concebida por Wolfgang Iser na obra *O Fictício e o Imaginário*. Iser demonstrou, ao contrário do que o senso comum determinava, que real e ficção não podem ser concebidos como conceitos opostos. Desta forma, a criação de ficção não se processa de forma independente dos dois outros âmbitos aos quais se interliga, quais sejam, o real e o imaginário. Nosso objetivo foi demonstrar com tais explicações como se processam em Miguilim, protagonista de *Campo geral*, os chamados “atos de fingir”, que dão forma ao imaginário, propiciando a criação ficcional. Percebemos como Miguilim se utiliza da ficção para buscar soluções para problemas mais imediatos ou mais complexos, como a entrega do bilhete do Tio Têrez à sua mãe e a morte de sua cachorrinha Cuca Pingo de Ouro.

No segundo capítulo, *O fictício que nasce no sertão — Além dos espaços do Mutum e da Samarra*, partimos da ideia exposta no primeiro capítulo de que a ficção origina-se da utilização de elementos documentais que favorecem o acervo do imaginário, analisando os espaços do Mutum e da Samarra, nos quais se desenvolvem respectivamente as narrativas das obras *Campo geral* e *Uma estória de amor*. Objetivamos estabelecer relações entre as personagens e os espaços por elas habitados, em especial no sentido do deslocamento espacial, uma vez que ambos os protagonistas possuem impulsos de ultrapassar as fronteiras que delimitam seus mundos.

Como o ato de criar ficção é uma atividade necessária à humanidade, pois estimula a moldagem de um imaginário amorfo e repleto de informações fragmentárias, analisamos, no terceiro capítulo desta dissertação, *Uma estória de amor — A origem e o poder das estórias*, a novela *Uma estória de amor*, sob a perspectiva sugerida pelo próprio Guimarães Rosa, que esclareceu, mais de uma vez, em suas correspondências com seu tradutor italiano, que a obra “trata das estórias, sua origem, seu poder” (ROSA, 2003, p. 91). Portanto, nosso objetivo foi analisar a origem e o poder de transformação das estórias narradas por Joana Xaviel e Seo Camilo.

Constatamos, assim, que Guimarães Rosa privilegiou, nesta novela, a transfiguração das estórias tradicionais, transmutando-as para a criação das narrativas de seus personagens. Seo Camilo e Joana Xaviel, enquanto ouvem ou criam novas estórias, representam também a figura do autor, que tematiza o mundo ao seu redor.

Constatamos, ao longo do trabalho, que os protagonistas de ambas as novelas são transformados pelas vivências das narrativas orais, portanto, no quarto capítulo, *Efeitos Estéticos em Miguilim e Manuelzão*, buscamos traçar uma breve recapitulação da importância

da teoria do efeito estético desenvolvida por Wolfgang Iser para compreender as transformações existenciais ocorridas em Miguilim e Manuelzão. Construimos um esquema contendo as histórias narradas nas duas novelas, com a finalidade de demonstrar as transformações ocorridas nos protagonistas, a partir do efeito estético experimentado.

As duas novelas em análise propiciam ricas e inúmeras aproximações. Na presente dissertação, objetivamos nos concentrar na ilustração do processo de concretização ficcional através do imaginário, na transformação dos protagonistas por meio dos efeitos estéticos experimentados, bem como na necessidade antropológica da ficção.

Desta forma, a primeira conclusão deste trabalho é acerca da possibilidade de tratar de uma dupla vertente no estudo da criação da ficção nas obras analisadas, *Campo geral* e *Uma história de amor*.

Por um lado, há a representação do mundo extratextual na obra literária, constatada pelos arquivos documentais de Guimarães Rosa, elementos autobiográficos e a incorporação de narrativas tradicionais do sertão, tais como as mencionadas, *Vara do Burel*, *Boi Pintadinho*, *Boi Liso*, *Rabicho da Geralda*, *Boi Espaço*, que foram reorganizadas e transmutadas para a recriação das histórias dentro da história. Constatamos, assim, as possibilidades de articulação de elementos do real no imaginário do autor para a criação ficcional dentro de *Campo geral* e de *Uma história de amor*, com a utilização de um rico arcabouço documental.

Por outro lado, a própria realidade intratextual é levada em consideração para a ilustração da capacidade fabuladora dos personagens contadores de histórias, na medida em que o texto ficcional está imbuído de uma riqueza realista. Desta forma, nesta segunda vertente, podemos perceber os contadores de histórias – Miguilim, Joana Xaviel e Seo Camilo – como representações da figura do escritor. Por este ângulo, o Mutum e a Samarra compõem o real dos personagens. É no sertão ficcional que nossos contadores de histórias selecionarão e combinarão elementos para criar ficção. Verificamos, no mundo intratextual de *Campo geral* e de *Uma história de amor*, uma representação da disposição humana em elaborar histórias relacionadas à sua realidade conhecida.

A construção do imaginário de Miguilim, Seo Camilo e Joana Xaviel é mobilizada por elementos de sua realidade, refletindo o processo ensinado por Iser, uma vez que “o imaginário não é um potencial que ativa a si mesmo, mas uma instância que precisa ser mobilizada por algo externo” (ISER, 2013, p.295).

Tais processos são observados em *Campo geral* e em *Uma história de amor*. Miguilim recorre a elementos do real que lhe são conhecidos para criar novas histórias e, criando ficção, buscar soluções para suas questões existenciais. Em Joana Xaviel e Seo Camilo, percebemos

uma situação um pouco mais específica, na medida em que suas inspirações mais imediatas são as histórias tradicionais do ciclo do boi.

A segunda conclusão que releva salientar ao fim deste trabalho diz respeito aos efeitos estéticos verificados em ambos os protagonistas, Manuelzão e Miguilim, como destacado no quarto capítulo desta dissertação.

Com efeito, apesar de Wolfgang Iser referir-se especialmente ao “leitor real” – os leitores de Guimarães Rosa – nosso objetivo foi demonstrar que, para além destes, os protagonistas das obras *Campo geral* e *Uma história de amor* ilustram a teoria do efeito estético, podendo ser lidos como receptores internos às ficções, experimentando efeitos e respostas.

Manuelzão encaixa-se perfeitamente no polo estético da obra de arte, representando com precisão aquela personagem que apreende a narrativa e constrói seu sentido, como verificado na novela *Um desenho no tapete*, de Henry James.

Miguilim, por sua vez, posiciona-se como receptor e autor, uma vez que, no polo estético, constrói os sentidos das narrativas que lhe são apresentadas por Siarlinda e Seo Aristeu e, através dos atos de fingir, reúne os elementos necessários para as histórias originais que inventa.

Por fim, tanto em Manuelzão quanto em Miguilim, verificamos a produção do efeito estético das narrativas orais que lhe são contadas. Tal efeito tem como consequência a transformação e a tomada de consciência de ambos os personagens: Miguilim segue seu próprio caminho com o médico que diagnosticou sua miopia, enquanto Manuelzão decide liderar a boiada e seguir seu destino de vaqueiro.

REFERÊNCIAS

- ABEL, Carlos Alberto dos Santos. *Rosa autor Riobaldo narrador*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; FAPERJ 2002.
- ARISTÓTELES. *Sobre a alma*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Imprensa Nacional Casa da Moeda: 2010.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Disponível em <http://acervo.novacartografiasocial.com.br:8088/xmlui/bitstream/handle/738738/1773/A_morte_do_autor_barthes.pdf?sequence=1>. Acesso em: 30 set. 2016.
- BASTOS, Dau. Wolfgang Iser e a ficcionalidade como disposição humana. In: ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BORBA, Maria Antonieta Jordão de O. *Teoria do efeito estético*. Niterói: Editora da UFF, 2003.
- _____. *Tópicos de teoria para a investigação do discurso literário*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CALLADO, Antonio; CANDIDO, Antonio; PIGNATARI, Décio et al. *Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- CANDIDO, Antônio. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1971.
- CASCUDO. Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. São Paulo: Editora Global. 2014.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.
- COSTA, Ana Luíza Martins. Miguilim no cinema: da novela *Campo geral* ao filme "Mutum". *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 44, n. 2, p. 31-52, jul./dez. 2013.

DUARTE, Lélia Parreira. Dito e Miguilim ou os dois usos da linguagem. In: FANTINI, Marli. (Org.). *Machado e Rosa: leituras críticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

FERRAZ, Luciana Marques. *A Infância e a velhice: percursos em Manuelzão e Miguilim*. 2010. 185 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde.../2010_LucianaMarquesFerraz.pdf>. Acesso em: 02 ago. 2016.

GALANO, Ana Maria. Particularidades de Campo Geral: novela de Guimarães Rosa. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 38, p. 206-224, mar. 1994. Disponível em: <<https://www.usp.br/bibliografia/obra.php?cod=1262&s=grosa>>. Acesso em: 02 jul. 2015.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão Veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GODOY, Maria Carolina de. Ciranda do aprender: Miguilim e os outros em seu percurso de formação. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 662-681, jul./dez. 2013. Disponível em: <revistaseletronicas.pucrs.br>. Acesso em: 08 jul. 2015.

_____. Criatividade e Invenção: personagens contadoras em Guimarães Rosa. *Recorte, revista eletrônica*, v. 10, n. 2, jul./dez. 2013. Disponível em: <dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4791978.pdf>. Acesso em: 08 jul. 2015.

GUIMARÃES, Vicente. *Joãozito: a infância de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Panda Books, 2006.

HUME, David. *Investigação acerca do entendimento humano*. Versão eletrônica. Ed. Acrópolis, 2006. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/hume.html>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1.

_____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1999. v. 2.

_____. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

_____. Debate. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

_____. O fictício e o Imaginário. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

ISER, Wolfgang. O jogo. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

_____. O que é a Antropologia Literária? In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

_____. Problemas da literatura atual: O imaginário e os conceitos-chave da época. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2.

_____. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.) *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2.

_____. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como provocação à teoria literária*. Disponível em: <<https://ufprbrasileiraluis.files.wordpress.com/2015/02/jauss-arquivo-melhor.pdf>>. Acesso em: 30 set. 2016.

KERMODE, Frank. *The sense of an ending: studies in the Theory of Fiction with a new epilogue*. New York: Oxford University Press, 2000.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. *A ficção cética*. São Paulo: Annablume, 2004.

KRETSCHMER, Johannes. Apresentação. In: VAIHINGER, Hans. *A Filosofia do como se: sistema das ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista*. Santa Catarina: Argos, 2011.

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

LIMA, Luiz Costa. *O Controle do imaginário e a afirmação do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2001.

MARQUES, Davina. Literatura como máquina de guerra. *Letras*, Santa Maria, v. 19, n. 1, p. 23–32, jan./jul. 2009.

MIYAZAKI, Tiekō Yamaguchi. *Um tema em três tempos: João Ubaldo Ribeiro, João Guimarães Rosa e José Lins do Rego*. São Paulo: Fundação Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.

MOISÉS, Massaud. *A Criação literária*. São Paulo: Cultrix, 2006.

MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. Sertão-lugar, sertão-espaço: interface poética. In: MACHADO e Rosa: leituras críticas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

NUNES, Benedito. *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Organização Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil: DIFEL, 2013.

PINTO, Ubirajara Santiago de Carvalho. *O amor e nossa condição: itinerários da festa em Uma estória de amor de Guimarães Rosa*. 2006. 146 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/LHAM-6MAHSA>>. Acesso em: 01 jul. 2016.

ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RÓNAI, Paulo. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, Guimarães João. *A boiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Minas Gerais: UFMG, 2003.

_____. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Minas Gerais: UFMG, 2003.

_____. Entrevista conduzida por Günter Lorenz no Congresso de Escritores Latino-Americanos, em janeiro de 1965. In: *Diálogo com a América Latina*. São Paulo: E.P.U., 1973. Disponível em: <<http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/GuimaraesRosa-1965.htm>>. Acesso em: 15 dez. 2015.

_____. *Grande sertão veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Porto Alegre: L&PM Pocket. 2011.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Fundamentos da Estética do Efeito: uma leitura. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

SOARES, Claudia Campos. O Olhar de Miguilim. *O eixo e a roda*, v. 14, 2007. Disponível em: <http://150.164.100.248/poslit/08_publicacoes_pgs/Eixo%20e%20a%20Roda%2014/11-Claudia-Campos-Soares.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2015.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. *A saga rosiana do sertão*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

VAIHINGER, Hans. *A Filosofia do como se: sistema das ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista*. Santa Catarina: Argos, 2011.

VASCONCELOS, Sandra Gardini Teixeira. Sertão e memória: as cadernetas de campo de Guimarães Rosa. In: ROSA, Guimarães. *A boiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

VASCONCELOS, Sandra Gardini Teixeira. *Puras misturas*. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 1997.