



miguilim

revista eletrônica do netlli

volume 10, número 2, maio-ago. 2021

O TRABALHO CONTRA O TRABALHADOR: UMA ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DO TRABALHO NA NOVELA *CAMPO GERAL*, DE GUIMARÃES ROSA



THE LABOR AGAINST THE LABORER: AN ANALYSIS OF THE REPRESENTATIONS OF LABOR IN THE NOVEL *CAMPO GERAL*, BY GUIMARÃES ROSA

Yuri Moura LIMA
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 09/02/2021 • APROVADO EM 21/06/2021
DOI: <https://doi.org/10.47295/mgrend.v10i2.3182>

Resumo

A novela *Campo Geral*, também caracterizada por Guimarães Rosa como um poema, é parte constitutiva da obra maior *Corpo de Baile*, publicada em 1956, e trata da vida de uma família muito pobre que vive no interior de Minas Gerais, cujo cotidiano gira em torno de sua subsistência através do trabalho necessário para alcançá-la. As representações do trabalho têm papel central na obra e as diferenças entre a forma como eles são representados apontam para a possibilidade do estabelecimento de certas relações entre esses regimes de trabalho e determinadas características das personagens. A atividade que possibilita àquela família sua subsistência também incide sobre determinados membros dessa mesma família de forma potencialmente cerceadora, como uma espécie de tesoura de poda da subjetividade. O movimento executado por Guimarães parece consistir em observar e captar certos aspectos particulares dessa realidade para, a partir disso, trazer à tona e expressar questões que transbordam essa família e essa realidade particular e dizem

respeito à humanidade de forma mais genérica, pra além dessas particularidades, revelando, como formulou Antonio Candido, a *universalidade da região*. A partir da análise das personagens do núcleo da novela e a relação de Miguilim com estes, este ensaio busca discutir a centralidade das representações do trabalho para a construção da narrativa e os recursos utilizados pelo autor na direção da superação do regionalismo pitoresco comum em sua época.



Abstract

The novel *Campo Geral*, also characterized by Guimarães Rosa as a poem, is a constituent part of the larger work *Corpo de Baile*, published in 1956, that handles the life-story of a very poor family that lives in the countryside of Minas Gerais and whose daily life is concentrated on the necessary labor force that provides the family's subsistence. The representations of labor have a central role in the text and the differences on how they are portrayed indicate the possibility of establishing correlations between these labor regimens and certain characters' traits. The labor activity that provides the family's subsistence also affects some specific family members in a restrictive manner, as a subjectivity gardening scissor. The writing strategy used by Guimarães Rosa seems to consist of observing and capturing some particular aspects of this reality in order to bring out and express issues that transcend this family and its particular reality in which concerns humanity in generic terms, revealing through these particularities "the universality of the region" as formulated by Antonio Candido. Based on the analysis of the novel's core characters and the Miguilim's relationship with them, this essay intends to discuss the centrality of labor representations for the narrative development and the resources used by the author on his way of going beyond the common picturesque regionalism at his time.

Entradas para indexação

Palavras-chave: Campo Geral; Miguilim; Realismo; Guimarães Rosa; Representações do trabalho.

Keywords: Campo Geral; Miguilim; Realism; Guimarães Rosa; Labor representations.

Texto integral

A narrativa se passa inteiramente no Mutúm, ponto remoto e miúdo dos Gerais, e conta a história de uma família muito pobre que por lá vive, passando por seu cotidiano, suas formas de trabalho, a convivência entre as personagens e raras celebrações. Baseado principalmente na existência da personagem Mãitina, que foi submetida à escravidão, compreende-se que a história se passa entre o fim do século XIX e os dois primeiros quartos do século XX.

Em um contexto de extrema pobreza, onde as bonecas das crianças eram mandioquinhas enroladas em trapos (ROSA, 2016, p.34) e alguns enxadeiros recebiam a "paga" com tocinho (ROSA, 2016, p. 38), interessa sobretudo a relação das personagens com suas formas de trabalho e como, para além dessa situação de objetiva escassez, é retratada a subjetividade dessas personagens. Nesse sentido, é importante compreender como essa subjetividade corresponde a essa pobreza e se mostra uma subjetividade pobre relacionada com a miséria e em que medida ela é representada de forma que matize e complexifique essa relação e, por isso, se optou

pelas representações do trabalho como chave para a discussão e determinados aspectos da obra.

As cenas se apresentam ao leitor a partir de um narrador em terceira pessoa por vezes tomado pela visão de mundo e perspectiva do protagonista Miguilim, uma criança de oito anos de idade. O ambiente infantil de Miguilim e seus irmãos é focalizado como uma janela de percepção do mundo (a beleza, a perda, o trabalho e a morte) e apresenta, em parte significativa da obra, contraste, e mesmo choque, com a percepção de mundo, o discurso e as atitudes do pai, Bernardo (Berno), que na maior parte das vezes em que é representado figura como um sujeito bruto e insensível.

A figura de Bernardo, que até metade da novela é representada quase exclusivamente como uma figura violenta e rancorosa, começa a ser relativizada e algumas nuances e possibilidades de justificativas para essa condição do pai começam a aparecer para Miguilim, que apesar de não poder formular claramente sobre a situação, parece começar a entender um pouco melhor – e a sua maneira – a situação da família e do próprio pai.

Nas representações do trabalho em *Campo Geral*, chama atenção, sobretudo, o antagonismo desempenhado pelas figuras de Bernardo em oposição a Miguilim e Seo Aristeu, que parece ter profunda relação com as formas de trabalho ali representadas.

O realismo de Guimarães Rosa

É importante aqui uma breve discussão acerca da acepção marxista da categoria “realismo”, do quanto essa categoria pode ser pertinente e contribuir com a discussão da obra em questão e da proximidade desta com um conceito criado por Antonio Candido para caracterizar a produção literária de Guimarães Rosa: o *super-regionalismo* ou *transregionalismo*.

De acordo com Lukács (2010), em uma introdução à organização *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos de Marx e Engels*, o realismo não é apenas um movimento artístico ou uma espécie de “escola literária”, mas um método de figuração estética que preza pelo reflexo (não retrato) das forças e da correlação de forças do real, com suas contradições e com sua complexidade, cuja centralidade é o homem no plano da ação humana.

Antonio Candido define o “super-regionalismo” ou “transregionalismo” como uma espécie de superação dialética do regionalismo brasileiro. Ainda que o autor esteja tratando de uma espécie de “movimento literário”, datado, verifica-se também em sua caracterização certa tentativa de abordar alguns pontos dessa forma de figuração estética inaugurada por Guimarães Rosa. Ao falar, em entrevista, sobre Guimarães Rosa, mais precisamente sobre o conto “A hora e a vez de Augusto Matraga” e sobre o *super-regionalismo* brasileiro, Candido afirma, respectivamente:

Por que que ele não era um regionalista propriamente dito? É porque através do homem do sertão havia uma presença dos problemas universais. A gente sentia que o regionalismo dele não era de cunho pitoresco. O pitoresco havia, evidentemente, mas já havia uma universalidade dos temas, uma espécie de vibração espiritual, uma vibração em relação aos grandes problemas que

atormentam o homem que já faziam dele [Guimarães] uma coisa diferente, não era propriamente um regionalista.¹

O que vemos agora, sob este aspecto, é uma florada novelística marcada pelo refinamento técnico, graças ao qual as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade. Descartando o sentimentalismo e a retórica; nutrida de elementos não-realistas, como o absurdo, a magia das situações; ou de técnicas antinaturalistas, como o monólogo interior, a visão simultânea, o escorço, a elipse - ela implica não obstante em aproveitamento do que antes era a própria substância do nativismo, do documentário social. Isto levaria a propor a distinção de uma terceira fase, que se poderia (pensando em surrealismo, ou super-realismo) chamar de superregionalista. Ela corresponde à consciência dilacerada do subdesenvolvimento e opera uma explosão do tipo de naturalismo, que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo [...] Deste super-regionalismo é tributária, no Brasil, a obra revolucionária de Guimarães Rosa solidamente plantada no que poderia chamar de a universalidade da região. (CANDIDO, 1989, p. 162).

Ainda que em contexto radicalmente diferente, Lukács formula uma breve caracterização do que entende por *realismo* (como já mencionado, método de figuração estética e não a escola literária) que parece ter diversos pontos de convergência com o que foi formulado por Antonio Candido para tratar da obra de Guimarães Rosa:

A verdadeira arte [realista] visa ao maior aprofundamento e à máxima abrangência na captação da vida em sua totalidade onicompreensiva. A verdadeira arte, portanto, sempre se aprofunda na busca daqueles **momentos mais essenciais que se acham ocultos sob a superfície dos fenômenos**, mas não representa esses momentos essenciais de maneira abstrata, ou seja, suprimindo os fenômenos ou contrapondo-os à essência; ao contrário, ela apreende exatamente aquele processo dialético vital pelo qual a essência se transforma em fenômeno, se revela no fenômeno, mas figurando ao mesmo tempo o momento no qual o fenômeno manifesta, na sua mobilidade, a sua própria essência. (MARX; ENGELS, 2010, p. 26, grifo meu).

Em síntese, parece se tratar, para ambos, de captar e exprimir, através do particular (para Candido, do regional), o universal, em última instância, da extinção da relação dicotômica entre fenômeno e essência, em que a forma regionalista não designe necessariamente e apenas o regional, mas traga o universal a partir de si e consigo. Nesse sentido é que se pode observar, ainda que inicialmente, a

¹Acesso em 19/01/2021 Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=nn9YMb6S7VQ&feature=youtu.be>

aproximação entre o *super-regionalismo* e a acepção de realismo defendida por Marx e Engels e posteriormente desenvolvida por Lukács.

Parte-se do fenômeno, em sua relação com a essência, busca-se a essência para, explorando essa relação, atingir uma realidade em potência, mais ampla e mais significativa (CANDIDO, 2002, pp. 121-122). Trata-se da literatura como forma de conhecimento do *real*, distanciando-se da realidade meramente aparente, fenomênica, enquanto fim, mas aproximando-se e apropriando-se desta enquanto meio para, justamente, superar o conhecimento superficial e fenomênico e alcançar um reflexo (reforço, não retrato) do *real* em seus movimentos.

Esse é o realismo ao qual nos parece se filiar *Campo Geral*, que expressa, a partir do Mutúm e, principalmente, da figura de Nhô Berno, algo de essencial em relação ao trabalho e à condição degradante do trabalhador nesse mundo e de que forma isso atinge esse(s) trabalhador(es) e os transforma, extrapolando e muito, mas sem desconsiderar sua centralidade, as questões propriamente econômicas e do plano da luta de classes.

A figura de Bernardo e de outros trabalhadores, a forma como se comportam, falam e agem, assim como as relações com as outras personagens, alguns detalhes quase da ordem do mágico ou fantástico, indicam que a obra apresenta diversos recursos que apontam para seu caráter realista precisamente – e não apesar de – porque matizam de forma diversa a narrativa, distanciando-a da representação meramente fotográfica. Caso a obra fosse exclusivamente sobre isso, detida exclusivamente no fenômeno das relações de trabalho, sem se aprofundar nas personagens e suas questões e peculiaridades, pouco ela se diferenciaria do que se convencionou chamar de naturalismo e/ou regionalismo. Ainda que se trate de situação específica e localizada, de determinada região, a obra leva à reflexão profunda sobre a essência da realidade fenomênica apresentada, de forma que seja possível, a partir dela, pensar a degradação causada pela superexploração dos trabalhadores em diversos outros contextos e, de forma mais ampla, as relações que os seres humanos estabelecem com o trabalho no geral e como elas os afetam.

Há, em *Campo Geral*, essa encenação, segundo a qual determinados tipos de fala representam os conflitos sociais na forma de um conflito entre discursos. Enquanto em *Grande Sertão: Veredas* (1986) os conflitos se apresentam de forma mais acentuada, por vezes em diferenças e discursos marcadamente políticos, em *Campo Geral* esses conflitos sociais representados pelo conflito entre discursos parecem se apresentar de forma mais sutil, posto que na obra, cujo protagonista é uma criança, seria inadequado apresentar esses conflitos de forma tão marcada nos discursos (fora desse universo) e que, como a trama se passa inteiramente em ambiente doméstico, soa mais adequado que os conflitos (mesmos maiores) apareçam diluídos nesse contexto. Ainda assim, algumas vezes esses conflitos sociais aparecem de maneira mais evidente, em algumas falas das personagens e na descrição de algumas situações.

Como o pai ficava furioso: até quase chorava de raiva! Exclamava que ele era pobre, em ponto de virar miserável, pedidor de esmola, a casa não era dele, as terras ali não eram dele, o trabalho era demais, e só tinha prejuízo sempre, acabava não podendo nem tirar para sustento de comida da família. (ROSA, 2016, p. 57).

Em *Campo Geral*, há a representação de diversas formas de trabalho, são elas: a representação do trabalho doméstico, executado majoritariamente pelas personagens femininas, dentre as quais se destaca a condição de Mãitina, ex-escrava que vive com a família em troca de seus serviços (como todo mundo ali, mesmo as crianças); a representação do trabalho de figuras como Seo Aristeu, que tem pequena propriedade e trabalha com apicultura e, não sendo empregado de terceiros, goza de condição razoavelmente melhor do que a de Berno e sua família, tem tempo livre, se dedica à viola e à poesia nas horas vagas; a representação do trabalho executado por Berno (e posteriormente por Miguilim), que labuta em terras alheias (plantio, colheita e criação de animais), tendo como pagamento apenas o necessário para a subsistência de sua família e, por fim, a representação do trabalho dos “funcionários” de Berno, condição que se apresenta objetivamente como a mais precária, como se nota na seguinte passagem “[...]o pai pagava alguns enxadeiros com toicinho.”(ROSA, 2016, p. 38).

Walnice Nogueira Galvão, em *As formas do falso* (1972), convoca sociólogos e historiadores para a discussão acerca a origem da “plebe rural” brasileira e indica um caminho possível para esboçar a gênese sócio-histórica do perfil dessa família e de sua respectiva condição, representada na novela de forma análoga à figura do “protegido” ou do “agregado”. A partir da sedentarização no centro-sul do país, com a atividade pecuária, era crescente o número de famílias que se encontravam nessa situação, de exclusão e vulnerabilidade, sob o risco constante de não conseguirem se sustentar, se vendo obrigadas a se sujeitar às condições de trabalho impostas pelos latifundiários.

O “salário de fome” não deixava que a fome os destruísse e o pouco que ganhavam bastava para que se assentassem em determinada propriedade, sob a tutela de algum senhor de terras que se valia dessa condição para garantir a produtividade de suas propriedades com o mínimo de custo possível, um regime de trabalho análogo à prática escravocrata.

A natureza da unidade produtiva prioritária no Brasil, – a fazenda, simultaneamente empresa e lar, produção e vida doméstica, relações de trabalho e relações pessoais de indivíduo para indivíduo – em si mesma contraditória, fixou um quinhão também contraditório para o homem pobre. Dispensável ao processo produtivo, encontra sua subsistência em atividades residuais, para o exercício das quais depende da autorização do dono da terra. O direito de moradia, contrato verbal de pessoa para pessoa, expressando uma ordem de relações, implica na reciprocidade de serviços por parte do morador. Mas a outra ordem de relações, regida pelo interesse, leva frequentemente o fazendeiro a expulsar o morador quando precisa das terras anteriormente cedidas. (GALVÃO, 1972, p. 38).

Na novela, a ausência da representação do latifundiário ou de menção explícita a ele acaba por fazer com que – inicialmente – se identifique Berno à figura do elemento negativo da narrativa: ele esbraveja, xinga, explora e judia, tanto das pessoas quanto dos animais. A princípio, ele é apresentado como o “latifundiário” daquele ambiente doméstico, com sua ausência de empatia e seu aparente gosto pela

prática do insulto e do castigo. Isso se sustenta até – aproximadamente – metade da narrativa, momento a partir do qual começa a ficar mais claro o contexto em que ele vive, a forma como se vê obrigado a trabalhar incansavelmente para seu próprio sustento e o sustento da família.

Na obra, a representação de Berno se dá de forma que aponta para a “bestialização” daquela personagem, cuja humanidade foi se esvaindo juntamente com o produto de seu próprio trabalho e ele, imerso naquele cotidiano, estranhando a si e a seus pares, com manifesta dificuldade de empatia e mesmo de comunicação, acaba dando fim à própria vida. Este ato, por sua vez, da maneira e na situação que se dá, parece ser um dos momentos mais humanos de Berno na novela, como se ele desistisse de uma vez por todas da linguagem ao mesmo tempo em que comunica muito ao suicidar-se.

Parece que o suicídio é, ao mesmo tempo, confirmação e negação da “bestialização” de Berno. Confirmação na medida em que, sob determinado aspecto, desiste da linguagem, da comunicação, percebe a impossibilidade de contornar a situação e que o suicídio acaba por ser a sua única saída. Considerando o caráter realista da obra, qualquer outra saída, como uma mudança brusca em sua personalidade, pareceria muito artificial. É negação na medida em que o suicídio é uma prática eminentemente humana, fruto de impasses relacionados à vida objetiva que se manifestam, subjetivamente, de diversas formas, que pode também ser interpretada como um ato de linguagem. Berno, trabalhador incansável na labuta, reduzido à máquina e um animal ao lidar com os seus, indesejável e muito agressivo, “Pai ficava todo tempo nas roças, trabalhava que nem um negro do cativoiro – era o que Mãe dizia. Era bom para a gente, quando pai não estava em casa.” (ROSA, 2016, p. 84).

A forma narrativa da miopia

O poema-novela *Campo Geral* é, em grande medida, narrado a partir do ponto de vista de Miguilim. Apesar de formalmente se apresentar um narrador em terceira pessoa, na maior parte da obra nota-se que por quase toda a extensão da obra esse narrador parece se situar dentro da cabeça de Miguilim. Cabeça, aqui, denota mais o sensorial, o emocional e as percepções mais imediatas do que propriamente o raciocínio e a elaboração. Nos parece que o corpo de Miguilim funciona como a mente do narrador, como se fosse o corpo sensível da criança que possibilitasse as próprias sinapses criativas desse narrador. Mesmo as diversas histórias inventadas por Miguilim parecem se apresentar como fruto do sensorial e do emocional, não parecem ser resultado de uma construção elaborada, fruto de uma criatividade concentrada; ocorrem de súbito, de acordo com determinadas situações em que a criança precisa responder e/ou explicar alguma coisa – ainda que para si – e estão eivadas de sensações, de emoções, de corpo:

“Que é que você está pensando, Miguilim?” – tio Terêz perguntava. ‘Pensando em pai...’ – respondeu. Tio Terêz não perguntou mais, e Miguilim se entristeceu, porque tinha mentido: ele não estava pensando em nada, estava pensando só no que deviam **sentir** os sanhaços, quando viam que já estavam presos, separados dos companheiros, tinha dó deles; e **só no instante em que tio Terêz**

perguntou foi que aquela resposta lhe saiu da boca. (ROSA, 2016, p. 27, grifo meu).

Miguilim é um contador de histórias, por toda a novela ele conta histórias e, quando não está contando, está imaginando, fantasiando, mas isso se apresenta quase como uma função fisiológica daquela criança. Nesse sentido é que se pode considerar que *Campo Geral* é narrado indiretamente por Miguilim. Um dos indícios mais fortes disso é o uso muito recorrente de diminutivos e de uma linguagem – por vezes – infantil: “O coelhinho tinha toca na borda-da-mata, saía só no escurecer, queria comer, queria brincar, sessépe, serelé, coelhinho da silva [...]” (ROSA, 2016, p. 35) ou em passagens como:

Quem ficava mais de castigo era ele, Miguilim [...] Mas o pai não devia de dizer que um dia punha ele Miguilim de castigo pior, amarrado em árvore, na beirada do mato. Fizessem isso, ele morria da estrangulação do medo? Do mato de cima do morro, vinha onça. Como o pai podia imaginar judiação, querer amarrar um menino no escuro do mato? Só o pai de Joãozinho mais Maria, na estória, o pai e a mãe levaram eles dois, para desnortear 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, 2016, p. 33).

Ainda que na própria linguagem não apareçam de forma clara as “miguilices”, seu modo de enxergar e sentir o mundo fica evidente. O medo da onça, do escuro, a referência a história de João e Maria, abandonados no meio do mato e, por fim, o choro, de acordo com o narrador por pena de João e Maria, mas contaminado também pelo medo da própria ameaça do pai.

A forma de ver e sentir de Miguilim determina a história, mas esta não poderia contar exclusivamente com a perspectiva da criança, sem espaço algum para o revezamento com um narrador mais objetivo, sem que isso prejudicasse consideravelmente um entendimento mais panorâmico do todo da narrativa e de sua complexidade. Caso o narrador aderisse completamente à perspectiva da criança, logo da criança que mais fantasia, como único modo de narração, perder-se-ia a dimensão do todo. De outra maneira, caso se eliminasse a perspectiva da criança, que está, em maior ou menor medida, presente em toda extensão da obra, esta perderia o que nos parece ser o seu ponto forte, a possibilidade de fazer com que o leitor vá percebendo o quanto que o modo daquela criança inocente – e míope, depois se descobre – enxergar o mundo pode ser mais genuíno do que o próprio modo “adulto”, por pragmático, certa razão com o qual um de seus irmãos mais novo, Dito, é, por vezes, identificado.

O Dito, menor, muito mais menino, e sabia em adiantado as coisas, com uma certeza, descarecia de perguntar. Ele, Miguilim, mesmo quando sabia, espiava na dúvida, achava que podia ser errado. Até as coisas que ele pensava, precisava de contar ao Dito, para o Dito reproduzir, com aquela força séria, confirmada, para então ele acreditar mesmo que era verdade. Dava até raiva, aquele juízo

sisudo, o poder do Dito, de saber e entender, sem as necessidades. (ROSA, 2016, p. 80).

Miguilim é apresentado como uma criança que tem um “quê” de diferente em relação às outras personagens, mesmo em relação às outras crianças, como fica mais evidente em passagens como a fala de sua irmã, Drelina, que desmente a justificativa de Miguilim sobre não ter levado lembranças do Sucurijú – onde foi crismado – para os irmãos: “Bôbo! Eu chamo Maria Andreлина Cessim Caz. Papai é Nhô Bernardo Caz! Maria Francisca Cessim Caz, Expedito José Cessim Caz, Tomé de Jesus Cessim Caz... Você é Miguilim Bôbo...” (ROSA, 2016, p. 29). A “bobice” de Miguilim, aspecto negativo para o conjunto das personagens – exceto Dito, Mãitina e Seo Aristeu –, se apresenta ao leitor como uma virtude. É precisamente essa característica que possibilitará à narrativa que se apresente de tal forma.

A estória, não podendo ser efetivamente narrada pela criança, pede a criação desse entremeio, lugar mesmo de reversibilidade entre narrador e personagem, onde as diferenças tendem a se apagar. Diz-se “tendem”, pois as construções formais, como aponta Rónai (1990. p.35), não são propriamente as da criança, mas de um narrador que a vê por dentro. (NOGUEIRA, 2005, p. 377).

A maior parte dos elementos constitutivos da narrativa passa, em maior ou menor grau, pelo filtro – ou pela ausência deste – de Miguilim. A maneira como a criança enxerga e expressa, a forma como vê e entende os acontecimentos torna possível que a narrativa seja enriquecida de tal maneira que se sobreponha ao simples retrato da realidade fenomênica, o que provavelmente ocorreria caso se adotasse exclusivamente um narrador objetivo e onisciente. A forma como Miguilim enxerga o pai dificilmente poderia ser diferente, dada a representação dessa figura, um “homem-besta”, reduzido à fera, que dificilmente consegue estabelecer uma comunicação não agressiva com seus familiares. Isso, feito por um narrador objetivo, provavelmente implicaria uma relação mais estreita e óbvia entre o regime de trabalho desse sujeito e a sua condição de ser humano desumanizado, mas pela ótica de Miguilim diversos outros elementos são adicionados e entram também como possíveis alicerces da ira do pai, “desobviezando” essa construção e essa relação. Esses elementos, como os casos de adultério por parte Nhanina, mãe de Miguilim, e a morte de Dito, claramente fazem parte do conjunto de elementos que constroem a figura de Berno tal qual ela vai sendo representada, mas nos parece que ainda assim subjaz a todos esses episódios a incapacidade desse trabalhador de estabelecer um diálogo com seus familiares. Essa incapacidade, antagônica às características mais marcantes de Miguilim, essa personalidade que parece uma animalidade, parece ter uma relação mais direta com o regime de trabalho – desumanizador – desse sujeito, Bernardo Caz. A partir da metade da narrativa, essa figura bruta e desumana começa a ser relativizada, justamente a partir da perspectiva de Miguilim. A criança consegue, sem querer, a partir de sua pouca idade e de seu ainda não descoberto problema de visão, ter acesso a algumas perspectivas inacessíveis para a maior parte dos adultos e até do conjunto das crianças. Em um movimento que se pode, para fins ilustrativos, chamar de “metamiopia”, Miguilim

enxerga torto para poder enxergar melhor, como o compositor e cantor Tom Zé, em sua canção “Tô”: “Eu tô iluminado pra poder cegar/Tô ficando cego pra poder guiar”.

Pode-se considerar que há na narrativa uma ressignificação da miopia – que só se descobre no final –, agora virtude, como essa espécie de razão invertida que se apresenta mais eficaz em certos sentidos, como fica mais evidente, por exemplo, quando Miguilim conhece Luisaltino e, sem nunca tê-lo visto antes, já pressente que a família deve tomar cuidado com o sujeito, “pra ninguém não comer coisas nenhuma, o que o Luisaltino oferecesse.” (ROSA, 2016, p. 81) ou quando, ao lidar com Dito, já acamado, percebe que “O Dito estava com jeito [de quem ia morrer]: as pernas duras, dobradas nos joelhos, a cabeça dura na nuca, só para cima ele olhava.” (ROSA, 2016, p. 94).

“Dito, mesmo você acha, eu sou bobo de verdade? É não, Miguilim de jeito nenhum. **Você tem juízo por outros lados...**” (ROSA, 2016, p. 71, grifo meu). A contação de estórias era, para Miguilim, sua forma de conhecer o mundo, o conhecimento inventado. “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.**” (ROSA, 2016, p. 93, grifo meu).

Parece que é justamente a razão de Dito, que se identifica com a de Berno – apesar da criança não haver passado por um embrutecimento tal qual seu pai –, uma relação inorgânica com a palavra, que acaba por inviabilizar a magia fantástica de seo Aristeu, que diante dele, doente, “[...] não brincava nem ria, abraçou muito Miguilim e falou, apontando para o Dito: ‘Eu acho que ele é melhor do que nós... Nem as abelhinhas hoje não espanam as asas, tarefazinha... Mas tristeza verdadeira, também nem não é prata, é ouro...’” (ROSA, 2016, p. 95). Seria impossível, para Dito ser curado através da palavra, como foi Miguilim quando esteve doente. A palavra, para Miguilim, era um fim em si mesmo, ao passo que, para Dito, era um instrumento da razão e, racionalmente, essa cura não se dava. Dito morre.

Um Campo Geral de afinidades e distâncias

Nos parece que Mãitina ocupa uma posição peculiar dentro do conjunto de personagens que são apresentadas como trabalhadoras. De acordo com o que os elementos fornecidos pela narrativa e a época em que a história se passa, essa personagem é uma ex-escrava que trabalha na casa de Nhô Berno e Nhanina em troca de um lugar para morar e de algo que se assemelhe a uma espécie de proteção, casa e comida. Suas funções são, sobretudo, ligadas à cozinha, assim como a de todas as personagens adultas que não trabalham na roça e/ou com o gado.

A peculiaridade dessa personagem se deve à posição que ela ocupa no quadro desses trabalhadores representados e também ao lugar que ela tem no seio daquela família. Se toda a família já vive naquela propriedade sob uma espécie de contrato informal de proteção, onde Bernardo trabalha incessantemente para um proprietário de terras que nem aparece na narrativa – exceto por uma menção, em que brevemente aparece seu nome, “Sô Sintra” (ROSA, 2016, p. 71) –, ou seja, se a própria família já vive sob a “tutela” de um proprietário de terras, trabalhando com o gado em troca de poder usar a terra para a subsistência, Mãitina, na narrativa, faz as vezes de uma “subagregada” daquela família, que já ocupa a posição de agregado.

Miguilim e Mãitina, uma criança “abobada” e míope e uma ex-escrava beberrona, parecem comungar da mesma “razão”. Mãitina, por vezes, reprova a todos pois, para ela, “tudo, o que todo mundo fazia, era errado.” Miguilim também, em alguns momentos da narrativa, reprova a tudo e a todos, salvo suas raríssimas exceções: Chica, Mãitina e Seo Aristeu. Essa “razão” da qual comungam parece ser uma razão de outro estatuto, que ao mesmo tempo em que se mostra diversa da razão fria e pragmática, por vezes também se mostra mais eficaz, certa. É uma razão a partir dos tresvários, uma razão imaginada, aparente paradoxo. “Aparente” pois a razão pragmática, dos adultos – exceto seo Aristeu – presente na narrativa acaba por se mostrar limitada e ineficaz. Mãitina “sumia o senso na velhice” (ROSA, 2016, p. 52) ao passo que Miguilim sumia o senso na infância.

Dito, seu irmão, era perspicaz e articulado, sabia argumentar e, apesar de ser mais novo do que Miguilim, tinha mais tino que o irmão. O ponto de identificação de Berno com Dito é o tino, o juízo, o senso pragmático (inclusive com a linguagem). Expedido, *expeditum*, livre, desimpedido, que desempenha tarefas com prontidão. Dito sabe muito bem servir-se da sua razão de acordo com seus propósitos, de forma ligeira. A relação de Miguilim com a linguagem parece ser de outra ordem, Miguilim inventa histórias – que Dito ama ouvir –, mas, na maior parte das vezes, são tresvários, não buscam cumprir uma função.

Por vezes, Dito pede a Miguilim que conte suas histórias, que invente, mas quando isso parece ter um propósito específico, como quando Dito está no leito de morte e pede que Miguilim conte o que seria a última história, a história da Cuca Pingo-de-Ouro, Miguilim não consegue. A proximidade da morte de Dito e sua súplica impõem a necessidade urgente de inventar a história, o que, de alguma forma, seria instrumentalizar a sua criatividade, fazê-la diligente, e parece ser justamente isso que impede Miguilim.

Dito e Miguilim funcionam como aspectos complementares da linguagem, Dito pensa e diz, Miguilim tresvaria e cria, de forma que os dois – como desenha o movimento da novela – parecem se complementar, funcionando também como uma espécie de alegoria linguística. A linguagem adotada para a narrativa é, em larga medida, a linguagem de Miguilim, do tresvario e das estórias, do atrapalho e do diminutivo próprio do infantil, em que mesmo as paisagens e as outras personagens se convertem ou são percebidas sempre de acordo com as sensações do garoto.

O Dito, menor, muito mais menino, e sabia em adiantado as coisas, com uma certeza, descarecia de perguntar. Ele, Miguilim, mesmo quando sabia, espiava na dúvida, achava que podia ser errado. Até as coisas que ele pensava, precisava de contar ao Dito, para o Dito reproduzir, com aquela força sério, confirmada, para então ele acreditara mesmo que era verdade. De donde o Dito tirava aquilo? Dava até raiva, aquele juízo sisudo, o poder do Dito, de saber e entender, sem as necessidades. (ROSA, 2016, p. 80).

Nessa passagem é possível notar esse movimento narrativo: primeiro, o narrador se situa um pouco mais distante e descreve de forma breve a relação das crianças com o saber e entre si, e mais para o final do trecho, o narrador já aparenta

estar tomado pela perspectiva de Miguilim, com sua raiva do modo de saber próprio de seu irmão.

Sentir o existir no mundo: Miguel, Bernardo, Aristeu

Miguilim nasceu em “dia-de-sexta com os pés no sábado: quando está alegre por dentro é que está triste por fora...” (ROSA, 2016, p. 66), quando pequeno, muito doente, vingou graças a um banho de sangue de Tatu (ROSA, 2016, p. 27-28). Desde o início da novela, Miguilim já é representado em sua peculiaridade: se identifica muito com os animais, a ponto de padecer com os seus sofrimentos, é criativo, contador de estórias, uma criança com uma sensibilidade evidente e, talvez por isso, considerado um “bôbo”, abestado, que não goza do discernimento adequado para sua faixa etária – como gozaria o irmão, Dito, mais novo e mais ajuizado.

De início já é perceptível a forma como a personagem de Bernardo antagoniza com Miguilim: em sua primeira aparição ele põe Miguilim de castigo, na segunda ele bate no filho quando este se põe entre o pai e a mãe, a qual estava prestes a apanhar por ter “traído” Bernardo. Miguilim parece figurar como uma metáfora para a potência humana criativa, ainda que em germe, em antagonismo com a figura do pai, que parece figurar enquanto uma espécie de retrato da forma como essa potência pode ser mutilada a depender das condições de reprodução da vida impostas a esse sujeito, sobretudo suas condições de trabalho.

Seo Aristeu ocupa lugar de destaque na novela, pois apesar de figurar como personagem aparentemente menos importante, reflete certas peculiaridades subjetivas e objetivas do *Campo Geral*. A figura de seo Aristeu funciona também como ferramenta auxiliar ao leitor para perceber de forma mais profunda a relação de Miguilim com a palavra e com as “estórias”. Apesar de viver próximo da família, seo Aristeu goza de condição consideravelmente diversa das condições objetivas (e subjetivas) das personagens da família de Miguilim e do conjunto das personagens da novela.

Aristeu se distingue: se distingue pela aparência, se distingue pelo trabalho, se distingue pela relação com a palavra e com a música. Produz mel, as abelhas o consideram o “rei-bemol” delas. Produz mel quando trabalha, produz mel quando canta e fala. Sua atividade produtiva, as condições objetivas de reprodução da vida colocadas para ele, nos permitem relacioná-las a suas formas de se expressar, ao seu potencial criativo e poético.

Radicalmente diferente de Berno e das outras personagens que se nos apresentam na narrativa, seo Aristeu não trabalha a mando de outrem, ele executa seu trabalho em propriedade própria, auxilia aos outros trabalhadores, e consegue enxergar aquela relação de trabalho de forma diversa. Ele gosta de seu trabalho, ele acha aquilo bonito, considera mesmo que tem uma relação de afeto com as abelhas que produzem seu mel. Por não estar submetido a uma jornada incessante de trabalho, por se reconhecer em seu próprio trabalho, seo Aristeu consegue ser alguma coisa além de um ser humano que trabalha. Ele goza de tempo e disposição para se dedicar à palavra, à poesia, à música, e seu enriquecimento subjetivo não acaba por se configurar enquanto um obstáculo para a sua sobrevivência objetiva e vice-versa, como ocorre com as outras personagens do Mutum.

Para além disso, o próprio Berno, após a mãe recomendar que se chame seu Aristeu para ver Miguilim, que estava doente, e após dizer que Aristeu “mal entende do que é, catrumano labutante como nós...” (ROSA, 2016, p. 49), reconhece, contraditoriamente, que ele “servia **só** para adjutorar, em idas de caçadas, ele dispunha notícias dos bichos, por onde passavam acostumados [...] também dava rumo aos vaqueiros do movimento do gado fugido, e condizia benzer bicheira dos bois, **recitava para sujeitar pestes...**” (ROSA, 2016, p. 49, grifo meu). Aristeu tem uma relação com os animais diferente das demais personagens – exceto Miguilim, que também se identifica muito com eles –, e essa relação passa justamente pela palavra, ele conversa com as abelhas e, através da palavra, livra o gado das pestes. O que Bernardo e Vó Izidra reprovam em seu Aristeu é precisamente o que Miguilim e sua mãe consideram nele mais encantador: “Ele é um homem bonito e alto... – dizia Mãe. – ‘Ele toca uma viola...’ – Mas do demo que a ele ensina, o curvo, de formar profecia das coisas...’ – Vovó Izidra reprovava” (ROSA, 2016, p. 49). As características mais genuinamente humanas são tidas como defeitos pelos seres humanos mais embrutecidos daquele contexto. Por vezes, mesmo Vó Izidra não consegue manter a postura austera. Aristeu “Só dizia aquelas coisas dansadas no ar, a casa se espaceava muito mais, de alegrias, até Vovó Izidra tinha de se rir por ter boca.” (ROSA, 2016, p. 65).

Bernardo antagoniza e é, como já mencionado, um ser humano que parece não se reconhecer enquanto tal, dada tamanha desumanização provocada por aquela rotina à qual está submetido. As atitudes do pai em relação ao conjunto da família, que por vezes parecem fundadas em mera maldade ou prazer sádico, são fruto, na verdade, de um reflexo de suas condições objetivas que se manifesta através de uma preocupação difusa e constante acerca da sobrevivência dos familiares. Em um contexto como o deles, de extrema pobreza, de uma vida dura e endurecida, quanto mais humanizado se é, quanto maior a sensibilidade, mais dificuldades se encontrará para sobreviver e quanto mais dificuldades se encontrar para sobreviver, sobretudo quanto mais submetido à essa lógica do trabalho à qual Bernardo está completamente submetido, mais desumanizado se encontrará esse sujeito, que terá dificuldade mesmo de se reconhecer enquanto um sujeito diante de tamanha sujeição. Sem contar com o mínimo de tempo para si e para os seus, ocupando seu pouco tempo “livre” com atividades que deveriam ser triviais, mas que se tornam, para este ser, as atividades mais humanas. Sendo assim, tendo se convertido o trabalho, atividade fundante da humanidade, no seu extremo contrário, uma atividade que desumaniza, nota-se que quanto mais Bernardo trabalha, mais desumanizado ele se encontra.

O tempo é o campo de desenvolvimento humano. O homem que não dispõe de nenhum tempo livre, cuja vida, afora as interrupções puramente físicas do sono, das refeições, etc., está toda ela absorvida pelo seu trabalho para o capitalista **é menos que uma besta de carga, é uma simples máquina, fisicamente destrozada e espiritualmente animalizada, para produzir riqueza alheia.** (MARX, 1865, p. 26, grifo meu).

Estabelece-se, assim, uma relação de proporção direta entre a sobrevivência e a alienação, como uma espécie de autodefesa, de autopreservação ou instinto, no

sentido mais animal do termo, e Berno parece, ainda que de forma difusa e obscura, saber bem disso quando estabelece que o que seu filho precisa trabalhar para deixar de tanto imaginar, para minar essa subjetividade que lhe atrapalhará a viver naquele contexto:



“Diacho, de menino [Miguilim], carece de trabalhar, fazer alguma coisa, é disso que carece!” – o Pai falava, que redobrava: xingando e nem olhando Miguilim. Mãe o defendia, vagarosa, **dizia que ele tinha muito sentimento.** – “Uma pôia!” – o Pai desabusava mais. – “O que ele quer é sempre ser mais do que nós, é um menino que despreza os outros e se dá muitos penachos. Mais bem que já tem prazo para ajudar em coisa que sirva, e calejar os dedos, endurecer casco na sola dos pés, engrossar esse corpo!” [...] Daí por diante não deixavam o Miguilim parar quieto. Tinha de ir debulhar milho no paiol, capinar canteiro de horta, buscar cavalo no pasto, tirar cisco nas grades de madeira do rego. **Mas Miguilim queria trabalhar mesmo. O que ele tinha pensado, agora, era que devia copiar de ser igual como o Dito.** (ROSA, 2016, p. 102, grifos meus).

Miguilim parece ir se dando conta da necessidade de trabalhar para não “ficar prejudicado do juízo”, como diz Vó Izidra (ROSA, 2016, p. 102). Tentar ser como o Dito era parar de tresvariar, de pensar e inventar estórias a esmo, de imaginar. Miguilim parece se dar conta que precisa deixar o “pensado” em nome do *dito*, do posto, do estabelecido. De forma implícita, Miguilim percebe a necessidade de limar – através do trabalho – sua subjetividade a fim de evitar que ela continuasse se colidindo com aquelas condições objetivas do contexto em que estava inserido.

Esse processo se dá ao mesmo tempo em que a raiva entre Miguilim e o pai parece ir aumentando e tomando forma: “Pai disse a Mãe que ele não prestava, que menino bom era o Dito, que Deus tinha levado para si, era muito melhor tivesse levado Miguilim em vez d’o Dito.” (ROSA, 2016, p. 105); o pai “Batia. Batia, mas Miguilim não chorava. Não chorava, porque estava com um pensamento: quando ele crescesse, matava Pai.” (ROSA, 2016, p. 108). Miguilim bobo, chorão, já não chora; pelo contrário, quando todos achavam que ele ia morrer de tanto apanhar, ele ri. “Estava pensando de que jeito era que ia matar Pai, e então começou até a rir.” (ROSA, 2016, p. 108-109). A melancolia, elemento fundamental para seus tresvarios poéticos, outrora demonstrada em belas passagens da obra, como quando, por exemplo, após a mãe dizer que o mar é um mundo d’água sem fim, Miguilim diz: “Pois, Mãe, então mar é o que a gente em saudade?” (ROSA, 2016, p. 75) ou quando expressa uma melancolia mais genuína, ao perguntar pra Dito: “Dito, eu às vezes tenho uma saudade de uma coisa que eu não sei o que é, nem de donde, me afrontando...” (ROSA, 2016, p. 61), passa a se transformar em raiva após a morte do irmão e a imposição, pelo pai, de diversas formas de trabalho.

Apesar de Miguilim manifestar, anteriormente, o desejo de trabalhar, de contribuir, a forma como a coisa é feita e seus desdobramentos nos dão – com o desenrolar da história – indícios de que o objetivo de obrigar Miguilim a trabalhar exaustivamente para que ele não “perdesse o juízo” teve sucesso, até ser interrompido pelo novo adoecimento de Miguilim. “Às vezes [Miguilim] vinha

dormindo em cima do cavalo. Por tudo, tinha perdido mesmo o gosto e o fácil de poder de inventar estórias. Mas, meio acordado, meio dormindo, pensava no Dito, sim.” (ROSA, 2016, p. 106). Pensava no Dito, mas “por tudo” havia perdido o gosto de inventar.

“Por tudo” engloba a perda do irmão, o regime de trabalho, a partir do qual não pode mais brincar, mesmo quando o irmão mais velho – que foi visitar a família – brincava, Miguilim não podia, tinha que trabalhar. Os episódios de raiva se tornam mais constantes, o pai o castiga quebrando suas gaiolas, ele responde quebrando todos os brinquedos. Não existe mais o Dito como mediador entre ele e o pai, mentindo para acobertar Miguilim, tentando aconselhá-lo para evitar as brigas.

O pensado de Miguilim e o rosnado de Berno encontram-se agora em necessário e constante atrito, agravado pela mudança significativa na personalidade da criança, que começa a se assemelhar mais com o pai no que se refere à violência e à raiva, porém, justificado pelas várias agressões e castigos sofridos. Sua raiva, não só do pai, mas de todos da família, exceto de Mãitina, como já mencionado, tem um caráter mais genuíno, pois se apresenta em legítima defesa, contra o agressor e contra todos os que não o defenderam.

Após descobrir novo episódio de adultério por parte da própria companheira, Berno se enfurece, mas dessa vez não a agride; sai de casa repentinamente e depois se descobre que ele matou o amante, Luisaltino, meeiro recém chegado – de quem Miguilim já desconfiava desde sua primeira aparição –, e se suicidou. O suicídio se apresenta (paradoxalmente) para Berno como a saída mais razoável.

A descoberta da traição, a perda do filho, a vida miserável, o trabalho incansável, o homicídio, a iminência da perda de outro filho – que ele obrigou a trabalhar a ponto de adoecer –, tudo isso parece encaminhar Berno para o suicídio. O ato em si, como já mencionado, é o ponto da narrativa em que Berno apresenta seu momento de menor estranhamento, de incapacidade, apesar do desespero e da angústia.

Em algum nível, é perfeitamente possível que Berno tenha passado a intuir, a partir de certo ponto, que a vida da família seria melhor sem ele, ao menos sem ele no estado em que se encontrava e do qual não possuía as ferramentas para sair. Como sair do estado em que se encontrava não era uma questão de vontade, pois se via atado àquelas condições que acabavam por condicioná-lo reiteradamente, lhe restava acabar objetivamente com aquela situação. Ao mesmo tempo, acabar com o próprio sofrimento e o sofrimento da família. A negação da vida objetiva, a privação da própria existência, nesse sentido, parece ser um ato humanizador, não do ser humano genérico, mas daquela figura tão desumanizada, pois se a vida para ele era um constante processo desumanizador, pôr fim a ela interromperia, ainda que tendo a própria vida como preço, esse processo.

Após os vários castigos e surras, após a morte de Dito, a incansável jornada de trabalho, após ouvir do pai que era melhor que deus tivesse o levado ao invés de Dito, Miguilim pensa nos conselhos pragmáticos de Dito sobre fazer promessas, sobre como se devia pagar a promessa antes de fazê-la, pagar adiantado. Miguilim se lembra disso enquanto pensa no pai. “Mas fazia a promessa era por conta de Pai. Por conta de Pai não gosta dele, ter tanto ódio dele, aquilo nem não estava certo.” (ROSA, 2016, p. 107).

Após a última e mais violenta surra em Miguilim, a mãe envia a criança para passar uns dias na casa do vaqueiro Salúz, “enquanto pai estivesse raivável” (ROSA, 2016, p. 109). Após a volta de Miguilim, novos desentendimentos e atritos com o pai tornam mais evidente a impossibilidade da convivência e Miguilim pensa novamente na promessa, nos termos de Dito, pagar a promessa antes que se efetive o “favor”, pagar adiantado. “[...]permanecia só aquele fulgorzinho na memória, e a enxada capinando, se suave, e o Pai ali tomando conta? **Nunca mais.**” (ROSA, 2016, p. 114 grifo meu). Miguilim adocece, estremece, ri a tôa, bota sangue pelo nariz e Berno se desespera ao pensar na possibilidade de perder outro filho. “Pai gritava uma braveza toda, mas por amor dele, Miguilim.” (ROSA, 2016, p. 116). Sete dias se passam, Miguilim parece esboçar alguma melhora e já demonstra preocupação em não ter que voltar ao trabalho, com o que a mãe consente.

Assim que a mãe conta a Miguilim que Berno matou Luisaltino, Miguilim piora novamente “Não me mata, não me mata! – implorava Miguilim, gritado, soluçado.” (ROSA, 2016, p. 117). Até que a criança descobre que seu pai também está morto, enforcou-se com um cipó, e então “Despertava exato, dava um recomeço de tudo.” (ROSA, 2016, p. 117). Desfez-se o antagonismo. Apesar da tristeza, da perda do pai, tem-se a impressão de que o tempo abriu. “Mãe, Pai já enterraram?” – Já, meu filhinho. De lá mesmo foi levado para o Terentém...’ ‘E todos estão aí, Tomézinho, Drelina, a Chica?’ – Estão, Miguilim, **todos gostando de todos...**” (ROSA, 2016, p. 117, grifo meu). Seo Aristeu reaparece, com a palavra e com a poesia, e com a palavra e a poesia, diz a Miguilim como ele vai sempre “sara”.

Universos regionais, regiões universais

As representações do trabalho em *Campo geral* se entrelaçam intimamente com as formas de expressão, com o comportamento das personagens e as relações entre elas. A novela fornece elementos muito valiosos para uma reflexão acerca de certas relações de trabalho e reprodução da vida e sua conexão com as subjetividades desses trabalhadores. Principalmente nas figuras dos trabalhadores Berno e Aristeu, é nítida essa relação: Berno, desumanizado pelo próprio trabalho, gasto, corroído, tendo a própria humanidade como matéria prima da própria atividade, que vai se empobrecendo com o passar do tempo e com a prática reiterativa desse trabalho alienado; Aristeu, rei-bemol das abelhas, tendo uma relação diversa com o mundo trabalho, em propriedade própria, dominando o próprio processo de produção do seu produto, é representado como um ser humano subjetivamente rico, que goza de uma frutífera relação com a palavra e com a música. Miguilim, ao se identificar com Seo Aristeu e estranhar, de forma reativa, o pai, parece confirmar sua “filiação” ao grupo humanizado, ou não desumanizado, que ainda pode dançar com as ideias e com as palavras.

A forma utilizada para representar personagens subjetivamente mais ricas através da sua relação com a palavra no campo da fantasia, do místico, e mesmo sua relação com os animais e, personagens subjetivamente mais pobres, mais desumanizadas, através da sua relação com o trabalho exaustivo e mecânico, infinito, nos parece ser a forma mais realista, pois mais adequada ao conteúdo e ao contexto (espaço e tempo) em que se passa a história. A superstição, o fantástico e o místico dão conta de elementos daquela realidade que, se exprimidos de forma mais



crua, como meras superstições, além de empobrecer a obra, poderiam resultar em um retrato sem nuances e superficial, ou em uma obra demasiado explicativa e/ou didática. Se, por outro lado, a riqueza de Seo Aristeu se desse através da representação dele enquanto um exímio músico clássico ou um ávido leitor de poesia grega, ou se Berno fosse representado em toda sua subjetividade (não compreendida nem mesmo por ele), a despeito de isso ser remotamente verossímil naquele contexto, perder-se-ia a riqueza do aspecto regional e a relação com as formas desse “regional” de lidar com sua humanidade e com a sua subjetividade.

Forma e conteúdo não se manifestam de maneira separada e diversa. A forma como se dá a representação de Berno também é muito pertinente, dada a sua condição desumanizada e a perspectiva de Miguilim – que faz vibrar as cordas vocais do narrador – este não poderia ser representado em toda sua complexidade, tendo expostos seus dilemas e problemas existenciais, pelo menos não em primeiro plano, pois isso contradiria o próprio ponto que parece central na representação da personagem, seu aspecto bruto, desumanizado, e, portanto, soaria demasiado artificial, falso.

Os elementos e as formas de representação do trabalho e dos trabalhadores em *Campo Geral* fornecem material para a consideração e a reflexão acerca das formas de trabalho e suas respectivas consequências para os trabalhadores de uma maneira universal. A partir de trabalhadores típicos, crivados com sua subjetividade – em maior ou menor grau – e com suas particularidades, é possível refletir sobre a relação do que é considerado universal na literatura e na arte em geral (geralmente questões de cunho existencial) com as relações de trabalho, de forma que possamos também nos servir dessas representações do trabalho na literatura e nas artes para compreendê-las de maneira mais profunda, através do fenômeno e da região, para além do fenômeno e da região.

Postular a superioridade do realismo enquanto método de figuração estética significa, dentre outras coisas, considerar que a literatura é uma forma de conhecimento do mundo. Sendo o mundo complexo e diverso como é, onde as forças do real se escondem sob uma miríade de fenômenos, nada mais coerente para uma literatura (não o autor) que se pretenda realista do que se apresentar nos termos dessa relação entre fenômeno e essência, buscando, a partir dessa relação, a totalidade do real na forma literária. É isso o que acontece em *Campo Geral*, onde o genérico e o típico se manifestam em suas formas particulares. Miguilim tresvaria, Dito raciocina, Berno maltrata, Nhanina se cala, Mãitina xinga, cada particularidade dessas personagens sinaliza rumo aos aspectos diversos e contraditórios do humano genérico do *Campo Geral* que é o real em movimento.

Referências

CANDIDO, Antonio. *O homem dos avessos*. In: ROSA, João Guimarães. Ficção completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GUIMARÃES ROSA, J. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GUIMARÃES ROSA, J. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. Expressão Popular: São Paulo, 2010.

MARX, Karl. *Salário, preço e lucro*. In: *Marxists*, 2003. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1865/salario>. Acesso em: 19 jan. 2021.

NOGUEIRA, Erich Soares. O corpo e a palavra: uma leitura de "Campo geral" de J. Guimarães Rosa. *Scripta*, v. 9, n. 17, p. 369-384, 13 out. 2005.

Para citar este artigo

LIMA, Yuri Moura. O trabalho contra o trabalhador: uma análise das representações do trabalho em Campo Geral, de Guimarães Rosa. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 10, n. 2, p. 867-884, maio-ago. 2021.

O autor

Yuri Moura Lima - Departamento de Letras - Licenciatura em Língua Portuguesa.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3073-1747>.