

O narrador epilírico de “Campo Geral”

Ronaldes de Melo e Souza*

Na correspondência com seu tradutor italiano, João Guimarães Rosa elucidada o sentido simbólico de “Campo Geral” no conjunto sinfônico das sagas de *Corpo de baile*:

A primeira estória, tenho a impressão, contém, em germe, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de “Campo Geral” – explorando uma ambigüidade fecunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz *um campo geral* ou *o campo geral*, *este campo geral*; no singular, a expressão não existe. Só no plural: “os gerais”, “os campos gerais”. Usando, então, o singular, eu desviei o sentido para o simbólico: o de *plano geral* (do livro) (Rosa, 1981, p. 58).

O motivo da iniciação na 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. Ao entusiasmo inventivo do menino Miguilim correspondem a

* Professor adjunto de Literatura Brasileira (UFRJ).

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 Xaviel 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 “Buriú” e as invenções poéticas do Grivo em “Cara-de-Bronze”. O poder mágico das estórias constitui o motivo condutor das sagas rosianas do sertão.

O estatuto calculado da poeticidade da forma narrativa de “Campo Geral” resulta da interação artística do escritor erudito e dos meninos Miguilim, Dito e Grivo, que são contadores de estórias e encantadores de palavras. Guimarães Rosa ficcionalmente se reconhece no personagem Miguilim. Na entrevista concedida a uma prima estudante, o escritor confessa que desde muito pequeno “brincava de imaginar intermináveis estórias”, acrescentando que a sua estória predileta é a do Miguilim, compaginada em “Campo Geral”:

(...) posso dizer sinceramente que, de tudo que escrevi, gosto mais é da estória do Miguilim (o título é “Campo Geral”), do livro *Corpo de baile*. Por quê? Porque ela é mais forte que o autor, sempre me emociona; eu choro, cada vez que a releio, mesmo para rever as provas tipográficas. Mas o porquê mesmo, a gente não sabe, são mistérios do mundo afetivo (Rosa, 1972, pp. 172-3).

Além da empatia ficcional com o menino contador de estórias, a sintonia emocional do escritor com Miguilim tem fundamentos biográficos. No livro dedicado à infância de Guimarães Rosa, Vicente Guimarães registra o episódio em que o Dr. José Lourenço descobre a deficiência visual do menino Joãozito, que só conseguia ler agachando os olhos bem perto da página:

A alegria do menino usando os óculos do doutor, colega em miopia, aproveitou o escritor para descrevê-la em cena apresentada no conto “Campo Geral”. Quase toda verdadeira, existida mesmo, exceção feita de alguns nomes (Guimarães, 1972, p. 16).

O tema da infância redescoberta constitui o motivo essencial da predileção do escritor pela estória de Miguilim. A imaginação infantil, que transcende a inflexão inercial do espírito subjugado pelos fatos inanimados e assume o infinito poder de encantamento do fazer-se das

coisas, constitui a fonte perene da poesia. A força criadora da criança, que se manifesta na capacidade de transmutar o material inerte da realidade objetiva na irrupção vivente de um campo emocional de atividades cósmicas difusas, determina todos os atos criativos do homem, e não simplesmente a primeira etapa de sua existência. Na *paideia* lúdica da experiência infantil, o real não se concebe como substância indiferente, mas como matéria dinamizadora dos desempenhos alheios ao ditame pragmático da satisfação imediata das necessidades. Em vez de manipular objetos e perseguir objetivos, a vida efetivamente vivida experimenta a si mesma como ato de plasmação e auto-criação. A possibilidade da força formativa do homem, patenteada na invenção permanente das formas culturais, fundamenta-se na ação livre e jubilosa da criatividade infantil.

A força formativa da imaginação infantil subage na formação cultural de todos os povos. Nas obras em que se instauram os fundamentos da morfologia cultural, Leo Frobenius correlaciona o poder criativo da criança e o entusiasmo poético dos criadores de civilizações. No livro em que expõe o conceito morfológico de *Paideuma*, que significa cultura em gestação e transformação, e não a forma estabilizada na tradição estabelecida, Frobenius observa que a criança que sai correndo de uma boneca chamada bruxa, que ela própria fabricou, traduz o comportamento paideumático dos chamados povos primitivos e dos homens geniais de ontem e de hoje (Frobenius, 1934, pp. 99-100). A capacidade de transformar um ente inanimado em algo dotado de alma pertence à propulsão transcendente da natureza humana. Na *História da civilização africana*, Frobenius analisa o jogo infantil como modelo da plasmação cultural. A criança que brinca acredita seriamente no brinquedo. Intimiza-se tão profundamente com a atividade lúdica que nem mesmo se considera como sujeito do jogo. Sente-se jogada no jogo, e não simplesmente jogadora. A autonomia do jogo em relação aos jogadores se atesta nas regras lúdicas, que têm de ser obedecidas. A irritação da criança com o adulto que não leva a sério o comportamento lúdico expressa o envolvimento emocional, que preside à gênese da criatividade em geral. Diante do mundo que o interpela, o homem supostamente primitivo responde com as expressões sonoras do gesto e da voz, que são a dança concebida como mito em atos e o canto entoado como rito em palavras. A respeito do enigma das coisas, os poetas, os filósofos e os cientistas elaboram diversas codificações que funcionam como esquemas cognitivos, afetivos e volitivos do sentido do universo. O homem se define pelo desejo de conhecer o mundo que o envolve e transcende (Frobenius, 1952).

A mundividência paideumática de Guimarães Rosa, que norteia a elaboração das sagas do sertão, baseia-se na imaginação infantil. No texto “Em-cidade”, que integra o volume *Ave, palavra*, o escritor analisa detidamente a *paideia* lúdica dos meninos que brincam “e conversam, justo se instruindo em lendas que serão de sua muita invenção”. Inicialmente, observa que eles se comprazem em fazer geografia, inventando cidades liliputianas, construídas com um punhado de duna. Erguem castelotes ribeirinhos, que se refletem nos poços deixados pela chuva. Fabricam florestas com retalhos de folhas. Transformam em estrada um sulco de fundo aplanado. Em seguida, adverte que o homem sempre encantou as suas coisas, descobrindo implementos culturais mediante analogia com os entes naturais: “da unha do gato, o gancho; do bico das cegonhas, o engenho de poço; da ave, o avião; do peixe, o navio e o submarino; do velho coche de cavalos, o automóvel”. Caracteriza, enfim, o extraordinário poder de transfiguração da realidade como “o dom de dançar com a vida”, que se mobiliza no ritmo de transe da formação incessante de novas formas (Rosa, 2001a, pp. 196-203).

No conjunto sinfônico das sagas rosianas do sertão, regido pelo princípio poético-musical do livre movimento da vida, a criança se concebe como símbolo do homem novo, capaz de inaugurar uma nova existência. A mobilidade criativa da vida, que se condensa no título mitopoético *Corpo de baile*, e a força inventiva do menino se aliam na encenação do mundo ritmado pela tensão harmônica do homem do sertão e do universo sertanejo. Miguilim protagoniza o drama existencial dos viventes do “Campo Geral”, porque não se atém ao trabalho da subsistência, mas se entrega, de corpo e alma, à difícil tarefa da superação dos condicionamentos adversos da vida imediatamente vivida. A poeticidade da estória de Miguilim suplanta a factualidade da história dos homens que, como seu pai, não conseguem transcender o fardo imanentizador da causalidade do destino. Enquanto menino revestido do poder transcendente da imaginação criadora, Miguilim simboliza a inauguração dinâmica da vida liberada dos liames deterministas do logicismo causal. A saga do menino como projeto instituidor de novos paradigmas do comportamento humano constitui a contribuição fundamental de Guimarães Rosa para a renovação conceptual do homem.

A concepção rosiana da criança como símbolo do homem novo e do mundo renovado se filia à tradição mitopoética das *Bucólicas* de Virgílio. Segundo Paul Maury, o par simétrico formado pelas *Bucólicas*

IV e VI, respectivamente denominadas “bucólica sibilina” e “bucólica de Sileno”, estabelece um paralelismo com importante função na economia geral da obra virgiliana, dedicada aos pastores boieiros. Ambas perfazem a conversão preparatória das iniciações nos mistérios. O canto da Sibila, entoado como profecia mística, e o cântico do Sileno em louvor da natureza funcionam como anúncios do fecho cíclico das idades e começo grandioso da nova era (Maury, 1944). No livro em que estuda a história religiosa da renovação do mundo através do nascimento da criança, Eduard Norden interpreta a quarta *Bucólica* como um hino à natividade, um canto de exaltação ao nascimento do menino como gênese de uma nova linhagem humana:

Ultima Cumaei uenit iam carminis aetas;
magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.
Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna;
iam noua progenies caelo demittur alto (*Buc.* IV, 3-6).

Na tradução precisa e concisa de João Pedro Mendes (1985):

Já chegou a última idade da profecia de Cumas;
a grande série de séculos recomeça.
Já também retorna a virgem, voltam os reinos de Saturno;
do alto céu já é enviada uma nova geração.

No estudo da origem e desenvolvimento da idéia religiosa do nascimento da criança – que remonta aos infantes divinos gregos, desdobra-se na profecia virgiliana da ressurreição da idade áurea e culmina na revelação cristã do menino Jesus –, Eduard Norden insiste na proveniência divina da criança salvadora do mundo (1958). A fim de elaborar a teoria da ação livre em oposição ao sistema de hierarquia e coerção, que regula o decurso histórico da civilização ocidental, Hannah Arendt desloca o foco hermenêutico de Norden, ajustando-o ao reino em que se exerce a experiência propriamente humana. Na visão crítica de Arendt, sintonizada com a doutrina cristã de Santo Agostinho e, sobretudo, com a filosofia da liberdade de Karl Jaspers, a profecia virgiliana da nova geração não prediz a chegada de uma criança divina e redentora, mas se compreende como “afirmação da divindade do nascimento”, que assegura “a salvação potencial do mundo” pelo “próprio fato de a espécie humana se regenerar a si própria, continuamente e para sempre”. Na acepção genuinamente poética da

instauração da nova ordem mundial, testemunhada na alteração americana do verso de Virgílio de *magnus ordo saeculorum* para *novus ordo saeculorum*, os revolucionários dos Estados Unidos da América instituíram uma nova Roma, um novo regime político, uma nação específica, e não simplesmente uma restauração de Roma:

O que importa, no nosso contexto, é menos a noção profundamente romana de que todas as fundações são restabelecimentos e reconstituições, do que a idéia de certo modo relacionada, mas diferente, de que os homens estão equipados para a função logicamente paradoxal de estabelecerem um novo início devido a eles próprios serem inícios, e, portanto, iniciadores, cuja capacidade própria de iniciar está enraizada na natalidade, no fato de os seres humanos aparecerem no mundo devido a nascerem. Não foi a disseminação de cultos estranhos – o culto de Ísis ou as seitas cristãs – no Império em declínio, o que obrigou os romanos a aceitarem o culto da “criança” mais rapidamente do que aceitaram quase todo o resto das culturas estranhas de um mundo conquistado; passou-se antes o caso inverso: foi devido à política e à civilização romanas terem esta ímpar e íntima conexão com a integridade de um início na fundação de sua cidade que as religiões asiáticas, que se centravam em redor do nascimento de uma criança-salvadora, os atraíram tão intensamente; não foi o seu caráter estranho, mas a afinidade entre nascimento e fundação, isto é, a emergência de um pensamento familiar sob um estranho e mais íntimo disfarce, o que deve ter sido fascinante para os homens de cultura e de formação romanas (Arendt, 1971, p. 208-9).

A *paideia* lúdica da imaginação infantil, que induz Frobenius à criação do neologismo *paideuma*, a profecia virgiliana do paraíso terrestre dos pastores de bois e a *politeia* como puericultura da liberdade postulada por Hannah Arendt permitem compreender a singularidade das sagas de *Corpo de baile*. A estória de Miguilim se desenvolve intimamente associada a dois meninos excepcionais: o irmão Dito e o amigo Grivo. “Campo Geral” equivale à saga dos meninos, na acepção mais chegada ao étimo germânico de *sagen*, que significa dizer o inédito, revelar o inaudito. Desde o nome, Dito se distingue como o menino que diz o verivérbio 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:

– Miguilim, Miguilim, 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 ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!... (p. 119).

Grivo, o amigo de Miguilim, sobressai como menino dotado da força formativa da imaginação poética. Notabiliza-se por saber contar “uma história comprida, diferente de todas”. A sua notável faculdade fabuladora fascina tanto os ouvintes que toda a gente fica gostando do “menino das palavras sozinhas” (p. 100). Miguilim se alegra quando o pai contrata o menino contador de histórias como vaqueiro. No conjunto mitopoético das sagas de *Corpo de baile*, os meninos Miguilim e Grivo se associam como atores privilegiados. O privilégio da atuação se verifica na função que desempenham no entrelaçamento das estórias. Tornam-se tão representativos da poeticidade sertaneja que atuam como personagens recorrentes. Miguilim protagoniza o primeiro drama, compaginado em “Campo Geral”, e retorna como Miguel na última estória, intitulada “Buriti”. Grivo, encantador de palavras em “Campo Geral”, reaparece como vaqueiro iniciado nos mistérios da poesia em “Cara-de-Bronze”. No mito grego, vaqueiro poético se diz *boukólos*, plural *boukóloi*, que são boieiros iniciados na religião de mistérios, a que se reportam as *Bucólicas* de Virgílio. Em “Cara-de-Bronze”, Grivo se representa como boieiro em demanda da palavra poética, e não simplesmente como vaqueiro.

“Campo Geral”, a saga dos meninos com que se inicia *Corpo de baile*, prefigura todas as estórias do livro, porque se representa como iniciação nos mistérios da poesia e da religião sertaneja. O ditame da alegria, que singulariza o magistério do Dito, subage na concepção rosiana do sertão. Em carta de 31 de julho de 1957 ao amigo Paulo Dantas, Guimarães Rosa declara: “Sertão é isto: intenção de alegria” (Dantas, 1975, p. 63). Na visão mitopoética de Miguilim, o mundo

existe para se consumir na perfeição mágica da estória. Ao avistar o peru, “que gruziava brabo e abria roda, se passeando, pufo-pufo” (Rosa, 2001b, p. 30), o protagonista equipara a imponência vistosa da ave ao ilúminio da estória que se conta. Em oposição ao harmonioso reino da natureza poética, o mundo prosaico da subsistência, que se reduz ao trabalho pesado da roça, se lhe afigura responsável pelo conflito familiar. O pai, que fustiga a família com ataques de ira, acaba enforcando-se depois de matar o agregado Luisaltino. A mãe, queixosa e sempre triste, se envolve no relacionamento adulterino com o tio Terêz. Na avaliação da criança, de nada vale tornar-se adulto, porque “a conversa das pessoas grandes era sempre as mesmas coisas secas, com aquela necessidade de ser brutas” (p. 52). Por isso, cada vez mais se aprofunda na assimilação compreensiva do magistério infantil do Dito, armando-se de alegria e esperança até o dia em que o médico lhe corrige a miopia com um par de óculos e o leva para estudar na cidade. Rosa e Miguilim se irmanam na concepção de que a alegria não se reduz ao âmbito psicológico da disposição anímica do sujeito que se sente eufórico quando as circunstâncias lhe são favoráveis. Na mundividência rosiana, a alegria designa a propulsão transcendente da existência humana, a capacidade que o homem possui de ir além de si mesmo, suplantando o impacto das adversidades e inaugurando um novo mundo. A estória original, já de si, é alegria, porque descerra um novo horizonte de inteligibilidade do real.

Na associação que se estabelece entre Miguilim e Aristeu, o narrador sublinha o estatuto mitopoético do protagonista infantil de “Campo Geral”. Filho de Apolo, o deus que congrega as funções complementares de pastor e músico, Aristeu comparece no quarto livro das *Geórgicas* de Virgílio como detentor do saber acerca da indestrutibilidade da vida em si mesma. Diodoro Sículo e Plínio o reconhecem como inventor da mistura de vinho e mel que ensina aos homens o uso da colméia. Iniciado no mistério da vida que se mostra indestrutível na fermentação e decomposição, vale-se de um método prodigioso para a ressurreição de suas abelhas. O dispositivo invencionado por Aristeu consiste no sacrifício de quatro bois e quatro vacas e na exposição dos corpos sacrificados durante nove dias. Ao nono dia, surge uma alvorada de abelhas das entranhas liquefeitas dos bovinos (Kerényi, 2002, pp. 35-7). Na saga do menino contador de estórias, Aristeu atua como criador de abelhas, curador de enfermidades e músico tocador de viola (Rosa, 2001b, p. 58). A fim de curar a doença de Miguilim, se achega ao convalescente “fazendo engraçadas vênias de dansador” e pronun-

ciando palavras mágicas. Fascinado pelo homem “desusado de bonito”, que lhe parece “desinventado de uma estória”, Miguilim se restabelece e vibra de alegria (pp. 76-9).

A sintonia emocional do narrador com o protagonista infantil se traduz na dupla mediação da narrativa. Os eventos narrados são mediados pela consciência artística do narrador e pela experiência vital de Miguilim. Não se narra a história conflitiva da família, que compreende a avó, o tio e os pais, mas a estória vivenciada pelo menino Miguilim, que funciona como refletor dos acontecimentos. A complexidade da saga rosiana do infante neutraliza e dissolve a simplicidade da saga tradicional, circunscrita ao âmbito da família, do clã e das leis do parentesco. Na parceria poética do narrador e do refletor, a dramatização da mundividência original da criança arrebatada pelas estórias substitui a representação da realidade objetiva. Entre o mundo circundante do lugar chamado Mutúm e o leitor interpõem-se as formas da sensibilidade e as categorias do entendimento do menino às voltas com a redenção do destino. A fim de representar a experiência mitopoética do protagonista, o narrador reduz ao grau zero a sua visão pessoal e se limita a tornar transparente o ponto de vista da criança. Ao narrar o outro eu, e não o próprio eu, o narrador realiza a conjugação do gesto impessoal da narrativa épica com o tom genuinamente lírico do menino entusiasmado com a beleza do mundo sertanejo. No duplo desempenho da despersonalização narrativamente intimizada com a personificação da mundividência de Miguilim, o narrador associa o épico e o lírico e, por isso mesmo, singulariza-se como narrador epilírico.

O narrador inicia a saga de “Campo Geral” situando Miguilim no espaço mitopoético do sertão: “...em ponto remoto, no Mutúm. No meio dos Campos Gerais” (p. 27). A situação do menino no centro do mundo sertanejo acentua o estatuto privilegiado da criança no conjunto das sagas rosianas. No decurso da narrativa, Miguilim se representa sempre como mediador principal dos eventos narrados. Uma das seqüências mais expressivas da interação emotiva do narrador e do protagonista se refere ao episódio da enfermidade de Miguilim. O medo da morte devido à doença que o aflige se narra do ponto de vista do doente amedrontado:

Então, ia morrer; carecia de pensar feito já fosse pessoa grande? Suspendeu as mãozinhas, tapando os olhos. Em mal que, a gente carecia de querer pensar somente nas coisas que devia de fazer, mas o governo da cabeça era erroso – vinha era toda

idéia ruim das coisas que estão por poder suceder! Antes as estórias! (p. 64).

Seduzido pelo verivérbio do Dito e pelo magistério musical e catártico de Aristeu, Miguilim pede ao tio Terêz uma flauta capaz de imitar o ioioioim do sanhaço. Na representação do psiquismo da criança que se entusiasma com o universo poético na proporção exata em que descrê do mundo prosaico da subsistência diuturna, o narrador concede ao protagonista a iniciativa da enunciação:

Tio Terêz ia aprontar para ele uma, com taquara, com canudo de mamão? Mas, depois, de certo esqueceu, nunca que ninguém não tinha tempo, quase que nenhum, de trabalhar era que todos careciam (pp. 63-4).

Na viagem ao mato, acompanhado de Salúz, o tocador de berrante, instrumento que fala a linguagem bovina, o menino se encanta com o gado e confessa ao vaqueiro que “o mais bonito que tem mesmo no mundo é boi”. Além de reforçar o nexos de solidariedade entre o boieiro, o músico e o menino contador de estórias, o narrador reflete o evento da demanda da boiada na admirável visão da criança. A busca, o encontro e a contemplação dos bois se dramatiza na disposição entusiástica da mundividência infantil:

Mas entravam a pasto a fora, podia se cantar não, não espantar o gado bravo. A gente tinha de não ser estouvado. Avançando devagarinho, macio, levando os cavalos de môita em môita, pisavam o fofo capim, gafanhotos pulavam. Carecia de ir em rumo da casa do vento. (...) Salúz e Miguilim saíam num furado, já se escutava o a-surdo de boi. (...) Aí, enquanto Miguilim aboiava, o vaqueiro Salúz desdependurou o berrante de tiracol, e tocou. (...)

Rebentava aquele barulho vivo de rumor, um estremecimento ranzia, zunindo – *brrrr, brrrr* – depois um chuá enorme, parecia golpes de bichos dentro d’água. O gado vinha, de perto e de longe, vinham todos mansos, bois, vacas, garrotes, correndo, os bezerrinhos alegres espinoteando, saíam raspando môitas, quebrando galhos, vinham; e uns berravam. Bruto que os bravos fugiam, a essa hora, numas distâncias. Quantidade! (...) Perto deles, bezerrinho preto abria os beiços, quase ria – banguelo;

esse levantava o rabinho e com ele, por cima, dava uma laçada. Mais perto, pertinho, um novilho branco comia as folhas do cabo-verde-do-campo – aquela moita enorme, coberta de flores amarelas. E o sol batia nas flores e no garrote, que estava outro amarelo de alumiado (pp. 137-8).

Referências bibliográficas

- ARENDDT, Hannah. *Sobre a revolução*. Trad. I. Morais. Lisboa: Moraes, 1971.
- DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva (Cartas de João Guimarães Rosa)*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- FROBENIUS, Leo. *La cultura como ser viviente*. Trad. Máximo José Kahn. 4ª ed. Madri: Espasa-Calpe, 1934.
- _____. *Histoire de la civilization africaine*. Trad. H. Back e D. Ermont. Paris: Gallimard, 1952.
- GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho. Infância de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio / Instituto Nacional do Livro, 1972.
- KERÉNYI, Carl. *Dioniso. Imagem arquetípica da vida indestrutível*. Trad. Ordep Serra. São Paulo: Odisseus, 2002.
- MAURY, Paul. “Le secret de Virgile et l’architecture des *Bucoliques*”. In: *Lettres d’Humanité*, III, Paris, 1944, pp. 71-147.
- MENDES, João Pedro. *Construção e arte das Bucólicas de Virgílio*. Texto, tradução e notas. Brasília: Editora da UnB, 1985.
- NORDEN, Eduard. *Die Geburt des Kindes. Geschichte einer religiösen Idee*. Stuttgart: B. G. Teubner, 3. Aufl., 1958.
- ROSA, João Guimarães. “Entrevista concedida a uma prima estudante”. In: GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho. Infância de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio / Instituto Nacional do Livro, 1972.
- _____. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. São Paulo: T. A. Queiroz / Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1981.
- _____. *Ave, palavra*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.
- _____. “Campo Geral”. In: *Manuelzão e Miguelim*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

Resumo

“Campo Geral” é o prólogo narrativo de *Corpo de baile*, porque contém o tema mitopoético da estória, o motivo da criança como símbolo do homem novo e o tom dominante do estilo narrativo das outras estórias. Na visão do menino Miguilim, o mundo existe para ser consumado na perfeição mágica da estória.

Palavras-chave: mito · poesia · estória

Abstract

“Campo Geral” is the narrative prologue of *Corpo de baile*, because it presents the mythpoetic theme of each story, the motif of the child as the symbol of a new man and the prevailing tone of the narrative style of the other stories. In the view of the little boy Miguilim, the world exists to be accomplished in the magic perfection of the story.

Keywords: myth · poetry · story