

## Jauss e Iser: efeitos estéticos provocados pela leitura de *Conversa de Bois* e *Campo Geral*, de João Guimarães Rosa

Salete Paulina Machado Sirino<sup>1</sup>

Rita das Graças Felix Fortes<sup>2</sup>

**Resumo:** Partindo da premissa de que a práxis da leitura literária é uma inesgotável fonte de pesquisa, este estudo tem como fator norteador o exercício de leitura analítico interpretativa, do conto *Conversa de Bois* e da novela *Campo Geral/Miguilim* – publicados respectivamente em 1946 e 1956 –, de João Guimarães Rosa, aliado às teorias da recepção de Hans Robert Jauss (1979) e Wolfgang Iser (1979). Tal análise objetiva, especialmente, a leitura da temática infância presentes nos referidos textos rosianos.

**Palavras-chave:** *Conversa de Bois* e *Campo Geral*. Teorias da Recepção. Infância.

**Abstract:** Assuming that the practice of literary reading is an inexhaustible source of research, this study has as the guiding factor the exercise of an analytic and interpretative reading exercise of the tale *Conversa de Bois* and of the novel *Campo Geral/Miguilim* – published, respectively, in 1946 and 1956 –, by João Guimarães Rosa, due to the theories of reception of Hans Robert Jauss (1979) and Wolfgang Iser (1979). Such analysis aims, especially, to read the childhood theme present in these texts by Guimarães Rosa.

**Key-words:** *Conversa de Bois* and *Campo Geral*, Theories of Reception. Childhood.

Dado que o texto literário é uma obra artística, qual é a relevância da leitura, análise e reflexão das obras literárias para os educadores e estudantes tanto da área de Letras quanto da área de Artes? Neste estudo, parte-se da premissa de que as possibilidades oferecidas por teorias da recepção, utilizadas em sua maioria, no campo da Literatura, podem servir de base para a reflexão da relação autor-texto-leitor de outros textos que não sejam considerados literários, já que, o caráter interdisciplinar e multicultural dos

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela UNIOESTE e Mestre em Educação pela UEPG. Professora Assistente da Faculdade de Artes do Paraná. Professora da SEED. Coordenadora do Curso de Pós-Graduação – *Lato Sensu* – em Cinema, com ênfase em Produção da FAP.

<sup>2</sup> Pós-Doutora em Literatura Comparada pela UFRS e Doutora em Letras pela UFRS. Professora Associada da Universidade Estadual do Oeste do Paraná e no Mestrado em Letras da UNIOESTE.

conhecimentos oriundos do campo literário contribuem, efetivamente, para outras áreas das Artes, como: artes visuais, artes cênicas, cinema, dentre outras.

No entanto, além dessa possibilidade de articulação dos efeitos estéticos da Literatura e outras áreas do campo da Arte, a análise proposta no presente texto, centrada na relação autor-texto-leitor em *Campo Geral/Miguilim* (1956), de João Guimarães Rosa, propicia aos interessados em estudar Literatura e Cinema, cotejarem como a linguagem literária é captada/reconfigurada pelo cinema, uma vez que a novela supracitada inspirou a produção do filme *Mutum* (2007), de Sandra Kogut. Ou seja, os efeitos estéticos da obra de Guimarães Rosa inspiraram Kogut a reescrever este texto literário em outra linguagem, a do cinema, cuja linguagem também provocará efeitos estéticos em seu receptor, no caso o espectador do filme *Mutum*.

Em uma análise comparativa<sup>3</sup> entre o texto literário *Campo Geral/Miguilim*, de Guimarães Rosa e o texto fílmico *Mutum*, de Sandra Kogut, as teorias de recepção de Hans Robert Jauss e de Wolfgang Iser podem contribuir para a leitura da relação autor-texto-leitor, já que, inclusive, possibilitam identificar Sandra Kogut como leitora de Guimarães Rosa e como autora do texto fílmico *Mutum*, cuja construção discursiva – como argumenta Iser – prevê um leitor/espectador.

Segundo Iser (1996), no momento da leitura o leitor carrega consigo um repertório de ordem social, histórico e cultural, sendo que a interpretação de determinado texto ocorrerá por meio do diálogo entre esse repertório do leitor e o texto. Logo, o espectador do filme *Mutum* que já tenha lido o livro *Campo Geral* – que serviu de base para a produção fílmica de *Mutum* –, carrega consigo o conhecimento sobre o conteúdo do filme e o assiste possuidor de um “horizonte de expectativas” (Jauss, 1994), podendo, assim como pode o leitor do livro, comprovar, questionar ou modificar suas expectativas.

Percebe-se, então, que a Literatura está intrinsecamente relacionada a outras manifestações artísticas, seja por meio da análise da relação autor-texto-leitor, seja por meio da clássica e fundamental contribuição desta como fonte de inspiração para a construção de outros textos artísticos, tendo em vista que inúmeros filmes e peças de teatro, por exemplo, foram inspirados em textos literários, sem contar, o fato relevante

---

<sup>3</sup> Com esse exercício é possível perceber a questão da dialogicidade sistematizada por Bakhtin (1997), analisando um texto que, necessariamente, dialoga com outro texto, já que o filme *Mutum* é inspirado no livro *Campo Geral/Miguilim*. Também são fundamentais para esta leitura, os conceitos de linguagem/palavra de Bakhtin, já que, embora o livro seja o reino das palavras e o filme o reino das imagens, constata-se que é a partir da palavra romanesca que o filme é construído, mesmo com seus silêncios que têm a intenção de fala/palavra, e, que, assim como o dito, contribuem para a percepção da subjetividade e da interação social das personagens.

de que o próprio roteiro fílmico ou teatral pode ser considerado em sua essência, como um texto literário.

Dessa maneira, as análises estéticas – a partir dos pressupostos teóricos de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser – do conto *Conversa de Bois* e da novela *Campo Geral/Miguilim*, de João Guimarães Rosa, podem servir de paradigmas para análises estéticas de textos de outras áreas da Arte, dentro da qual a Literatura também faz parte.

Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser – no final da década de 1960, na Escola de Constança – promovem a revisão sobre a tríade autor-texto-leitor e constatam que, no contexto da história, da teoria e da crítica literária, ora a interpretação de um texto era diretamente relacionada ao conhecimento de seu autor, ora à compreensão do texto. Não se considerava o leitor – não era relevante perceber o que acontecia com o leitor no momento da recepção de textos literários. Daí o surgimento da Estética da Recepção – a qual prima pelo efeito de sentidos que uma obra provoca em seu receptor.

Jauss se dedica, em especial, ao estudo da recepção que ocorre por meio do diálogo entre o contexto do leitor e o contexto do autor ou da obra em si, enquanto Iser constrói uma teoria do efeito estético e sua consequente teorização do leitor implícito – o qual é uma estrutura textual, estando, portanto, presente no momento da criação da obra.

Num primeiro momento, a figura desse leitor implícito parece um tanto determinista, pois, embora se enfatize a existência da liberdade de interpretação e se evidencie que a compreensão de cada leitor dependerá das inferências culturais que são acionadas no momento da leitura, partir do pressuposto que o leitor é uma estrutura textual consiste em admitir uma concepção de interpretação que é prevista pelo próprio texto.

Há uma congruência entre as teorias de Jauss e Iser no sentido de que nem toda leitura – interpretação – é válida. Embora cada leitor, dependendo de suas inferências culturais, reaja de forma distinta frente a um mesmo texto, a interpretação partirá do que é dado por esse texto e da capacidade dialógica desse leitor com as vozes presentes no texto.

Diante dessas perspectivas, como ler a temática infância presente em *Conversa de Bois* e *Campo Geral*? Essas obras foram publicadas respectivamente em 1946 e 1956, sendo de conhecimento público que Guimarães Rosa extraía do meio social o conteúdo presente em seus textos. O leitor, de posse dessa informação, ao ler tais obras poderia indagar: é possível perceber a infância de Tiãozinho e a de Miguilim – com seus ritos de passagem de criança a “homem” – sem o exercício da releitura e sem buscar a compreensão dos conceitos acerca da infância e do sistema socioeconômico/político vigente à época das referidas criações literárias?

A conclusão a que se chega é a de não ser possível compreender essas obras sem o exercício da releitura e sem as devidas leituras paralelas relacionadas à sociologia. Isso se dá porque o conceito de infância que se tem na atualidade – a criança como centro da família, a legislação dos direitos e deveres presentes no Estatuto da Criança e do Adolescente –, é dissonante do conceito vigente no momento histórico que serve de base para a criação das referidas obras de Guimarães Rosa. Sem essa práxis não deixaríamos de ser o leitor implícito – uma estrutura textual –, contudo será que haveria o preenchimento das lacunas do texto ou o entendimento de como a criança era vista e tratada naquele contexto? Ou, será que haveria o diálogo entre a realidade vivenciada pelo leitor e a representada pelo autor?

### **Jauss e a Estética da Recepção**

A *Estética da Recepção*<sup>4</sup> – surgida no final da década de 1960 – envolve a recepção e o efeito. Segundo Jauss (1979), para se chegar às atuais teorias em relação ao leitor, houve um caminho precedente, pautado no estudo das relações entre o autor e a obra. No início do século XIX, a estética concentrava-se em apresentar a arte e sua história compreendidas, também, como a história de seus autores. Ou seja, dava-se ênfase ao processo produtivo e raramente ao lado receptivo das obras.

Como a experiência estética ainda não tem uma história canonizada e, por isso, não dispõe do acervo correspondente de fontes impõe-se, e não é só algumas vezes necessária, uma aproximação maior, como a aqui iniciada, com as disciplinas vizinhas, para que se aceitem ou retifiquem seus diagnósticos e interpretações. [...] Esforcei-me, por conseguinte, em tornar identificável o que anexe, onde, por falta de competência própria, acreditei estar autorizado a me apoiar nas pesquisas de outros. Se, nesse ponto, sempre me referi e citei os resultados doutros pesquisadores, sem considerar suficientemente seus objetivos próprios, devo-lhes pedir uma desculpa geral por terem sido, querendo ou não, deste modo 'ocupados'. (JAUSS, 1979, p. 52).

O ato de ler requer um processo lento e gradativo. Essa necessidade está expressa nas reflexões de Hans Robert Jauss (1979) sobre a *estética da recepção*, onde se postulava

---

<sup>4</sup> Há, aqui, a necessidade de fazer uma distinção entre Teoria da Recepção e a Estética da Recepção: esta pode ser considerada sinônimo daquela, no entanto, é uma vertente vinculada à Escola de Constança, da Alemanha, surgida no final da década de 60, do século passado, tendo entre seus principais fundadores Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser. Embora seus estudos sejam relevantes para a compreensão do sentido e do efeito que o texto provoca no leitor no ato da recepção, existem outras, também relevantes, vertentes voltadas ao estudo da leitura/recepção de textos literários, a exemplo de teorias de Umberto Eco, Vincent Jouve, Michael Riffaterre, Stanley Fish, Wayne Booth, Erwin Wolff, entre outros.

que a experiência estética é uma reconstrução elaborada pelo leitor, a partir das ideias do autor da obra, sendo, portanto, vinculada às experiências prévias desse leitor. A partir do século XIX, passou-se a ressaltar alguns pontos da experiência receptiva. O historicismo literário, por exemplo, era dividido em *estética*, servindo como uma mera apresentação da arte e *história da arte* – que se ocupava basicamente da história dos autores:

A estética da recepção tem uma primeira vertente, ligada à fenomenologia, interessada no leitor individual, e representada por Iser, mas também uma segunda vertente, onde a tônica recai sobretudo na dimensão coletiva da leitura. Seu fundador e porta-voz mais eminente foi Hans Robert Jauss, que pretendia renovar, graças ao estudo da leitura, a história literária tradicional, condenada por sua preocupação excessiva, senão exclusiva, com os autores. (COMPAGNON, 2006, p. 156).

Para Compagnon, a Estética da Recepção se opunha à academia que, até então, só considerava o lado produtivo das obras, sem se ater ao seu processo receptivo, cuja produção era medida por sua influência em outras obras. A questão da recepção era vista, apenas, enquanto referência para outra produção literária, e não pelo prazer de uma leitura pessoal. Compagnon, contudo, afirma que a mesma crítica dirigida a Iser pode também ser estendida a Jauss, ou seja, também este vê a estética da recepção como conciliadora, demasiado abrangente, que legitima velhos estudos sem modificá-los como o pretendido inicialmente:

Foi a estética da recepção, na versão proposta por Jauss, que formulou o projeto mais ambicioso de renovação da história literária reconciliada com o formalismo. [...] Jauss começava por lembrar quem eram seus adversários: de um lado, o essencialismo, erigindo em modelos intemporais as obras-primas, de outro o positivismo, reduzindo-as a pequenas histórias genéticas. A seguir ele descrevia, com uma benevolência severa, as abordagens meritórias cuja incompatibilidade pretendia resolver: de um lado, o marxismo, que faz do texto um puro produto histórico, animado por um interesse judicioso pelo contexto, mas limitado por reconhecer à teoria do reflexo; de outro, o formalismo, carente de dimensão histórica, preocupado, num esforço louvável, com a dinâmica do procedimento, mas não levando em conta o contexto. (COMPAGNON, 2006, p. 209-210).

A Estética da Recepção, visando renovar a história literária, propunha uma união entre aspectos marxistas, que privilegia em seus estudos a análise do contexto, e formalistas, que prima pela forma. Nesse sentido, pode-se aproximar a teoria de Jauss à de Bakhtin, para quem forma e conteúdo estão imbricados na compreensão de determinada obra de arte/literária. Tal teoria também é abordada por Antonio Candido (1967), ao afirmar que, na análise literária, deve-se considerar tanto o *texto* quanto o *contexto*, já que o texto

está presente no contexto assim como o contexto – conteúdo – está presente no texto – forma.

Em 1993, Vincent Jouve publicou o livro *A Leitura*, o qual é resultado de um amplo estudo interdisciplinar sobre a leitura, que considera os principais teóricos sobre o assunto, dentre eles, Hans Robert Jauss:

A Escola de Constância é a primeira grande tentativa para renovar o estudo dos textos a partir da leitura. Ao passo que, até então, o interesse era essencialmente pela relação texto-autor, a 'abordagem alemã' propõe deslocar a análise para a relação texto-leitor. A Escola de Constância, contudo, divide-se em dois ramos muito distintos: 'a estética da recepção' de Hans Robert Jauss e a teoria do 'leitor implícito' de W. Iser. (JOUVE, 2002, p. 14).

De acordo com Jouve (2002), a estética da recepção tinha a intenção de repensar a história literária, sendo que para Jauss tanto a obra literária quanto a obra de arte só existem em função do seu público. Assim, dentro da estética da recepção têm-se as interpretações, segundo as quais, uma obra pode ser comparada com diferentes leitores, de diferentes tempos históricos, analisando os efeitos dessa obra em períodos distintos:

A teoria do 'leitor implícito' de Iser, por sua vez, data de 1976. Enquanto Jauss se interessa pela dimensão histórica da recepção, Iser se volta para o efeito do texto sobre o leitor particular. O princípio de Iser é que o leitor é o pressuposto do texto. Portanto, trata-se de mostrar, por um lado, como uma obra organiza e dirige a leitura, e, por outro, o modo como o indivíduo reage no plano cognitivo aos percursos impostos pelo texto. (JOUVE, 2002, p. 14).

Jouve (2002) esclarece que Iser pressupõe que o leitor é uma construção textual, sendo, portanto, relevante estudá-lo a partir de sua reação frente à leitura de determinado texto; para Jauss (1979) o que interessa é verificar no leitor a influência do fator histórico no momento da recepção – o chamado "horizonte de expectativa" –, conjunto de convenções que constituem a competência de um leitor num determinado momento histórico.

Segundo Jauss, a estética da recepção comporta dois momentos: o da recepção e o do efeito. O primeiro é condicionado pelo texto, pelo tempo histórico determinado pelas ideologias da sociedade na qual ele está inserido. O segundo estaria condicionado pelo próprio destinatário, de acordo com seu potencial de sentido:

O processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo, e de outro reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos. (JAUSS, 1979, p.46).

Jauss (1979) questiona o significado da experiência estética, como ela tem se manifestado na história da arte e sua importância para a teoria contemporânea da arte. Para ele, a práxis estética – decisiva em toda arte manifestada como atividade produtora, receptiva e comunicativa –, em grande parte, permanece não esclarecida, portanto precisa ser recolocada. A *poética* de Aristóteles – no que se refere à antiguidade – seria a grande exceção; na atualidade, a exceção seria a *Crítica da faculdade de julgar*, de Kant. Contudo, nem da catarse da doutrina aristotélica nem da explicação transcendental de Kant, surge uma teoria capaz de formar uma tradição acerca da *Experiência Estética*:

A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com (*Einstellung auf*) seu efeito estético, i.e., na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. Uma interpretação que ignorasse esta experiência estética primeira seria própria da presunção do filólogo que cultivasse o engano de supor que o texto fora feito não para o leitor, mas sim, especialmente, para ser interpretado. (JAUSS, 1979, p.45).

A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com seu efeito estético, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. Para Jauss, a experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra, ou pela reconstrução da intenção do seu autor, e sim pela interação das experiências compartilhadas entre leitor e autor.

Comparar o efeito de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção, foi o primeiro conceito de recepção elaborado por Jauss, em 1967. Ele retoma os conceitos aristotélicos sobre a *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis* e postula que o prazer estético seria a liberação *de* e liberação *para* que ocorrem por meio da criação artística, da recepção e do efeito catártico.

Assim, a *poiesis* – a criação artística – libera a consciência produtora do autor para a criação do mundo em sua poética. Através da *aisthesis* – a recepção –, pela recepção da *poiesis*, a consciência do leitor é liberada para confirmar ou renovar a sua percepção de realidade tanto interna ao texto lido quanto externa a ele. A *katharsis* – efeito catártico provocado no leitor – é a liberação da experiência subjetiva em intersubjetiva:

A determinação do prazer estético como prazer de si no outro pressupõe, por conseguinte, a unidade primária do prazer cognoscente e da compreensão prazerosa, restituindo o significado, originalmente próprio ao uso alemão, de participação e apropriação. Na conduta estética, o sujeito sempre goza mais do que si mesmo: experimenta-se na apropriação de uma experiência do sentido do mundo, ao qual explora tanto por sua atividade produtora, quanto pela integração da experiência alheia e que, ademais, é passível de ser confirmado pela anuência de terceiros. (JAUSS, 1979, p. 77).

Jauss concebe o prazer estético como algo que é realizado por meio da oscilação entre a contemplação desinteressada e a participação experimentadora. Assim, a Estética da Recepção é, sobretudo, a experiência individual transformada na capacidade de ser o outro. Essa experiência, portanto, se dá de forma diferenciada de indivíduo para indivíduo face à recepção da mesma obra, já que cada um traz no momento da leitura – recepção –, as inferências culturais que formam a sua subjetividade.

### ***Poiesis, aisthesis e katharsis em Conversa de Bois e Campo Geral***

Na Estética da Recepção, de acordo com Jauss (1979), o prazer estético é o prazer de si no outro, ou *prazer cognoscente* – o saber que é construído na consciência do leitor por meio da leitura – e como *compreensão prazerosa* – o prazer provocado pelo texto no leitor. Tal emoção é percebida no conto rosiano: "Só Tiãozinho era quem ia triste. Puxando a vanguarda, fungando o fio duplo que lhe escorria das narinas, e dando a direção e tenteando os bois." (*Conversa de Bois*<sup>5</sup>, 2001, p. 329).

Assim, o prazer cognoscente – a consciência – promove no leitor o saber da situação objetiva e subjetiva na qual a personagem está inserida: vai à frente do carro de bois, triste. A compreensão prazerosa do receptor vem desse saber que cria em seu imaginário, ou seja, conseguir visualizar um menino que, além de triste, pequeno e frágil, está, de certa maneira, adoecido "fungando o fio duplo que lhe escorria das narinas."

Os conceitos aristotélicos sobre *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*, retomados por Jauss (1979), podem ser visualizados em *Conversa de Bois*:

Chora-não-chora, Tiãozinho retoma seu posto. 'O pai não é meu, não... O pai é seu mesmo...' Decerto. Ele bem que sabe, não precisa dizer. É o seu pai quem está ali, morto, jogado para cima das rapaduras... Deixou de sofrer... Cego e entrevado, já anos, no jirau. (C.B., p. 338).

---

<sup>5</sup> Todas as citações do conto *Conversa de Bois*, referem-se a: ROSA, João Guimarães.



A *poiesis*, a criação artística de Guimarães Rosa, mostra um mundo sertanejo no qual, mais do que as agruras desse ambiente, vislumbra-se um mundo infantil vinculado ao sistema patriarcal, onde o fato de a criança trabalhar era normal. Se comparado à atualidade, quando o estatuto da criança e do adolescente proíbe o trabalho infantil, pode-se ter a *aisthesis* – a recepção desse fato, como algo inconcebível.

Portanto, a consciência do leitor é levada a essa analogia reflexiva da realidade infantil colocada pelo texto e, automaticamente, pode provocar nele o efeito catártico de sentimento de compaixão em relação a Tiãozinho, como também, pode abri-lo para uma leitura de situações similares, vivenciadas por crianças tanto no Brasil quanto em outras partes do mundo. Ou seja, a liberação da experiência subjetiva do leitor torna-se intersubjetiva. Entretanto, o que mais se destaca é a comoção provocada pela condição daquela frágil e triste criança, a servir de candeeiro para os bois de carro, ao mesmo tempo em que é humilhada pelo patrão/padrasto.

A *poiesis* de Guimarães Rosa pode provocar a *aisthesis* (Jauss, 1979), como uma recepção confirmadora ou renovadora da percepção do leitor em relação ao desfecho proposto pelo autor. Já em relação à questão da *aisthesis* (Jauss, 1979), conforme o fragmento a seguir:

Mas, não foi meu querer... juro, meu Nosso Senhor!...' - Com jeito seu Quirino! Credo, Nhô Alcides, já tinha outro defunto aqui dentro!... Meu pai. Não tem culpa. Tristeza. Frio. O sol foi-s'embora. Mas é preciso ajudar. Estou bem, não tive nada. Negócio urgente de Nhô Alcides. Seu Quirino carreia. A cavalo mesmo. Os bois querem caminhar. - 'Vamos, Buscapé! Namorado, va-âmos!...' (C.B., p. 362).

A escrita concisa de Guimarães Rosa: "Meu pai. Não tem culpa", expressa o sentido implícito de um diálogo no qual Tiãozinho – que, momentos antes planejara vingar-se das humilhações sofridas pelo pai – assusta-se com a própria coragem de ter provocado o solavanco que matou o carreiro e amante de sua mãe, perpetrando, no presente, a vingança sonhada para o futuro. Os sinais de pontuação significam as palavras não ditas: "Tristeza." O leitor pode entender que essa tristeza é a de Tiãozinho pela morte de seu pai, como pelo medo que sente de ser culpado pelo acidente ou, ainda, a tristeza advinda da fatalidade de o carreiro que conduzia o cadáver para o cemitério ter, também, se tornado um cadáver. "Frio. O sol foi-s'embora. Mas é preciso ajudar." – Guimarães Rosa narra a conversa entre Tiãozinho, Nhô Alcides e Seu Quirino, alguém diz que, embora o sol tenha se posto, é preciso ajudar a colocar o carro-de-bois em condições de seguir viagem, situação que deve ser difícil pela carga de rapadura, pelo

corpo do pai de Tiãozinho e pelo corpo de seu Agenor Soronho, esmagado pelo carro-de-bois. "Estou bem, não tive nada." – Tiãozinho está falando para quem o socorreu que está bem, que não sofreu nada com o "acidente".

Da mesma forma que em *Conversa de Bois*, os conceitos aristotélicos sobre *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*, retomados por Jauss (1979), também podem ser visualizados em *Campo Geral/Miguilim* (2001), de Guimarães Rosa:

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. (*Campo Geral*<sup>6</sup>, 2001, p.27).

Em *Campo Geral* pode-se constatar que o Mutum condiciona socialmente a família de Miguilim. Mutum era o lugar que alguém havia descrito como bonito a Miguilim, com contínuas chuvas, mas do qual Nhanina, mãe de Miguilim, não gostava, e não escondia a sua tristeza por ali ter que viver. É esse espaço que será o revelador de um interior não só geográfico, como também humano – subjetivo –, onde são desveladas as peculiaridades da infância, com suas descobertas, muitos sofrimentos e temores, mas também alguma esperança, a despeito das incertezas futuras. É também no Mutum que Miguilim faz sua precoce e traumática passagem de criança a adulto:

Mas sua mãe, que era linda e com cabelos pretos e compridos, se doía de tristeza de ter de viver ali. Queixava-se, principalmente nos demorados meses chuvosos, quando carregava o tempo, tudo tão sozinho, tão escuro, o ar ali era mais escuro; ou, mesmo na estiagem, qualquer dia, de tardinha, na hora do sol entrar – 'Oe, ah, o triste recanto...' - ela exclamava. (C.G., p. 28).

A *poiesis* de Guimarães Rosa provoca a *aisthesis* (Jauss, 1979) de que o espaço – Mutum – expressa um "estado de alma" que evidencia os sentimentos, por vezes dicotômicos entre o bem e o mal, aos quais os seres humanos estão sujeitos. A partir da perspectiva do olhar de uma criança, conhece-se o comportamento infantilizado e infiel da mãe de Miguilim.

É nesse espaço que acontece a travessia de Miguilim de criança a "adulto". Travessia compreendida pelas adversidades da vida, que fazem com que ele, apesar de criança, no lapso de tempo de mais ou menos um ano – entre o crisma, quando faz a primeira

---

<sup>6</sup> Todas as citações da novela *Campo Geral*, referem-se a: ROSA, João Guimarães.

viagem, e a ida embora do Mutum – tenha um precoce amadurecimento. Miguilim tornou-se um “adulto”, fato evidenciado por seu desejo de fazer tudo certo, por sua decisão de trabalhar na roça com o pai sem reclamar e de “preferir” o trabalho às brincadeira de sua infância já finda. O fim da sua infância é confirmado quando – atendendo o desejo de sua mãe, que lhe deseja um futuro melhor no qual encontre a luz dos seus olhos – ele decide ir embora com o doutor.

Há em *Campo Geral* uma estreita relação entre o espaço físico e social e a forma de ser das personagens. Esse lugar, em determinados momentos, representa o aconchego de um ninho e em outros “o triste recanto” sentido pela mãe de Miguilim. “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...” (C.G., p. 28-29). Quando Nhanina está infeliz, sentindo-se aprisionada ao espaço e, conseqüentemente, ao casamento, Miguilim também acaba absorvendo os sentimentos de infelicidade. Vê-se, então, que o espaço regional atua como revelador do universal – o pensar, o sentir, o agir humano.

Entre os principais aspectos da obra rosiana está o fato de que a língua é a principal forma de expressão dos sentimentos humanos e é através dela que o sertão converte-se em representação do mundo – do universal. O que seria esse universal para Guimarães Rosa? Este é, com certeza, os sentimentos e conflitos inerentes à condição humana. O efeito catártico leva o receptor ao sentimento de que o espaço Mutum atua como o local que lhe permite conhecer o homem, em especial, a infância de Miguilim e a de seus irmãos.

O receptor pode aceitar ou recriar essa *poiesis* de Guimarães Rosa de que o ambiente familiar de Miguilim é composto tanto pelo aspecto geográfico quanto pelo sentimento de lar. Um lar capaz de lhe dar aconchego e a sensação de pertencimento a um lugar. Durante curtos lapsos de tempo, quando o pai e a mãe de Miguilim estão em harmonia, o Mutum revela-se como um espaço de aconchego. Mas, na maior parte do tempo é um espaço ameaçador em função dos conflitos entre Bero e Nhanina, da violência, da morte e da dor que rondam a infância de Miguilim e fazem com que ele, ainda uma criança de oito anos, perceba o absurdo do comportamento humano. Há, portanto, apenas, pequenas pausas de paz e harmonia, mas na maioria do tempo prevalecem os trágicos conflitos, a doença de Dito e Miguilim e a morte de Dito, de Patori, de Bero e de Luisaltino.

## Iser e a Teoria do Efeito Estético

Em *O Ato da Leitura* (1996), Wolfgang Iser afirma que no processo da leitura se realiza a interação central entre a estrutura da obra e seu receptor. A literatura se realiza na convergência do texto com o leitor – a obra tem, forçosamente, um caráter virtual –, não pode ser reduzida à realidade do texto, nem às disposições caracterizadoras do leitor.

Para Iser (1996), a obra literária tem dois polos: o artístico – que designa o texto criado pelo autor – e o estético – que é a concretização produzida pelo leitor. O estético é caracterizado pelo fato de que ele não se cristaliza, já que é sempre atualizado pelo efeito que o texto provoca no leitor. Este efeito implica substituir a velha pergunta “o que significa esse poema, esse drama, esse romance?” pela “o que sucede com o *leitor* quando, com sua leitura, ele dá vida aos textos ficcionais?”

A interpretação tende a mostrar-se objetivista; em consequência, seus atos de apreensão eliminam a multiplicidade de significações da obra de arte. Se afirmarmos, como sucede muitas vezes, que uma obra literária é boa ou má, então formamos um juízo de valor. Mas quando necessitamos fundar esses juízos, utilizamos critérios que, na verdade, não são de natureza valorativa, mas que descrevem características da obra em causa. Se compararmos essas com as de outras obras, não conseguimos ampliar os nossos critérios, pois as diferenças entre esses critérios já não representam o valor próprio. (ISER, 1996, p.59).

Dessa forma, a interpretação ganha uma nova função, em vez de apenas se ater ao sentido do texto, ela evidencia seu potencial de produzir sentido. Para o autor, no processo da leitura, o potencial de sentido não pode ser plenamente elucidado, é justamente por isso que a análise do sentido enquanto evento se torna necessária.

De acordo com Iser, o “leitor ideal”, um leitor perfeito, o príncipe encantado desejado é aquele que:

representa uma impossibilidade estrutural da comunicação. Pois um leitor ideal deveria ter o mesmo código que o autor. Mas como o autor transcodifica normalmente os códigos dominantes nos seus textos, o leitor ideal deveria ter as mesmas intenções que se manifestam nesse processo. (ISER, 1996, p.65).

Esse acontecimento pretende fazer com que o leitor conclua a maior dimensão possível do sentido do texto. Entretanto, é impossível ao leitor se inteirar por completo das intenções do autor, isso só é viável se estivermos falando em uma literatura dita de consumo, cujas visões interpretativas são bitoladas e efêmeras. Já em textos literários de maior complexidade esse pressuposto é inalcançável.

Na experiência da leitura os valores do leitor são transformados, a sua expectativa frente à leitura é reformulada e, automaticamente, ele é levado a reinterpretar o que já leu. A leitura atua em duas direções: para frente e para trás. O que Iser postula como “efeitos e respostas”, não são propriedades nem do texto nem do leitor, mas sim:

a noção principal decorrente dessas premissas é a de *leitor implícito*, calcada na de *autor implícito*, que fora introduzida pelo crítico americano Wayne Booth em *The Rhetoric of Fiction* [A Retórica da Ficção] (1961). Posicionando-se na época contra o *New Criticism*, na querela sobre a intenção do autor (evidentemente ligada à reflexão sobre o leitor), Booth defendia a tese segundo a qual um autor nunca se retirava totalmente de sua obra, mas deixava nela sempre um substituto que a controlava em sua ausência: o autor implícito. (COMPAGNON, 2006, p. 150).

Compagnon (2006) estabelece uma analogia entre o leitor implícito de Iser e o autor implícito de Booth, o qual defendia a ideia de que o autor constrói o seu leitor como se este fosse o seu segundo eu, de forma que o momento da leitura uniria o autor e o leitor. Tal ideia aproxima-se da de Iser que defende que: “O leitor implícito propõe um modelo ao leitor real; define um ponto de vista que permite ao leitor real compor o sentido do texto.” (COMPAGNON, 2006, p. 151). Segundo Compagnon, tem-se a definição de Iser para o leitor implícito – uma estrutura textual criada pelo autor – que se torna estruturado no ato da leitura:

Os partidários de uma maior liberdade do leitor criticaram, pois, a estética da recepção por voltar sub-repticamente ao autor como norma, ou como instância que define as áreas de jogo no texto, e assim sacrificar a teoria pela opinião corrente. Nesse aspecto Iser foi atacado em particular por Stanley Fish, que lamentou que a pluralidade de sentido reconhecida no texto não seja infinita ou ainda que a obra não esteja realmente aberta, mas simplesmente entreaberta. (COMPAGNON, 2006, p. 156).

Compagnon (2006) pontua que a estética da recepção foi criticada pelos defensores da obra aberta, como Stanley Fish, contestador da teoria de Iser, que embora defendesse que leituras pudessem ser diversas de acordo com as inferências culturais de cada leitor, a interpretação deste estaria diretamente ligada às pistas oferecidas por determinado texto.

Nesse aspecto, Compagnon diferencia Iser de Eco, já que para este toda obra de arte é aberta a inúmeras possibilidades de leituras. Já Vincent Jouve (2002) aproxima a teoria de “leitor implícito” de Wolfgang Iser da de “leitor modelo”, de Umberto Eco, tendo em vista que ambos consideram a presença do leitor no ato da criação do texto – o leitor faz parte da estrutura textual. Embora tais teorias, na relação autor-texto-leitor, postulem

que o leitor deva ser estudado e que este vai reagir frente a determinado texto de acordo com o seu conhecimento de mundo, também postulam que, por mais interpretações que o leitor possa ter, estas estão imbricadas às possibilidades oferecidas pelo texto.

Iser, em *O Ato da Leitura* (1996), ao se ater à teoria do leitor implícito, cita o arquileitor de Michael Riffaterre: “Mas o arquileitor, enquanto termo de um grupo de informantes, não é imune a erros.” (ISER, 1996, p. 68). Iser conclui que o modelo de Riffaterre demonstra que as qualidades estilísticas não são captadas unicamente pelo instrumental linguístico, ou seja, não basta captar o “fato estilístico” o leitor precisa se atualizar. Ele considera que a concepção de um “leitor informado”, elaborada por Stanley Fish, se aproxima do “arquileitor”, de Riffaterre, já que aquele pretende descrever processos em que os textos são atualizados pelo leitor:

Tal tipo de leitor precisa então não só das competências citadas como também deve observar suas reações no processo de atualização para que sejam elas controláveis. A necessidade dessa auto-observação se funda, em primeiro lugar, no fato de que Fish desenvolve sua concepção do leitor informado em conexão à gramática transformacional, e, em segundo lugar, em que algumas das consequências desse modelo gramatical não podem ser integradas. (ISER, 1996, p. 69).

Tanto a concepção do “arquileitor”, de Riffaterre, quanto do “leitor informado”, de Fish, evidenciam que para a interpretação de texto não é suficiente a análise de fatores linguísticos. Nesse sentido, Iser traz o conceito de Erwin Wolff sobre o “leitor intencionado”, o qual faz referência à reconstrução da “ideia do leitor” formada, primeiramente, “na mente do autor”:

Nessas concepções do leitor se evidenciam interesses cognitivos diferentes. O arquileitor apresenta um meio de verificação e serve para captar o fato estilístico pela densidade de codificação do texto. O leitor informado é uma concepção didática que se baseia na auto-observação da sequência de reações, estimulada pelo texto, e visa aumentar o caráter de informação e assim a competência do leitor. Por fim, o leitor intencionado é um tipo de reconstrução que permite revelar as disposições históricas do público, visadas pelo autor. (ISER, 1996, p. 72).

Iser (1996) conclui que há diferenças intencionais entre as concepções de Riffaterre, Fish e Wolff, mas que elas são relevantes pelo fato de introduzirem a figura do leitor e porque possibilitam que seja ultrapassado “o alcance limitado da estilística estrutural, da gramática transformacional e da sociologia da literatura.” (ISER, 1996. p.73). Ou seja, não é possível uma teoria do texto literário sem o leitor.

"Se o leitor implícito é descrito como estrutura do efeito de textos, cabe perguntar se uma análise do processo de leitura ainda pode ser feita sem uma referência e considerações de ordem psicológica." (ISER 1996, p. 80). Para este autor, a teoria da experiência estética só é válida se respaldada pela psicanálise – descrição de um leitor que realmente vive e não uma mera construção textual – já que, através da teoria freudiana, podemos teorizar o impacto global de uma obra:

Enfim, Iser insiste naquilo que ele chama de repertório, isto é, o conjunto de normas sociais, históricas, culturais trazidas pelo leitor como bagagem necessária à leitura. Mas também o texto apela para um repertório, põe em jogo um conjunto de normas. Para que a leitura se realize, um mínimo de interseção entre o repertório do leitor real e o repertório do texto, isto é, o leitor implícito, é indispensável. As convenções que constituem o repertório são reorganizadas pelo texto, que desfamiliariza e reforma os pressupostos do leitor sobre a realidade. (COMPAGNON, 2006, p. 152-153).

Compagnon (2006), embora questione se o leitor aceita as instruções do texto, afirma que, para Iser, a compreensão do efeito estético provocado no leitor privilegia o conhecimento do repertório, ou seja, toda a condição extratextual de ordem social, histórica, cultural presente na vida do receptor e também as leituras precedentes, as quais podem modificar a compreensão do texto, tendo em vista que cada indivíduo reage distintivamente, ainda que a recepção da obra tenha sido a mesma.

Segundo Iser (1996), o leitor implícito é uma estrutura textual que antecipa a presença do leitor real, pois, todo texto literário oferece determinados papéis aos leitores que são previstos já momento de sua escritura.

Esses papéis mostram dois aspectos centrais que, apesar da separação exigida pela análise, são muito ligados entre si: o papel de leitor se define como estrutura do texto e como estrutura do ato. Quanto à estrutura do texto, é de supor que cada texto literário representa uma perspectiva do mundo criada por seu autor. O texto, enquanto tal, não apresenta uma mera cópia do mundo dado, mas constitui um mundo do material que lhe é dado. (ISER, 1996, p. 73).

Iser (1996) enfatiza a complexidade da leitura do texto literário, o qual é composto pelo(s) narrador(es), pelo(s) personagem(ens), enredo e espaço. Assim, o ponto de vista do leitor não é livre, ele é construído pela perspectiva interna do texto. Portanto, a interpretação literária é resultante daquilo que é dado ao leitor, este não tem como interpretar determinado personagem como trágico se ele é cômico ou vice-versa.

A Teoria do Efeito Estético de Iser, privilegia o ato da recepção, especificamente, o receptor, e considera que a leitura é resultado de um diálogo entre o texto e a bagagem cultural do leitor. Contudo, tal autor evidencia que, embora a obra literária se concretize na interação com o leitor, nem toda leitura é válida, nem há o livre arbítrio do leitor, já que sua interpretação está prevista pelo texto.

### **Efeitos estéticos provocados pela leitura de *Conversa de Bois e Campo Geral***

Partindo-se da teoria do Efeito Estético de Iser, para quem o leitor é uma estrutura textual prevista pelo autor ao construir o texto, pode-se afirmar que, em *Conversa de Bois*, – bem como em sua obra como um todo – Guimarães Rosa visa estabelecer parceria com o leitor<sup>7</sup>, pois ele utiliza a linguagem romanesca não apenas para representar determinada realidade regional e universal, mas também, como uma linguagem de denúncia que parece querer a promoção da consciência humana sobre seus atos e omissões.

Assim, a teoria de Iser de que o ato da recepção considera que a leitura é resultado de um diálogo entre o texto e a bagagem cultural do leitor e de que sendo este uma construção textual, a sua interpretação está prevista pelo texto, pode ser constatada, pois a minha interpretação de *Conversa de Bois* está carregada das inferências culturais que tenho sobre infância, lógico que, em um outro leitor com outro olhar sobre a infância a reação será diferente. Essa interpretação, contudo, é resultado do que é dado por Guimarães Rosa, por isso não há como não concluir que Tiãozinho era uma criança trabalhadora, oprimida por seu patrão e pelo desdém de sua mãe em relação ao seu pai, uma vez que ela trai o marido doente e indefeso. Assim, o leitor implícito proposto por Iser, nesse conto, certamente teria essas leituras, já o leitor modelo de segundo nível de Eco, iria além e entenderia que tais situações são uma clássica representação do sistema patriarcal vigente à época da produção do conto.

---

<sup>7</sup> Se o criador [autor] passa, a criatura [palavra/obra] fica para muitíssimo além do criador. Hoje a frase *Viver é muito perigoso*, cunhada em *Grande sertão: veredas*, é recorrente em muitas situações nas quais nem todos os que a dizem sabem de sua origem. Ou seja, ela desprende-se do livro e do seu criador e ganhou independência. [...] Se os prefácios de *Tutaméia* apontam para o processo de composição da narrativa, em suas várias nuances, a epígrafe de Schopenhauer, que precede o índice, “ensina” ao leitor sobre o processo de aprendizagem da leitura. Dai, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo se entenderá sob luz inteiramente outra. O autor deve ser aquele que renova, que capta a linguagem cotidiana, mas também busca, através da linguagem literária, dizer coisas às vezes quase indizíveis, mas é fundamental que o leitor penetre na profundidade do texto, só desta forma ele se completa. (FORTES, 2007, p. 161-162).



Percebe-se, que, Guimarães Rosa, por meio do texto literário, promove a reflexão da interação social que se dá a partir do discurso interior e exterior da personagem Tiãozinho com o patrão e amante de sua mãe, interação essa, que provoca em Tiãozinho sentimentos de "ojeriza daquele capeta!". Esta fala de Tiãozinho evidencia as tensões e os conflitos familiares, bem como o código de valores do contexto. A tristeza e a revolta de Tiãozinho advêm da traição de sua mãe em relação ao seu pai, ainda vivo, mas já relegado socialmente e, enquanto chefe da família, à condição de morto. Esta condição fere os brios do menino sendo algo que lhe tira a alegria de viver, fazendo com que imagine vinganças futuras.

Ao ler esse texto, o leitor se identifica com a história e tem um sentimento catártico de compaixão em relação a Tiãozinho, o qual é construído na consciência do receptor pelo sentido metafórico de "pedaço de gente": – uma criança indefesa e pobre, largada à própria sorte, que, no entanto, “acidentalmente”, vinga-se da honra ultrajada e da morte do pai antes mesmo de este ser enterrado.

A Teoria do Efeito Estético de Iser (1996), que define o leitor como estrutura do texto – construída pelo autor no momento da criação da obra literária –, se aplicada à análise de *Campo Geral* (2001), de Guimarães Rosa, implicaria a afirmação de que o leitor dessa novela interpretaria que os aspectos regionais e universais estariam imbricados, o que levaria à leitura da figura do protagonista Miguilim como um ser construído subjetivamente, por meio da sua relação com o “outro” e com o meio social em que está inserido. Ou seja, a narrativa dessa novela enfatiza que o ambiente onde o menino está situado – o Mutum, espaço ficcional e, ao mesmo tempo, espaço real – interfere na sua constituição como um ser social.

Da viagem, que durou dias, ele guardara aturdidias lembranças, embaraçadas em sua cabecinha. De uma nunca pôde se esquecer: alguém tinha dito: - É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre... (C.G., p.27).

Já que até uma pessoa/personagem que não pertence ao mundo familiar de Miguilim, um outro<sup>8</sup>, vê o Mutum como um bom lugar, Miguilim espera que sua mãe também receba como um presente a informação de que eles moram em um lugar bonito e bom de viver, pois se ela vir nesse espaço tal beleza, a imagem arquetípica da casa como um espaço protetor e familiar poderá se fixar em seu imaginário, mas não é isso que ocorre

---

<sup>8</sup> Bakhtin (1997) afirma que o homem é construído socialmente, sendo essa construção resultado da relação entre “eu” e o “outro”, a qual acontece por meio da linguagem.

de fato. A descoberta de Miguilim não altera a visão da mãe, nem afasta os perigos que rondam a família. Somente no final da novela, ao se despedir do Mutum, Miguilim pode concluir por si mesmo que, de fato, aquele é um belo lugar.

O leitor implícito de Iser (1996) deveria perceber que Guimarães Rosa utiliza de uma moldura regional denominada *Mutum* – um espaço real, situado no centro de Minas Gerais –, por meio da qual constrói uma narrativa literária que evidencia a forma de viver da família ficcional de Miguilim. Sendo esse menino, como foco central da narrativa, uma representação da infância daquele contexto histórico-social.

Mas, então, de repente Miguilim parou em frente do doutor. Todo tremia, quase sem coragem de dizer o que tinha vontade. Por fim, disse. Pediu. O doutor entendeu e achou graça. Tirou os óculos, pôs na cara de Miguilim. [...] O Mutum era bonito! Agora ele sabia. (C.G., p. 152).

Nesse desfecho, as imagens poéticas de Guimarães Rosa clarificam ao leitor que Miguilim passou a enxergar o mundo por si mesmo, e não mais através dos olhos do Dito que, enquanto vivera, fora quem desvelara os enigmas do mundo para o irmão. Os óculos do doutor, simbolicamente, representam o início da compreensão de Miguilim em relação ao mundo que, até então lhe era tão ininteligível quanto sua miopia. Ele, através dos óculos do doutor, olha não só para Mutum, concluindo por si mesmo que, de fato, é um lugar bonito, como também para as pessoas de sua família que estão a sua volta, sua mãe, tio Terêz, Mãitina, Drelina, Chica, Tomezinho. Mas, ao devolver os óculos para o doutor, deixa de ver o exterior e olha para dentro de si e, então, ele sente vontade de chorar ao lembrar os que já não estão em sua vida, o Pai, a Cuca Pingo-de-ouro, em especial, de Dito e de suas palavras: *Sempre alegre, Miguilim... Sempre alegre, Miguilim.*

Em *Campo Geral* (2001) o espaço físico está imbricado aos sentimentos humanos, desta maneira, essa moldura regional proporciona o conhecimento do universal. Ao conhecer o Mutum de Guimarães Rosa, é possível refletir sobre alguns aspectos inerentes à condição humana como a passagem da infância para a vida adulta, a dor das perdas, o sentimento de abandono, o temor em relação à morte, a luta pela vida face o rigor de uma doença, dentre outros sentimentos.

A análise dos personagens Tiãozinho, do conto *Conversa de Bois*, e Miguilim da novela *Campo Geral*, propiciam a compreensão da crença de Jauss em relação à reformulação da história literária pela união de ideais marxistas e formalistas, já que, para este autor, uma leitura precisa considerar o texto e o contexto, fato que o aproxima da teoria

bakhtiniana, segundo a qual, em uma análise romanesca, forma e conteúdo estão interligados.

Conclui-se, portanto, que, não há como separar a leitura dessas obras literárias do contexto social que serviu de base para tais textos, já que a forma romanesca do conto e da novela têm, em suas construções, aspectos da base social que as criou.

Tal fato é percebido claramente pela linguagem de Guimarães Rosa, a qual representa a forma de expressão de determinado tempo e lugar. *Conversa de Bois* foi publicado em 1946 – mas foi escrito em 1936 –, e *Campo Geral* ou “Miguilim” publicado em 1956. Ou seja, subjacente às obras estão as marcas temporais, culturais e sociais do isolado sertão de Minas Gerais em um período indeterminado do início do século XX. Naquela cultura, naquele tempo e naquele espaço eram comuns os castigos físicos às crianças e o trabalho infantil.

Guimarães Rosa, entretanto, não se limita a esses aspectos. Em *Conversa de Bois*, a viagem de Tiãozinho, narrada fantasiosamente por uma irara e por uma junta de oito bois é, também, a dolorosa travessia de um menino pela tragédia de sua infância, bem como por sua sublimar vingança. Essa viagem de Tiãozinho parece usual, já que seu trabalho cotidiano é candiar os bois do carreiro Soronho. Mas a viagem em torno da qual se organiza o conto não é corriqueira, uma vez que, junto com a carga do carro, vai o corpo de seu pai para ser enterrado na vila. É neste episódio que está a força motriz do seu rito de passagem.

Na novela *Campo Geral*, Guimarães Rosa evidencia, também, um rito de passagem, o qual é construído por meio da viagem. É entre a volta da viagem que Miguilim fez com tio Terêz para ser crismado e a de sua ida embora de vez do Mutum, levado pelo doutor, que é narrada a história de Miguilim. Essa história não narra apenas a passagem dos sete para os oito anos dessa personagem, mas também a passagem abrupta e traumática da infância para a vida adulta, sem passar pela transição da adolescência.

E, ainda, em *Campo Geral*, quando Miguilim volta do castigo imposto por seu pai e percebe que este soltara seus passarinhos, num ímpeto quebra todos os seus brinquedos e começa a trabalhar de forma estoica, magoada e raivosa; já não há mais a inocência da criança, mas não há, ainda, a compreensão do mundo. O final desse rito de passagem é quando ele coloca os óculos do doutor: de forma simbólica, ele está aprendendo finalmente a enxergar o mundo – uma criança com cerca de oito anos que vai embora sozinha com estranhos trabalhar, estudar e viver por conta própria não é mais criança.

Nesse sentido, a viagem de Tiãozinho com Agenor Soronho e de Miguilim com o doutor representam a travessia humana pelas adversidades da vida. Assim, olhar a infância em *Conversa de Bois* e em *Campo Geral* requer certo conhecimento sobre o contexto sócio-histórico e cultural, no qual estas crianças/personagens estariam inseridas ficcionalmente.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira et. al. São Paulo: HUCITEC, 1997.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8ª edição. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor, Ltda., 2000.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

FORTES, Rita Felix. ZANCHET, Maria Beatriz. *Sabor e Saber: o lugar do conto na escola*. Foz do Iguaçu: Editora Parque, 2007.

ISER, W. *O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kreschmer São Paulo: Ed. 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1979.

JOUBE, Vincent. *A Leitura*. Tradução de Brigitte Hervor. São Paulo: Edunesp, 2002

ROSA, João Guimarães. *Conversa de bois*. In \_\_\_\_\_. *Sagarana*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Campo Geral* In: \_\_\_\_\_. *Manuelzão e Miguilim (Corpo de baile)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Recebido em 12/05/2011.

Aceito em 20/06/2011.