



A criança divina e a criança sertaneja: Aproximações entre Hermes e Miguilim

Divine child and “sertaneja” child: Approaching Hermes and Miguilim

Andre Klojda

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/ Brasil

andreklojda@uol.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-4952-9285>

Resumo: Este artigo busca aproximar representações da criança no universo mitopoético rosiano e na mitologia grega, a partir do comparatismo entre Miguilim, de “Campo Geral”, narrativa presente no livro *Corpo de Baile*, e o Hermes infante do hino homérico dedicado ao deus. A condição infantil é crucial às narrativas. Por meio, especialmente, da inventividade, que abarca tanto forma quanto conteúdo poético, Miguilim, personagem de Guimarães Rosa, autor versado na cultura clássica, filia-se à tradição do deus Hermes, criador da lira e hábil artífice. Como base para a comparação e as para as considerações propostas, lança-se mão de bibliografia especializada em ambos os universos.

Palavras-chave: Campo Geral; Hino homérico a Hermes; Guimarães Rosa; Mitologia grega.

Abstract: This article approaches representations of the child in the Rosian mythopoetic universe and in Greek mythology, based on the comparison between Miguilim, from “Campo Geral”, story from the book *Corpo de Baile*, and the infant Hermes from the Homeric hymn dedicated to the god. Their condition as infants is crucial to the stories told. Especially through inventiveness, which encompasses both poetic form and meaning, Miguilim, a character created by Guimarães Rosa, an author well versed in classical culture, joins the tradition of the god Hermes, creator of the lyre and a skilled craftsman. The comparison and the considerations suggested in the article are supported by specialized bibliography in both universes presented.

Keywords: Campo Geral; Homeric Hymn to Hermes; Guimarães Rosa; Greek mythology.

Considerações iniciais

A representação da criança como dotada de faculdades peculiares está presente na tradição ocidental desde a Antiguidade. Como verificaremos no decorrer deste trabalho, já na mitologia grega a aparição de um deus na sua forma infantil costuma colocá-lo em situações nas quais ganha destaque e serve a uma função primordial na narrativa. Não se trata, portanto, de um estágio meramente cronológico da existência, mas de uma condição que desvela significados.

Não só no decurso da história da religião, mas também das manifestações literárias, a representação infantil tem lugar privilegiado. É o caso do universo sertanejo concebido por Guimarães Rosa, onde a criança é poeta e criadora por excelência – neste artigo, interessa-nos o menino Miguilim, de “Campo Geral”, narrativa que abre *Corpo de Baile*. Nossa argumentação visará mostrar que o garoto e sua percepção do sertão mitopoético, lírica e inventiva, filiam-se ao Hermes infante, responsável pela criação da lira, entre outras, segundo a narrativa do hino homérico dedicado ao deus.

Especificamente quanto à presença do magistério de Hermes na ficção de Rosa, Maria Lucia Guimarães de Faria (2007) evoca o deus como aquele que está em movimento contínuo, em trânsito entre o reino da vida e da morte, para interpretar *Tutaméia*. O ir e vir do mensageiro e condutor de almas, na análise da autora, atravessa de ponta a ponta o conjunto de narrativas breves que compõem a obra, último dos livros lançados por Rosa em vida. É justamente no hino homérico a Hermes que Apolo menciona, nos versos finais, entre os dons concedidos ao irmão, que este seria “o único perfeito mensageiro para o Hades” (2010, p. 452)¹.

Na articulação dos dois universos míticos, o grego e o sertanejo, mostraremos que em ambos existe a concepção da criança como portadora de conhecimentos e habilidades singulares, e argumentaremos que este é um ponto de contato substancial da obra rosiana com a cultura clássica. De início, apresentaremos e discutiremos os textos e contextos a serem trabalhados, com o intuito de pavimentar o caminho até a comparação, valendo-nos de bibliografia especializada para fundamentar a proposta.

¹ Uma vez que os hinos homéricos, apesar da alcunha, não têm autoria definida, ao longo do artigo citaremos apenas o ano e as páginas em questão da obra de referência, o volume organizado por Ribeiro Jr. Pelo mesmo motivo, no tópico “Referências”, iniciamos pelo título da obra utilizada.

Hermes e os hinos homéricos

Os 33 textos reunidos sob o título de “hinos homéricos” foram assim batizados devido à sistemática atribuição de poemas épicos anônimos a Homero, na Antiguidade (RIBEIRO JR, 2010, p. 45). Em termos de linguagem, metro e estrutura poética, os hinos estão filiados ao gênero rapsódico (declamado sem acompanhamento musical específico) e à tradição das composições orais – características que os aproximam, por exemplo, da *Iliada* e da *Odisseia* (RIBEIRO JR, 2010, p. 45).

Dois dos hinos são dedicados ao deus Hermes: um longo (*h.Hom. 4*²) e um curto (*h.Hom. 18*). O hino curto, contudo, parece ser somente um pequeno extrato do longo, e bem mais recente do que este (RIBEIRO JR, 2010, p.67). Aqui, portanto, trataremos do hino longo.

Os hinos, em especial os longos – no conjunto também há poemas extensos dedicados a Deméter, a Afrodite e a Apolo –, exercem influência reconhecível na literatura e em outras artes. Como exemplos, no corpo da hídria de Caere há a reprodução da acusação de Apolo a Hermes, com o gado roubado ao lado, imagem extraída do *h.Hom. 4*; o quadro *O Nascimento de Vênus*, de Botticelli, no qual a deusa é cercada por Zéfiro e pela Hora, retrata motivo descrito no *h.Hom. 6: a Afrodite* (Vênus); entre diversos outros casos (RIBEIRO JR, 2010, p.78-79).

Atualmente, acredita-se que os hinos costumavam ser declamados por rapsodos em festivais públicos promovidos pelas *poleis* gregas. Esses festivais, realizados regularmente, eram amplamente difundidos, representando um momento especial para a comunidade; tratava-se de um misto de “cerimônia religiosa, de festa, de quermesse, de disputa esportiva e, naturalmente, de feriado cívico ou religioso” (RIBEIRO JR, 2010, pp. 40-41). As celebrações também tinham a função de reafirmar a ascendência econômica, política e cultural da *pólis* que as promovia (RIBEIRO JR, 2010, p. 41). Além dos festivais, os hinos integravam outros rituais, como reuniões e sacrifícios privados. Pode-se dizer que, em sua origem, são “poemas intrinsecamente religiosos, pois chamam e colocam o deus na presença dos participantes do ritual” (RIBEIRO JR, 2010, p. 43).

² Como acontece com outras obras da Antiguidade, é hábito mencionar os hinos homéricos por meio da forma abreviada. O *h.Hom. 4* também é conhecido como *h.Merc.*, = 580 versos (RIBEIRO JR, 2010, p.44).

Hermes, o amigo dos homens

Para além do hino homérico, Hermes encontra-se representado de formas diversas. Walter Otto apresenta-o como o mais humano dos deuses (OTTO, 1944, p. 127), melhor amigo dos homens entre os deuses (OTTO, 1944, p. 132) e um espécime particular entre os filhos de Zeus (OTTO, 1944, p. 128). Em parte, sua singularidade se deve a traços que remetem aos deuses arcaicos, como Cronos e Prometeu, também conhecidos pela astúcia (OTTO, 1944, p. 130). Hermes é especialmente afeito a conceder benfeitos, por meio de sua vara (ou bastão), com a qual o deus é comumente representado. O instrumento tem sua origem no verso 529 do *h.Hom. 4*, como presente prometido por Apolo – uma “belíssima vara de opulência e riqueza” (2010, p. 448).

Interessa-nos, justamente, a representação de Hermes no hino homérico, conseqüentemente, não nos alongaremos, por ora, para além das características gerais delineadas acima. Precisamos, contudo, situarmo-nos quanto à amplitude do magistério do filho de Zeus e Maia, que vai além da mais corrente concepção, a de mensageiro dos deuses e condutor de almas. Entre os vivos e os mortos, perdas e ganhos, o deus compreende uma existência plural e particular – na definição de Otto, Hermes abarca todo um mundo, não um fragmento qualquer da soma da existência; tudo lhe pertence, no sentido de estar sob a sua égide. Aquele que deseje gozar dos favores de Hermes também deve estar pronto para as perdas, pois, em seus domínios, perdas e ganhos são indissociáveis (OTTO, 1944, p.150-151). Daí, por exemplo, os personagens “perdedores-ganhadores” de *Tutaméia*, identificados por Maria Lucia Guimarães de Faria (2007, p.225). Em Hermes, encontramos “a inextricável conexão da vida e da morte, a proximidade entre o além e o aquém, a convergência do tudo e do nada, a oscilação do diurno e do noturno” (FARIA, 2007, p.229). É figura de rara riqueza.

O conflito do hino a Hermes é desencadeado pelo roubo, perpetrado pelo recém-nascido filho de Maia, do gado de Apolo, seu irmão por parte de Zeus. Descoberta a travessura, Apolo busca reparação e leva a questão ao pai. Mais importante do que a resolução do conflito, porém, é o maravilhar-se de Apolo com a lira inventada pelo irmão, a quem – numa reviravolta que demonstra exemplarmente a astúcia de Hermes – concede fartas riquezas em troca do instrumento.

Hermes como criança divina e criadora

A aparição de Hermes sob sua forma infantil é uma das características centrais do *h.Hom. 4* – Kerényi (1953, p. 70), aliás, ressalta que não nos é deixado esquecer um só instante de que o célebre deus é uma criança. A descrição empreendida pelo poema se consolidou como o retrato clássico da infância de um deus grego, celebrando-o e descrevendo-o enquanto criança divina (KERÉNYI, 1953, p. 70).

Na tradição grega, aparecer sob a forma de criança tem um significado de suma relevância, longe de sugerir que o deus assim apresentado tenha sua importância ou poderes diminuídos – pelo contrário: a criança divina torna-se responsável pela epifania que compõe o centro da situação retratada (KERÉNYI, 1953, p. 71). A tendência de pensar na cronologia como degraus de evolução está excluída desse universo; os estágios da vida são representados como realidades separadas da concepção de tempo (KERÉNYI, 1953, p. 37). Isso torna possível, por exemplo, tanto haver representações de Hermes criança ao lado de Apolo adulto, quanto o inverso (KERÉNYI, 1953, p. 71). A nossa lógica puramente humana é incapaz de acessar a plenitude dos significados míticos: a mitologia permite que todos os aspectos possíveis do ser sejam modos de expressão do divino (KERÉNYI, 1953, p. 37).

O primeiro, e um dos mais importantes, dos feitos de Hermes no hino é a invenção da lira, a partir de uma tartaruga. E essa não é a única criação da criança divina relatada no poema: ela também inventa o fogo pelo atrito da madeira,

Depois foi juntando muita lenha e perseguia a arte do fogo
com um belo galho de loureiro; num graveto de romã ia rolando
o galho ajustado na palma da mão – e brotou um sopro quente!
Hermes foi o primeiro a inventar o pau de fogo e o fogo (2010, p. 414),

E a siringe, já próximo ao fim do relato: “E logo ele próprio de outro saber forjou a arte/das siringes inventou o som audível ao longe” (2010, p. 446).

O poeta homérico faz-se valer da criança para representar aspectos do real; as “impossibilidades” narradas tornam-se plausíveis no “mundo de Hermes”, no qual a astúcia é a chave para os feitos impressionantes descritos (KERÉNYI, 1953, p. 76). Em comentário psicológico ao texto de Kerényi, Carl Jung discorre sobre a “invencibilidade da criança”, que consiste no seguinte paradoxo: nos mitos da infância, a criança está constantemente ameaçada e

exposta a perigos ao mesmo tempo que dispõe de forças que excedem a medida humana. Isto é, ela é “apenas” uma criança, mas também é divina (JUNG, 1953, p.113). A criança advém do seio do inconsciente; é nascida da “natureza viva em geral”, personificando as forças vitais que jazem além do âmbito do consciente. A consciência permanece presa em suas pretensas possibilidades múltiplas, enquanto a criança é o imperativo a uma possibilidade única, munida das forças naturais do instinto (JUNG, 1953, p.114).

No infante divino Hermes, as características descritas por Jung estão bem expostas: sendo apenas um recém-nascido, ele se coloca, a princípio, em antagonismo com Apolo, um dos deuses mais ilustres do panteão grego; contudo, a sua astúcia e inventividade tornam-se artificios para sair-se bem do encontro. As referidas forças naturais do instinto agem *em* Hermes e *a partir* de Hermes, inspirando-o a criar e recriar, alterando e expressando a realidade na qual está circunscrito.

Miguilim e a poesia do sertão

José Maurício Gomes de Almeida argumenta que, em Rosa, o sertão deve ser entendido como um microcosmo onde se desenrola a aventura humana, afastando-o, assim, do entendimento da condição de regionalista dos ficcionistas da década de 1930 (ALMEIDA, 2008, p.176). Destes, Guimarães Rosa se diferencia pela sua principal preocupação, que não está na inserção de sua obra na história sociopolítica do país, e sim na ampliação do conceito de sertão – daí advém a caracterização, feita pelo próprio escritor, de Dostoiévski, Tolstói, Flaubert e Balzac como sertanejos (ALMEIDA, p. 177-178). Trata-se de uma condição do *ser*, ainda que sem excluir um autêntico orgulho sertanejo (ALMEIDA, p.178). Isto é, a ficção rosiana tem por característica definidora o fato de que

nela os Gerais mineiros são ao mesmo tempo tratados como um espaço real, geograficamente definido e objeto de fixação literária insuperável, e como um microcosmo, como um espaço simbólico onde o escritor projeta todas as suas indagações existenciais e metafísicas. Sem dúvida, a essência e o valor superior da obra de Guimarães Rosa está nessa sua capacidade de transfiguração do espaço real em espaço mitopoético. (ALMEIDA, 2008, p.178)

Desse modo, é estabelecida a prerrogativa de leitura do sertão rosiano como transcendente ao sertão geográfico e etnográfico; jaz além do espaço-tempo que o limita, fruto de uma essência que busca sondar o mistério cósmico (ALMEIDA, 2008, p.181).

A construção do mito em Rosa, aliás, está presente desde seu livro de estreia, *Sagarana*. O sufixo de origem tupi “rana” significa “semelhante”, o que confere ao título da obra o sentido de “à maneira de uma saga”; o termo saga, por sua vez, pode designar as narrativas míticas dos povos escandinavos, ou, genericamente, uma narrativa de cunho lendário (ALMEIDA, 2008, p.177). Sendo assim, podemos afirmar “que, em larga medida, toda a obra rosiana constitui uma extensa *sagarana*” (ALMEIDA, 2008, p.177).

Ronaldes de Melo e Souza também interpreta o título *Sagarana* de modo abrangente – considera-o “cifra do projeto poético de Guimarães Rosa, que consiste na transformação da saga em geral na singularidade da saga do sertão” (SOUZA, 2008, p.9). *Corpo de Baile*, por sua vez, retoma e aprofunda o projeto mitopoético inaugurado no primeiro livro de Rosa (SOUZA, 2008, p.10). O arranjo harmônico das sagas, em seu princípio musical, “se compreende na acepção originária da *Musikè téchne*, a arte das musas, singularizada pela trindade poetológica de palavra, canto e dança” (SOUZA, 2008, p.10). Sobre as musas e o universo rosiano, vejamos:

Quem são as musas? Antes de Hesíodo, elas existiam em número de três. Eram veneradas no santuário do monte Hélicon e chamavam-se Melete, Mneme e Aoide. As três musas manifestam três aspectos indissociáveis da natureza e da função poética. Melete propicia a disciplina indispensável ao rigor da composição. Mneme prodigaliza o vigor da improvisação. Aoide significa o canto, o harmonioso resultado da interação entre o rigor da composição, dispensado por Melete, e o vigor da inspiração, suscitado por Mneme. Três em uma ou uma em três, a trindade das musas constitui a essencialidade da poesia em geral, que se caracteriza pela tensão harmônica do rigor racional e do vigor passional. Na consonância com o princípio unitrino da palavra, do canto e da dança, a saga rosiana se compõe e se faz ouvir em memória da potência musal. (SOUZA, 2008, p.10)

Assim, vislumbramos os diferentes níveis do estatuto mitopoético do sertão rosiano, presente desde o travejamento estrutural do todo da obra e das sagas que o compõem. As epígrafes de *Corpo de Baile* – quatro delas são de Plotino, com referências ao mundo telúrico e à caracterização do homem

interior em contraposição ao homem exterior – ampliam essa compreensão (SOUZA, 2008, p.12). Ainda conforme Souza, na saga rosiana, o sertão e o sertanejo correspondem à concepção plotiniana porque, especialmente, a terra sertaneja é poetizada como centro do universo envolto na circunferência dos Campos Gerais; o sertanejo se representa como o homem interior, não apenas geograficamente (como homem *do* interior), mas sobretudo no voltar-se para dentro de si mesmo (SOUZA, 2008, p.12).

A criança como poeta em Guimarães Rosa: o caso de Miguilim

Em “Campo Geral”, Miguilim assume a função mitopoética de contador de estórias inauditas (SOUZA, 2008, p. 125). E isso não acontece por acaso: em Rosa, a imaginação e a capacidade criadora infantis são verdades poéticas responsáveis por representar a possibilidade da força formativa do ser humano, que dá origem às culturas e está presente desde as primeiras fases da vida (SOUZA, 2008, p.126-127).

Já nas primeiras linhas, “Campo Geral” introduz o espaço mitopoético do sertão:

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 Mutúm. No meio dos Campos Gerais, mas num covoão em trecho de matas, terra preta, pé de serra. (ROSA, 2016, p. 25)

Também é já no início da saga que ficamos a conhecer a primeira estória inesquecível para Miguilim, escutada por ele ao cavalgar com tio Terêz até o Sucurijú, para ser crismado. Não lembrava quem a havia contado, mas retivera o conteúdo, um elogio ao Mutúm: “É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre...” (ROSA, 2016, p. 25), esse alguém dissera. É a partir desta descrição que Miguilim realiza, pela primeira vez, uma das suas principais características como contador de estórias: a fim de alegrar a mãe, triste com o Mutúm, “abraçou-se a seu pescoço e contou-lhe, estremecido, aquela revelação” (ROSA, 2016, p. 26). Isto é: na busca de transfigurar a realidade, faz-se portador de sentidos inauditos em seu meio – poeta –, ainda que nem sempre compreendido; a mãe, por exemplo, nesse caso, “não lhe deu valor nenhum...” (ROSA, 2016, p. 26).

Outra face fundamental de Miguilim é sua sintonia emocional com o narrador, que se faz valer do ponto de vista do menino para compagnar a narrativa. Na parceria poética estabelecida entre o narrador e o refletor dos acontecimentos, Miguilim, “a dramatização da mundividência original da criança arrebatada pelas estórias substitui a representação da realidade objetiva”; para representar a “experiência mitopoética do protagonista, o narrador reduz ao grau zero sua visão pessoal e se limita a tornar transparente o ponto de vista da criança” (SOUZA, 2008, p. 134). É nessa associação narrativa que o menino atinge o cume da sua poeticidade, manifesta como criador e recriador de vida e de estórias. Ronaldes de Melo e Souza chama o narrador de “Campo Geral” de epilírico por associar, justamente, o épico e o lírico ao performar “o duplo desempenho da despersonalização narrativamente intimizada com a personificação da mundividência de Miguilim” (SOUZA, 2008, p. 134). É uma troca: se o narrador empresta ao menino sua consciência estrutural, para que ele apresente a sua mundividência do sertão mitopoético no qual vive, Miguilim oferece sua interpretação infantil da experiência da vida efetivamente vivida para compor o painel de emoções e reflexões que dá corpo à narrativa, singularizando-a. O lirismo e a poesia de “Campo Geral” encontram a sua origem nessa esquematização.

A criança divina e a criança sertaneja: lirismo e inventividade

Uma óbvia, mas fulcral, diferença entre as crianças referidas neste trabalho impõe-se: Miguilim é mortal – o medo da aproximação da morte, inclusive, ocupa o menino em diversos trechos de “Campo Geral” –, enquanto Hermes é um deus. Miguilim, ciente de sua pequenez, “rezava pedindo: combinava com Deus” (ROSA, 2016, p. 55), suplica ao divino pela sua vida. Já Hermes, filho de Zeus, apresenta-se ao trono do pai, com quem conversa face a face, capaz até de provocar uma “forte gargalhada” (2010, p.436) no deus supremo. Em nossa empreitada, que visa associá-los, não esqueceremos desta distância; buscaremos mostrar, contudo, que os pontos de contato são significativos. Ambos os textos, separados por milênios e estilos, convergem mais frequentemente do que sugere o olhar despreocupado – notavelmente pelo “entusiasmo inventivo” do qual é dotado Miguilim (SOUZA, 2008, p.125), que também está presente no cerne das múltiplas invenções do infante divino, e pela função primordial que cada um desempenha na respectiva narrativa.

Paulo Rónai afirma que, como os grandes poemas clássicos, “*Corpo de Baile* está cheio de segredos que só gradualmente se revelam ao olhar atento” (RÓNAI, 2016, p.19). Ao nos remetermos à Grécia, não trilhamos terreno estranho ao universo rosiano: epígrafes de Plotino e a classificação de certas narrativas como parábases (“Uma estória de amor”, “O recado do morro”, “Cara-de-bronze”), encontradas no índice final da primeira edição da obra (SOUZA, 2008, p.10), exemplificam o trânsito de *Corpo de Baile* pela cultura clássica. As parábases rosianas têm função correspondente àquela desempenhada na comédia grega, quando o coro se dirigia diretamente ao público, e não à ação teatral em si; em *Corpo de Baile*, as parábases são “sagas que narram eventos do sertão e, ao mesmo tempo, realizam a teoria da saga que se narra” (SOUZA, 2008, p.11). Ou seja, trata-se de narração e interpretação concomitantes.

Ronaldes de Melo e Souza detalha como a concepção rosiana da criança como símbolo do homem novo e do mundo renovado encontra-se filiada à tradição mitopoética das *Bucólicas* do latino Virgílio, no sentido de sua exaltação à natividade e “ao nascimento do menino como gênese de uma nova linhagem humana”; e reconhece que estudar a origem e desenvolvimento da ideia religiosa do nascimento da criança leva, naturalmente, aos infantes divinos gregos (SOUZA, 2008, p.129-130). Prefigura-se, portanto, um movimento que nos permite fazer Miguilim, a criança paradigmática rosiana, bailar ao lado de Hermes, a criança divina por excelência.

Na construção mitopoética do protagonista e da narrativa, Miguilim avizinha-se aos mitos gregos, especialmente, ao sintonizar-se com seo Aristeu, personagem de “Campo Geral” que é homônimo ao filho de Apolo (SOUZA, 2008, p.133). O Aristeu de “Campo Geral”, aliás, é descrito pelo narrador, sempre consorciado com a visão infantil e poética de Miguilim, dispondo de um quê apolíneo – “desusado de bonito, mesmo sendo roceiro assim” (ROSA, 2016, p.63). Fiel à mundividência que compagina o texto, a figura de seo Aristeu logo é comparada às estórias: ele “parecia desinventado de uma estória” (ROSA, 2016, p.63) e “Miguilim desejava tudo de sair com ele passear – perto dele a gente sentia vontade de escutar as lindas estórias” (ROSA, 2016, p. 65). Como personagem de raízes apolíneas, seo Aristeu é uma luz no nem sempre alegre Mutúm percebido e contado por Miguilim; ele promete curas, entoia canções e desperta saúde e ânimo no menino, que floresce sob essa influência solar. Quando perguntado quem lhe ensinou a

lição sobre a alegria suplantar a tristeza, seo Aristeu inicia assim a resposta, de pronto: “Foi o sol (...)” (ROSA, 2016, p.117).

No *h.Hom. 4*, Apolo comparece como o principal interlocutor de Hermes e vítima do roubo de gado. Nesse ponto, retornamos à distância ontológica entre as crianças, marcada mesmo quando se avizinham. Seo Aristeu, que mantém suas características solares, é capaz de impulsionar Miguilim na direção de seu mais marcante talento, a afinidade com as estórias; Hermes, por sua vez, recebe seus inúmeros dons diretamente da figura de Apolo. Seo Aristeu, uma representação destituída da divindade do filho de Apolo, não pode ser diretamente comparado ao deus, assim como nós, humanos, não podemos olhar diretamente para o sol. Não obstante, os papéis desempenhados por eles guardam semelhanças: são simulacros da relação existente entre Hermes e Miguilim, e entre o universo de opulência dos deuses gregos e a poesia exuberante do sertão mitopoético.

O peru e a tartaruga

Tanto a criança divina quanto a sertaneja experimentam, ainda na parte inicial das respectivas narrativas, uma epifania criadora e criativa a partir do encontro com um animal. Ambos os episódios têm caráter iniciático, sendo responsáveis por fazer aflorar potências latentes nos infantes e prefigurar a concepção poética dos universos nos quais estão circunscritos.

Hermes cria a lira a partir de uma tartaruga, ao sair do seu berço, em busca do gado de Apolo. É a primeira amostra que o hino nos oferece do traço de artífice do deus, que será uma das suas principais características ao longo da narrativa. Vejamos os versos:

Ao encontrar aí uma tartaruga, conseguiu imensa prosperidade:
 Hermes foi o primeiro a fazer da tartaruga um cantor.
 Foi quando ela surgiu-lhe à entrada do pátio,
 pascendo, defronte à morada, viçosa erva,
 a mover gingante as patas. O benfazejo filho de Zeus
 sorriu, com o olhar atento, e em seguida pôs-se a falar:
 “É um trunfo de grande valor! Não devo desprezá-lo!
 Salve, amável beldade, cadência da dança, colega de festim,
 bem-vinda aparição! De onde saiu este belo brinquedo?
 És uma carcaça furta-cor, tartaruga que vive nos montes!
 Vou pegar-te e levar para casa; uma certa serventia terás para mim,

não farei pouco de ti. E serás tu a primeira a servir-me.
É melhor ficar em casa, pois além da porta é nocivo.
Sim, de fato, proteção contra feitiços maléficos serás
em vida; mas se morresses, poderias cantar bem bonito!” (2010, p.408)

Após o maravilhamento inicial, Hermes procede à confecção da lira, valendo-se de sua perícia e habilidades divinas, com o auxílio de objetos como pele de boi e “sete afinadas cordas de tripas de ovelhas” (2010, p.410), além da tartaruga. A tartaruga é ferramenta para a confecção perpetrada, mas não só; sua condição de “brinquedo do deus” também demonstra o aspecto divino existente nela mesma (KERÉNYI, 1953, p.77). Inicia-se, assim, a relação da criança divina com o inaudito, com a criação e, conseqüentemente, com o poético em seu mais puro sentido advindo de *poien* (fazer).

O despertar de Miguilim para o seu modo de criação, o seu reconhecimento do valor das estórias, dá-se igualmente pelo encanto, com um quê de espanto, ao avistar um animal. É o momento no qual o menino, intérprete do sertão rosiano, reconhece a relação daquilo que há de belo no mundo com as estórias. O acontecido tem lugar em “Pau-Rôxo, na beira de Saririnhém”, local “ainda mais longe” do que o Mutúm, do qual o menino “se recordava sumidas coisas, lembranças que ainda hoje o assustavam” (ROSA, 2016, p.27). Assim é contado:

Estava numa beira de cerca, dum quintal, de onde um menino-grande lhe fazia caretas. Naquele quintal estava um peru, que gruziava brabo e abria roda, se passeando, pufo-pufo – o peru era a coisa mais vistosa do mundo, importante de repente, como uma estória [...] (ROSA, 2016, p.27)

Assim como Hermes ao deparar-se com a tartaruga, Miguilim, ao avistar o peru, percebe que as possibilidades compreendidas no animal vão além da sua condição de bicho, tornando-o parte constitutiva e essencial de sua visão mitopoética de que “o mundo existe para se consumir na perfeição mágica da estória” (SOUZA, 2008, pp. 132-133). O ser humano não está sozinho no papel de conceber a realidade.

Como abordamos anteriormente, para Jung, a criança – inclusive no caso dos mitos – nasce da natureza viva em geral, não só daquela puramente humana; contém o que há de profundo na natureza e as possibilidades que jazem além da consciência (JUNG, 1953, p.114). A partir dessa origem,

intimamente ligada ao natural, podemos compreender melhor os feitos dos quais tratamos. A tartaruga e o peru, entes da natureza encontrados ao acaso, exercem influência determinante nos infantes – que, como consequência, também agem sobre os animais e suas representações: em Hermes, num sentido mais prático e imediato, e em Miguilim, na construção de uma mundividência.

Da mesma forma, não é casualidade que os episódios ocorram na parte inicial das narrativas. Nos dois casos, além de introduzir questões fundamentais da personalidade dos protagonistas, anunciam aspecto primordial da arte dos poetas homérico e rosiano, cujos universos míticos ultrapassam a lógica trivial. O milagre da transformação da tartaruga em lira estabelece a chave de leitura do hino: Hermes não deixará de lado seu aspecto infantil, tampouco sua condição de deus; será referido e reconhecido como infante, mas capaz de espertezas prodigiosas e feitos maravilhosos – são eles que o confirmam como figura que supera a ordem natural. O processo é semelhante em “Campo Geral”: a circunstância do peru no quintal proporciona a apresentação da conexão intrínseca do encanto do mundo com a estória; tudo o que é formoso é como se fosse uma estória – esta é a premissa regente da narrativa, o modo como são percebidos e transmitidos o sertão e a vida por Miguilim.

A sintonia emocional estabelecida entre a criança e o narrador transfigura a realidade em uma brotação incessante de estórias. Sendo assim, não parece vaga, tampouco surpreendente, a pergunta de Miguilim em uma das últimas cenas de “Campo Geral”: “Mãe, mas por que é, então, para que é, que acontece tudo?” (ROSA, 2016, p.121). O menino é intérprete privilegiado do sertão mitopoético, o olhar que conduz o leitor no conhecimento da mitologia sertaneja de Rosa. Assim, “por quê?” e “para quê?” não são apenas questionamentos utilitários, e sim perguntas abrangentes encampadas pela mundividência de contador de estórias inauditas e habitante exemplar do universo rosiano. A função de Miguilim torna-se, portanto, afim à *hermenêutica*, “a arte poético-pensante de interpretar os sinais esparsos que escrevem a legenda da vida, num contínuo ir-e-vir dos cimos aos abismos” (FARIA, 2007, p.229).

O elemento lírico

Já abordamos a associação entre o épico e o lírico empreendida pelo narrador de “Campo Geral”, tornando-o epilírico, conforme Ronald de Melo e Souza. Seja épico ou subépico, como alguns estudiosos o consideram

(RIBEIRO JR, 2010, p.46), o elemento lírico também é indissociável do hino homérico a Hermes – não em relação à estilística do gênero lírico, como a compreendemos hoje, mas pelo conteúdo, uma vez que relata a criação da lira e os efeitos imediatos dessa invenção. O *h.Hom 4* coloca-se, portanto, em posição privilegiada quanto à origem do lirismo. Não temos acesso às canções e ritmos pioneiros tocados por Hermes, apenas a descrições. O poema homérico, porém, apresenta o *efeito* causado pelo tocar da lira, junto ao canto, em um deus poderoso como Apolo, que posteriormente assume o instrumento para também entoar sons inauditos.

Tal artifício, como empregado no hino, merece atenção: André Motte (2008, p.165) ressalta a dificuldade de imaginar modo mais expressivo de contar, na língua da época, o efeito causado pelo lirismo de Hermes em seu irmão mais velho, que vai do agradável ao irresistível – na tradução para o português, do “doce desejo” ao “desejo incontrolável”:

[...] Na mão esquerda a lira,
 com um plectro ia testando cada som. Ela, em suas mãos,
 ressoava formidável, e Febo Apolo pôs-se a rir,
 em regozijo. Amável em seu peito percorreu a vibração
 da divina melodia, e o doce desejo se apossava de
 sua alma, ao ouvi-la. A tanger a lira amavelmente,
 o filho de Maia deteve-se, confiante, à esquerda de
 Febo Apolo; e logo, ao som arguto da lira,
 preludiou uma canção – amável era a voz acompanhante! –
 celebrando os deuses imortais e a negra terra, dizendo
 primeiro como surgiram e como a cada um coube seu lote.
 [...]
 Um desejo incontrolável invadia, no peito, o ânimo de Apolo,
 que pôs-se a falar, proferindo-lhe palavras aladas [...] (2010, p.438-440)

Como afirma Kerényi, a “criança original” com a lira em mãos exprime a substância musical do mundo, do Todo; é significativo o instrumento ser feito a partir da tartaruga, que representa tradicionalmente a ancestralidade, segundo diferentes culturas e mitologias antigas (KERÉNYI, 1953, pp.76-78).

Em “Campo Geral”, o êxtase provocado pelo elemento lírico também perfaz o texto. Devido ao consórcio de Miguilim com o narrador, toda a experiência emocional transmitida ao leitor provém da criança, responsável, principalmente, pela faceta lírica do narrador epilírico: é o tom “genuinamente lírico” (SOUZA, 2008, p.134) do menino entusiasmado com

a beleza do mundo circundante, diretamente experimentado por ele – neste caso, o universo do sertão. A realidade objetiva não está em primeiro plano, e sim a vida efetivamente vivida pela criança sertaneja.

Ademais, a música está no substrato do sertão rosiano. Em “Campo Geral”, essa musicalidade é representada e transmitida, justamente, pelo ponto de vista da experiência vital de Miguilim, adotado pelo narrador naquilo que narra e no modo de narrar. Como afirma Emil Staiger, na obra lírica, os “campos de força musicais”, dos quais a ordem das palavras é dependente, “são visivelmente mais poderosos que a exigência da correção e uso gramaticais” (STEIGER, 1974, p.24). O lirismo de “Campo Geral” reside, primeiramente, na união da “música das palavras” com a sua significação, originando o “o milagre da lírica” (STEIGER, 1974, pp.23-24), para usarmos a terminologia cunhada por Steiger. Rónai é preciso a esse respeito ao afirmar que a linguagem rosiana é “de espantosa força expressiva, e que há de encontrar os seus lexicógrafos” (RÓNAI, 2016, p.19). Em “Campo Geral” são muitos os exemplos que merecem ser não apenas lidos, mas escutados – do “dinheirozinhosinho” (ROSA, 2016 p.45) suplicado por seo Deográcias ao “oão das vacas” (ROSA, 2016, p.61). Há, notadamente, um colorido lírico e musical nos diálogos entre as crianças, em especial nas conversas de Miguilim com Dito, seu irmão mais querido:

“Pai é dono, Dito, de mandar nisso tudo, ah os gados... Mas Pai desanima de galopar nunca, não vem vaquejar boiadas...” “– Pai é dono nenhum, Miguilim: o gadame é dum homem, Sô Sintra, só que Pai trabalha ajustado em tomar conta, em parte com o vaqueiro Salúz.” “– Sei e sei, Dito. Eu sabia... Mas então é ruim, é ruim...” (ROSA, 2016, p.71)

Refletor da consciência narrativa e arquitetônica do narrador, Miguilim não só transmite a experiência ao leitor, mas também se revela constantemente tocado pelo canto e pela música. São várias as canções ouvidas pelo garoto, como o lamento da estória do Menino Triste (ROSA, 2016, p.31), a despedida de seo Aristeu (ROSA, 2016, p.65) e as alegres descrições da natureza entoadas pelo vaqueiro Salúz (ROSA, 2016, p.110). Cada ocasião desvela um estado anímico aprofundado ou provocado pelas cantigas; no consórcio do personagem com o narrador, valer-se dos versos da canção é conferir-lhe o estatuto de parte integrante da saga da vida em si mesma, assim como as pessoas, os animais e a vegetação. A canção do

Menino Triste (“Minha Cuca, cadê minha Cuca?”...) faz Miguilim lembrar de Pingo-de-Ouro, “uma cachorra bondosa e pertencida de ninguém, mas que gostava mais era dele mesmo” (ROSA, 2016, p.30). Com essa lembrança, “chorou tanto, que de repente pôs na Pingo-de-Ouro esse nome também, de Cuca. E desde então dela nunca mais se esqueceu” (ROSA, 2016, p.31).

Efeito inverso tem uma canção divertida de seo Aristeu:

*Ô ninho de passarim
ovinho de passarinhar:
se eu não gostar de mim,
que é mais que vai gostar?*

De rir, a gente podia toda a vida. (ROSA, 2016, p.118)

O magistério musical, lírico, de “Campo Geral” tem, portanto, dupla face: está presente estilisticamente, por meio da música da linguagem rosiana, e na constituição da narrativa, devido às induções anímicas desencadeadas pelas canções.

Aquilo que o modo de expressão do autor do hino homérico ainda não pode alcançar é realizado na linguagem tipicamente rosiana, que moderniza e dignifica a tradição lírica. Genealogicamente, podemos inferir que a invenção do infante Hermes possibilita a musicalidade do sertão mitopoético percebido através das impressões do menino Miguilim. Ao estabelecer o parentesco entre a criança, a música e a ancestralidade, o poeta homérico, por meio do hino à criança divina, lança os fundamentos a serem explorados e adaptados pela criança sertaneja.

Considerações finais

“Campo Geral”, assim como os hinos homéricos, tem caráter de prelúdio. Se estes precediam rituais, sacrifícios etc., a narrativa de Miguilim, segundo o próprio Rosa, prefigura as estórias seguintes de *Corpo de Baile*, quanto a temas e motivos (SOUZA, 2008, p.125). A poeticidade da forma das sagas do livro não é acidental, mas estatuto calculado; é produto da interação artística entre o autor erudito, profundo conhecedor da tradição, João Guimarães Rosa, e os “meninos contadores de estórias” (SOUZA, 2008, p.126). As constantes alusões, nos estudos rosianos, à cultura clássica são fruto direto do lastro cultural do escritor.

No caminho percorrido ao longo deste nosso artigo, revisitamos a construção da afinidade do sertão rosiano com a cultura clássica, em especial com os gregos e as suas concepções artísticas e de composição, e desaguamos na contribuição comparativa, por nós proposta, quanto ao lirismo e a inventividade da criança em ambos os universos. Na abrangência da condição de sertanejo proclamada pelo próprio Rosa, não é custoso imaginar as peripécias do infante Hermes a serem perpetradas no espaço mitopoético do sertão: imaginemos as mil e uma astúcias divinas possíveis no mundo de brotação incessante das estórias dos personagens rosianos. Em contraponto ao ingênuo mas sabido Miguilim, Hermes, o deus amigo dos homens, poderia até mesmo surgir ante o menino enquanto este suplica ao Céu pela sua saúde, e entabulariam a mais lírica e inventiva das conversas, pautada em suas incríveis semelhanças e intransponíveis diferenças.

Referências

ALMEIDA, J. M. G. de. Da visão realista à visão mitopoética: o sertão como microcosmo. In: ALMEIDA, J. M. G. de. *Machado, Rosa & Cia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

FARIA, M. L. G. de. A eurrítmia dos contrários em “Tutaméia”. In: A. C., SECCHIN; ALMEIDA, J. M. G. de; FARIA, M. L. G. de; SOUZA, R. de M. e. (Org.). *Veredas no sertão rosiano*. 1ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, v.1, p. 225-245.

JUNG, C. G. Contribution a la psychologie de l’archétype de l’enfant. In: KERÉNYI, C; JUNG, C. G.: *Introduction a l’essence de la Mythologie*. Paris: Payot, 1953, p.92-126.

KERÉNYI, C. L’enfant divin. In: KERÉNYI, C; JUNG, C. G.: *Introduction a l’essence de la Mythologie*. Paris: Payot, 1953, p.37-91.

MOTTE, A. L’expression de l’émotion musicale dans les Hymnes homériques de l’époque archaïque. *Kernos*, n. 21, 2008. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/kernos/1611>>. Acesso em: 11 de set. 2022.

OTTO, W. F. *Gli dèi della Grecia*. Florença: La Nuova Italia, 1944.

RIBEIRO JR, W. A. Introdução. In: RIBEIRO JR, W. A.(org.). *Hinos Homéricos*: tradução, notas e estudo. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

Hino homérico a Hermes. In: RIBEIRO JR, W. A. (org.). *Hinos Homéricos*: tradução, notas e estudo. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

RÓNAI, P. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, J. G. *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, p.17-23.

ROSA, J. G. Campo Geral. In: ROSA, J. G. *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, p.25-122.

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

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974.