



Vol. 27, nº 2 (2024)

**CENAS ÍNTIMAS: APROXIMAÇÕES ESTÉTICAS ENTRE  
CAMPO GERAL E OBRAS DE CARLOS BOSQUÊ**

\*\*\*

**INTIMATE SCENES: AESTHETIC APPROACHES  
BETWEEN CAMPO GERAL AND THE WORKS OF ART BY CARLOS BOSQUÊ**

Zenil Josefa da Silva<sup>1</sup>

**Recebimento do Texto:** 07/10/2024

**Data de Aceite:** 03/11/2024

**Resumo:** Este artigo propõe fazer um estudo sobre as aproximações e distanciamentos estéticos entre *Campo geral*, de Guimarães Rosa e duas obras de arte do artista plástico Carlos Bosquê, tendo como principais focos o estudo do espaço e do corpo, enfatizando a maneira que o espaço na narrativa é construído e como esse espaço pode ser determinante para o aprisionamento dos corpos. A princípio faremos uma apresentação do artista plástico Carlos Bosquê, ainda pouco conhecido pelo grande público. Em seguida, faremos a análise de *Campo geral* e posteriormente analisaremos as telas do artista plástico. Por último, apontaremos semelhanças e dessemelhanças entre os textos dos dois autores. Este estudo terá como base teórica Candido (1970, 1993), Lins (1976), Kothe (1986), Brandão (2013), e outros.

**Palavras-Chaves:** Espaço. Corpo. Violência doméstica. Opressão.

**Abstract:** This article proposes to carry out a study on the aesthetic approximations and distances between *Campo geral*, by Guimarães Rosa and two works of art by the artist Carlos Bosquê, with the main focus being the study of space and the body, emphasizing the way in which space in the narrative is constructed and how this space can be decisive for the imprisonment of bodies. At first we will give a presentation by the artist Carlos Bosquê, who is still little known by the general public. Next, we will analyze *Campo geral* and later we will analyze the artist's canvases. Finally, we will point out similarities and dissimilarities between the texts of the two authors. This study will be theoretically based on Candido (1970, 1993), Lins (1976), Kothe (1986), Brandão (2013), and others.

**Keywords:** Space. Body. Domestic violence. Oppression.

---

<sup>1</sup> Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários PPGEL/UNEMAT (2023). Mestra em Letras – Literatura e crítica Literária pela PUC/Goiás. Especialista em Língua Portuguesa e Literatura pela Unemat. Especialista em Língua Espanhola e suas Literaturas pela Universidade Estácio de Sá. Graduada em Letras/Espanhol pela UFMT. Professora aposentada da Educação Básica Rede Pública Estadual de Mato Grosso. Atuou como professora do Curso de Letras/Espanhol do Sistema UAB pela Unemat. E-mail: zeniljosefa@gmail.com



### À guisa de introdução

Este trabalho tem como proposta investigar a construção estética do conto *Campo geral*, de Guimarães Rosa e duas telas do artista plástico e professor Carlos Bosquê, enfatizando a importância do espaço e do corpo nessas narrativas. Trata-se de uma investigação que se inscreve no âmbito dos Estudos Comparados de Literatura, na medida em que busca apontar aproximações estéticas e temáticas entre o texto verbal e os textos imagéticos. Antes, porém, consideramos relevante dizer algumas palavras sobre o artista plástico, autor das obras em estudo, e também sobre as nomenclaturas e divisões que a obra de Guimarães Rosa, objeto deste estudo, recebeu com o passar do tempo.

Carlos Alberto Bosquê Junior, mais conhecido como Carlos Bosquê ou simplesmente Bosquê, é artista plástico e professor de Artes. Nasceu em 04 de agosto de 1973, em Garça-SP, mas foi criado em Rosana-SP, no Pontal do Paranapanema. Em 1995 se mudou para Cáceres-MT, onde possui seu próprio Ateliê. Aos 17 anos iniciou a Faculdade de Belas Artes em São Paulo – FEBASP, onde concluiu o Bacharelado em Pintura. Possui Licenciatura em Educação Artística e Especialização em Educação para Jovens e Adultos. É mestre em Educação Profissional Escolar pela Universidade Federal de Rondônia – UNIR. Atualmente é professor da Educação Básica, Técnica e Tecnológica do Instituto Federal de Mato Grosso - IFMT, Campus Cáceres-MT. Participa de diversos salões de Arte, sendo destaque no 26º Salão Jovem Arte de Mato, no ano de 2021.

De acordo com o artista, até a presente data, o mesmo já pintou aproximadamente 740 telas de pintura, 350 desenhos e gravuras e fez 23 esculturas. Seu estilo de arte varia entre o Expressionismo e Surrealismo, principalmente. O artista pinta telas com temas relacionados às abordagens de conflitos do mundo contemporâneo. Entre suas obras está retratada a arte regionalista, tais como: pescadores do Rio Paraguai, peixes, cultura popular e paisagens urbanas, além de paisagens relacionadas aos ecossistemas.

Guimarães Rosa dispensa apresentações devido ao alcance de sua obra, principalmente, de seu único romance *Grande sertão: veredas*. Porém é oportuno esclarecer algumas dúvidas sobre *Campo geral*. Esse conto fazia parte de *Corpo de baile*, um conjunto



de sete contos de Guimarães Rosa, publicado em 1956. Posteriormente, em 1964, *Corpo de Baile* foi dividido em três volumes: *Manuelzão e Miguilim* (contendo *Campo geral* e *Uma história de amor*); *No Urubuquaquá, no Pinhém* (composto por três contos) e *Noites do sertão* (composto por dois contos). Assim sendo, após a divisão, *Campo geral* passou a fazer parte do livro *Manuelzão e Miguilim*. Dessa forma, quando se fala em *Campo geral*, muitas vezes suscitam dúvidas a respeito do texto, pois, devido ao nome do livro e à força da personagem-menino, a narrativa normalmente é conhecida pelo nome de seu personagem: Miguilim.

Dito isso, retornamos à proposta do trabalho, que visa à análise do espaço da narrativa como elemento textual e estabelecer uma correlação entre a construção dos ambientes e o comportamento das personagens.

### **O espaço na narrativa**

Os elementos da narrativa são indissociáveis e todos eles exigem do escritor certa perícia na construção de cada um deles. Osman Lins (1976) afirma que a narrativa é um objeto compacto e que todos os seus fios se entrelaçam entre si, mas que “é viável aprofundar, numa obra literária, a compreensão do *seu* espaço ou do *seu* tempo, ou, de um modo mais exato, do tratamento concedido, aí, ao espaço ou ao tempo” (Lins, 1976, p. 64). E para introduzir seu estudo denominado *Lima Barreto e seu espaço romanesco*, Lins faz os seguintes questionamentos: “como deveremos entender, numa narrativa, o espaço? Onde, por exemplo, acaba a personagem e começa o seu espaço?” (Lins, 1976, p. 69). Para responder a esses questionamentos o autor apresenta a teoria da ambientação, que trata da maneira pela qual o espaço é criado na narrativa. De acordo com ele, existem três possibilidades de ambientação: a ambientação franca, a reflexa e a dissimulada. O primeiro tipo consiste na descrição do espaço pelo olhar do narrador, por isso, vazia de subjetividade; no segundo tipo, a personagem é quem instaura a espacialidade, sendo, por isso, impregnada pelas impressões subjetivas da personagem. A personagem, na ambientação reflexa, tende a assumir uma atitude passiva e a sua reação, quando registrada, é sempre interior. A ambientação franca e reflexa, são as estratégias tradicionais e que predominaram até o século XIX. Já o terceiro tipo, a



ambientação dissimulada, exige que a personagem seja ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação, isto é, o espaço surge juntamente com a ação da personagem.

Além da ambientação do espaço romanesco, Osman Lins (1976) aponta diversas funções para o espaço, tais como modificar os personagens, refletir seus sentimentos, revelar necessidades e deflagrar emoções. Ele acrescenta ainda que os elementos que integram o espaço ajudam a compor as personagens. Dessa forma, o espaço é visto como parte importante na composição da personagem e no desenvolvimento da narrativa, isto é, o espaço tem uma função, e não se apresenta apenas como pano de fundo ou cenário em que ocorrem as ações desenvolvidas pelas personagens. Assim, o espaço tem por finalidade apoiar as personagens e até defini-las socialmente.

Partindo desses pressupostos, para esta investigação, vamos recortar o elemento espaço para buscar o seu ponto de convergência com as representações corporais das personagens, uma vez que as obras em análise oferecem suporte para tal estudo.

### **O espaço como aprisionamento em *Campo geral***

Os contos maravilhosos costumam ser iniciados pela expressão “Era uma vez”, indicando um tempo impreciso e indeterminado ou pelas expressões “Em um lugar bem distante” ou “Muito longe daqui”, indicando um lugar incerto, indefinido. Antonio Candido (1972, p. 8), discorrendo a respeito do espaço afirma que “em certas narrações esse componente pode estar severamente diluído e, por esse motivo, sua importância torna-se secundária”. Não foi essa a intenção de Rosa ao escrever *Campo geral*, uma vez que o autor, já na primeira página, recupera a estrutura dos contos maravilhosos e antecipa como a narrativa seria construída, jogando um facho de luz na caracterização do espaço.

Guimarães Rosa estabelece uma relação estilística inicial com a tradição para poder estilhá-la, pois o seu conto, diferente dos contos de fadas, não termina exatamente com “...e foram felizes para sempre”. Poderíamos, no máximo, dizer que as personagens chegam “perto de um final feliz”, depois de tantos dissabores.



Vol. 27, nº 2 (2024)

*Campo geral* é um conto narrado em 3ª pessoa, a partir da perspectiva de Miguilim, uma criança de 8 anos, sensível e inocente. O enredo gira em torno do cotidiano de Miguilim e de seus familiares. O menino vive com seus pais, Nhanina e Bernardo (Nhô Berno), a avó Izidra, seus irmãos, Tio Terêz (irmão de Nhô Berno) e outros agregados. O pai de Miguilim é representado como um homem violento e isso faz com que a infância do menino seja marcada por muita violência e tristeza, bem como a vida de todos seus familiares. Dito é seu irmão menor e uma espécie de conselheiro e melhor amigo de Miguilim. Ele morre devido ao tétano, após cortar o pé com caco de pote. Por ciúmes da esposa com o Tio Terêz, Nhô Berno bate na mulher e, quando Miguilim tenta defendê-la, também leva uma surra do pai e é colocado de castigo. Tio Terêz é obrigado a deixar a casa, mas Luisaltino chega para realizar as tarefas que antes pertenciam a Tio Terêz. Passado algum tempo, Nhô Berno descobre a amizade de Luisaltino e Nhanina. O pai do menino assassina o ajudante Luisaltino e em seguida se suicida. Na sequência, Tio Terêz retorna e se casa com Nhanina.

Conforme já dito, a narrativa tem início com a demarcação do espaço:

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 trechos de matas, terra preta, pé de serra (Rosa, 2001, p. 27).

Depois de caracterizar o Mutum como sendo um lugar incerto, muito longe, num ponto remoto, a narrativa retrocede um ano e conta sobre uma viagem que Miguilim fez com o Tio Terêz para ser crismado no Sucuriçu. Nessa viagem o menino encontra uma pessoa que já estivera no Mutum e disse que o Mutum “é um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre...” (Rosa, 2001, p. 27). Como era do conhecimento de todos que Nhanina não gostava daquele local, Miguilim achou que se contasse para sua mãe a respeito das impressões daquela pessoa sobre o local, iria fazer com que Nhanina mudasse de ideia. Porém de nada adiantou seu esforço porque ela

se doía de tristeza 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. — “Oê, ah, o triste recanto...” (Rosa, 2001, pp. 27, 28).



Esse trecho mostra o quanto Nhanina era infeliz naquele lugar. Ela se sentia aprisionada pelo espaço, um vale cercado por duas serras, conforme reafirma o extrato a seguir: “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...” (Rosa, 2001, pp. 28,29).

A topografia do lugar despertava em Nhanina uma sensação de aprisionamento. Ela via os morros como barreiras que a impediam de enxergar novos horizontes. Além disso, o Mutum era um lugar que chovia muito e por isso “o ar ali era mais escuro” e quando entardecia e a noite ia caindo, a tristeza e a solidão tomavam conta da vida daquela mulher. Todos ali viviam rodeados pela escuridão. Além da escuridão natural do lugar, os quartos da casa eram todos escuros. O quarto de Vó Izidra era escuro e amontado de coisa. Vó Izidra “rezava e resmungava, no quarto dela, que era o pior, sempre escuro, lá tinha tanta coisa, que a gente não pensava; Vovó Izidra quase vez nenhuma abria a janela, ela enxergava no escuro” (Rosa, 2001, p. 36). Assim também era o barraco de Mãitina, uma senhora idosa que ajudava a família e era vista como feiticeira por causa de sua religião: “Lá era sem luz, mesmo de dia [...] o escuro estava sendo mais maldoso, em redor [...] num canto Mãitina dormia, ainda era mais trevoso” (Rosa, 2001, p. 62). Seu quarto era um ambiente escuro que nem o fogo, do fogão que havia lá dentro, conseguia clarear o ambiente. A escuridão era gradativa, quanto mais se afastava do fogo, mais ela tomava conta do lugar.

Nhanina também preferia ficar no escuro do seu quarto quando seu marido brigava com ela: “A mãe com certo [*sic*] estava fechada no quarto, estendida na cama, no escuro, como era, passado quando chorava” (Rosa, 2001, p. 40). A escuridão nos remete à noite e esta costuma ser associada a aspetos perigosos, pois algo que não pode ser visto, representa um perigo em potencial, portanto, está associada com o sinistro. Nesse sentido, a angústia de Nhanina é potencializada pela configuração do espaço em que ela vive, um ambiente escuro e sombrio.



O espaço nesta narrativa não possui somente a função de situar geograficamente as personagens, mas também contribui para a caracterização delas, pois em *Campo geral*, todos são afetados pelas condições econômicas e sociais e cada um vive o seu drama nesse lugar distante e abandonado por tudo e por todos, principalmente pelo poder público, contribuindo para o silenciamento das vozes.

Voltando à teoria da ambientação defendida por Osman Lins, o espaço em *Campo geral* oscila entre a ambientação reflexa e a ambientação dissimulada. No início da narrativa a espacialidade é instaurada pela visão da personagem Nhanina e por isso é impregnada pelas suas impressões e por sua subjetividade. Ela sente uma aversão pelo Mutum que nem mesmo quando seu filho, Miguilim, lhe apresenta a visão do lugar, vinda de uma pessoa de fora, ela se convence de que ali é bonito e agradável, configurando uma espacialidade reflexa. Mais adiante a personagem Nhanina começa a demonstrar um pouco mais de ação, passando da ambientação reflexa para a dissimulada, pois a personagem começa a agir na expectativa de se libertar desse lugar e sonha com novos horizontes: Nhanina aproveita a ausência do marido e de Vó Izidra e a presença da lua cheia para fazer um passeio com Luisaltino e os filhos dela. A ausência do marido e da sua tia, que coincidiram com a luz do luar, trazem uma sensação de liberdade para toda família: “aquela noite, sem Pai nem Vovó Izidra, foi o dia mais bonito de todos. Tinha lua-cheia, e de noitinha Mãe disse que todos iam executar um passeio, até aonde se quisesse, se entendesse” (Rosa, 2001, p.105). Nesse passeio, ela e as crianças conversam sobre o sonho de conhecer o mar e sobre a impossibilidade da realização do sonho devido à pobreza deles: “ ‘Mãe, a gente então nunca vai poder ver o mar, nunca?’ Ela glosava que quem-sabe não, iam não, sempre, por pobreza de longe. — "A gente não vai, Miguilim". O Dito afirmou: — ‘Acho que nunca! A gente é no sertão’” (Rosa, 2001, p.106). Ainda durante esse passeio ela manifesta seu gosto pelos coqueiros que foram trazidos para aquele lugar e seu repúdio aos buritis nativos dali: “Quando chegaram nos coqueiros, Mãe falou que gostava deles, porque não eram árvore dos Gerais: o primeiro dono que fez a casa tinha plantado aqueles, porque também dizia que queria ali outros coqueiros altos, mas que não fossem buritis” (Rosa, 2001, p.106).



A oportunidade de dar um passeio, de sair de casa, mesmo que por pouco tempo e nos arredores da casa, teve um efeito de transformação nos sentimentos das personagens, que se sentiram mais alegres e mais comunicativas. Assim, a transformação de ambiente em *Campo geral*, colaborou para a mudança no comportamento das personagens.

### **Corpo e transgressão**

A configuração do espaço em *Campo geral* está intimamente entrelaçada com a construção das personagens, principalmente com a construção da personagem Nhanina e do menino Miguilim. Com a personagem feminina, a temática do corpo e suas transgressões também são trazidas para o cerne da narrativa.

*Campo geral* foi publicado pela primeira vez em 1956, entre os dois momentos de ditadura no Brasil: o Estado Novo (1937-1945) e o Regime Militar (1964-1985). Nessa época, o Brasil era organizado em uma sociedade patriarcal, na qual as mulheres eram submissas aos maridos, à família e à sociedade, mas, sobretudo era uma época que em predominava um mundo masculino. De acordo com Perrot (2007, p.46), o casamento era “arranjado” pelas famílias, visando a atender aos seus interesses, tais como valores familiares e patrimoniais. Os interesses individuais e os fatores psicológicos não tinham a menor importância e eram sobrepostos pelos compromissos morais e coletivos. Dessa forma, as mulheres eram consideradas seres mais fracos física e mentalmente do que os homens e apenas eles possuíam capacidade de tomar decisões importantes. As mulheres deveriam ser responsáveis pela procriação e a criação dos filhos, além de serem boas mães e donas de casa, cabendo ainda serem obdientes aos maridos.

Elas pertenciam ao espaço doméstico, não devendo circular sozinhas por outros espaços além de seu lar, tornando os corpos femininos aprisionados. Essa situação está retratada no conto *Campo geral*. Nhanina vive um casamento infeliz e, através da fala de Luisaltino, ficamos sabendo que o casamento dela foi arranjado: “que judiação do mal [*sic*] era por causa que os pais casavam as filhas muito meninas, nem deixavam que elas





escolhessem noivo” (Rosa, 2001, p.105). Ele entende o sofrimento de Nhanina e se aproxima dela, mas essa aproximação acaba lhe custando a vida.

Nhanina carrega as marcas de sua história por sua mãe ter sido “mulher da vida”. Por esse motivo, sua tia, Vó Izidra, bem como seu esposo, Nhô Berno, a vigiavam constantemente. Seu esposo tinha ciúmes dela com o Tio Terêz. Apesar de Nhanina parecer uma mulher submissa e passiva - mesmo confinada ao espaço “do lar” - está sempre tentando transgredir essas “normas”. Mesmo apanhando do marido por culpa do cunhado, ela não se amedronta e se torna amiga de Luisaltino. Ela está sempre buscando uma oportunidade de transgredir as regras impostas pelo marido. Ao final da história fica aquela velha pergunta: ela traiu ou não traiu o marido? Mas isso não tem a menor importância. O que importa é que devido sua posição machista e autoritária, Nhô Berno viveu sua vida infeliz e envolto em desconfianças e ciúmes, enquanto ela estava sempre procurando um jeito de se libertar, seja deixando ele enciumado, seja tentando respirar mais aliviada em sua ausência, passeando com Luisaltino e os filhos. Finalmente, vítima de seus próprios ciúmes, Nhô Berno mata Luisaltino e se suicida, deixando-a livre para se casar com Tio Terêz. Assim, o conto termina com a liberação simbólica de Nhanina, que fica viúva e se casa com outro homem, porém nada aponta para a reparação de todos os males que ela sofreu.

### **Miopia: alegoria da limitação espacial**

Flávio R. Kothe (1986, p. 19), afirma que “a alegoria é um tropo de pensamento, uma ampliação da metáfora, consistindo na substituição, mediante uma relação de semelhança do pensamento em causa, do qual aparentemente se trata, por outro, num nível mais profundo de conteúdo”, ou seja, a alegoria refere-se a uma situação que joga com sentidos duplos e figurado.

Assim, utilizando-se da alegoria da miopia no processo de elaboração do discurso, Guimarães Rosa pode expressar suas opiniões ou críticas sobre a família patriarcal. Essa alegoria também nos ajuda a compreender a construção do espaço da narrativa que aprisiona a família de Nhô Berno, em *Campo geral*.



Vol. 27, nº 2 (2024)

Miguilim é um menino que não enxergava bem: " — o Pai arreliou. E no mais ralhava sempre, porque Miguilim não enxergava onde pisasse, vivia escorregando e tropeçando, esbarrando, quase caindo nos buracos: — "Pitosga..." (Rosa, pp.127 -128). Além de viver tropeçando nas coisas, ele também não enxergava, isto é, não compreendia as coisas que se passavam no mundo dos adultos, conforme vemos neste trecho em que Nhô Berno tenta conversar com Miguilim:

Pai fez um cigarro, e falou do feijão-das-águas, e de quantos carros de milho que podia vender para seo Braz do Bião. Perguntou. Mas Miguilim não sabia responder, não achou jeito, cabeça dele não dava para esses assuntos. Pai fechou a cara. Depois Pai disse: — "Vigia, Miguilim: ali!" Miguilim olhou e não respondeu. Não estava vendo. Era uma plantação brotando da terra, lá adiante; mas, direito ele não estava enxergando. Pai calou a boca, muitas vezes. Mas, de noite, em casa, mesmo na frente de Miguilim, Pai disse a Mãe que ele não prestava, que menino bom era o Dito, que Deus tinha levado para si, era muito melhor tivesse levado Miguilim em vez d'o Dito (Rosa, 2001, pp. 129 - 130).

Neste fragmento podemos notar que Rosa faz um jogo com a cegueira física e a cegueira causada pela incompreensão das coisas, pois mesmo Miguilim sendo uma criança, o pai exigia que ele compreendesse os assuntos que estavam além de seu alcance, dizendo que o menino não prestava e que ele deveria ter morrido no lugar do irmão que era mais inteligente.

Dito, apesar de ser mais novo, era o porto seguro de Miguilim, Ele era seu amigo, seu companheiro e um exemplo a ser seguido. A morte de Dito foi um evento traumático na vida de Miguilim. Após a perda do irmão, Miguilim se vê sem a sua âncora, pois era ele quem o ajudava a enfrentar os desafios da vida. Dito era a lente que ampliavam a sua visão míope, pois a miopia é um distúrbio visual que faz com que a pessoa tenha dificuldade de enxergar de longe. Jogando com o sentido das palavras, a miopia pode ser interpretada como uma alegoria da visão limitada de Miguilim e seus familiares por viverem, sofrendo violência física e psicológica e limitados num espaço entre dois morros. Ou seja, a miopia pode ser vista como uma alegoria da incapacidade de compreender as coisas e de enxergar o futuro. Sendo assim, a alternativa encontrada por eles para ampliar o espaço em que vivem é sonhar em conhecer o mar, em ver uma peça de teatro e só lhes resta olhar para cima e imaginar o que se passava na lua. Cito: " 'Estou vendo essa lua. [...] — 'Eu espio a lua, Dito, que fico querendo pensar



muitas coisas de uma vez, as coisas todas...’ — ‘É luão. E lá nela tem o cavaleiro esbarrado...’ — o Dito assim examinava. Lua era o lugar mais distanciado que havia, claro impossível de tudo’ ” (Rosa, 2011, p. 105).

Esse olhar contemplativo para a lua é uma espécie de fuga e uma forma de ampliar seus horizontes até que, após a morte do pai de Miguilim, o doutor José Lourenço, do Curvelo, chega na casa da família e logo detecta o problema de Miguilim: “— Este nosso rapazinho tem a vista curta. Espera aí, Miguilim...” (Rosa, 2001, p. 150). O senhor retirou seus óculos e os colocou em Miguilim:

Miguilim olhou. Nem não podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas. Via os grãos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância. E tonteava. Aqui, ali, meu Deus, tanta coisa, tudo... O senhor tinha retirado dele os óculos, e Miguilim ainda apontava, falava, contava tudo como era, como tinha visto. (Rosa, 2001, p. 150).

Quando Miguilim experimenta os óculos, imediatamente consegue ver as memórias das coisas como os grãos de areia, as pedrinhas e as formiguinhas passeando distante. Mesmo depois de os óculos serem retirados dele, o menino continuava enxergando, isto é, ele estava se libertando da cegueira causada pelo confinamento em um espaço cercado por morros, da cegueira causada pela ausência das relações familiares e pela alienação provinda da religião, uma vez que todos naquela casa viviam com medo de pecar, de ofender a Deus e de serem castigados. Os óculos representam a ampliação de sua visão de mundo, já que a miopia de Miguilim é um reflexo da miopia da sociedade em que ele vive. A visão limitada das pessoas é refletida na visão limitada de Miguilim.

Assim como Guimarães Rosa, Saramago, em Ensaio sobre a cegueira, de 1995, também traz a cegueira como alegoria do individualismo do mundo contemporâneo. A cegueira branca que Saramago retrata é algo definitivo, numa visão pessimista da sociedade, enquanto que miopia retratada por Rosa é um mal que não tem cura, porém pode ser reparado com o uso de óculos, isto é, resta uma esperança.

O doutor José Lourenço é a ponte para a transformação de Miguilim. Homem estudado e detentor do conhecimento, se dispõe a tirar o menino daquela situação e apresentar-



Vol. 27, nº 2 (2024)

lhe uma vida nova. Após conversar com Nhanina, o doutor se ofereceu para levá-lo e para comprar óculos adequados para ele, para colocá-lo para estudar e aprender um ofício. A mãe se dirige a Miguilim e explica-lhe que o doutor “Disse que, você querendo, Miguilim, ele junto te leva... — O doutor era homem muito bom, levava o Miguilim, lá ele comprava uns óculos pequenos, entrava para a escola, depois aprendia ofício. — Você mesmo quer ir?” (Rosa, 2001, p. 150).

Para que Miguilim “supere” de vez a sua miopia, é necessário que ele saia desse lugar para que ele possa começar a enxergar o mundo de forma mais ampla. O reconhecimento da miopia de Miguilim é um símbolo da possibilidade de transformação social dele e de sua família.

### Cores e formas: um jeito de narrar



Figura 2. BOSQUÊ, Carlos.

Pintura, acrílico sobre tela,



Cenas íntimas 2. 2019

80x120 cm.

Figura 1. BOSQUÊ, Carlos. Cenas íntimas 1. 2015.

Pintura, óleo sobre tela, 80x150 cm.

Filiado ao Surrealismo e ao Expressionismo o artista plástico Carlos Bosquê é sensível aos dramas humanos. Em suas obras ele pinta figuras com temas relacionadas às abordagens de conflitos do mundo contemporâneo como a dualidade humana, a religião, a ambição, as reflexões sobre o meio ambiente. Através da deformação da imagem visual e cores resplandecentes, vibrantes, fundidas ou separadas, o pintor recusa o aprendizado técnico tradicional, isto é, não é afeito a se prender à regras; pinta conforme as exigências de sua



sensibilidade, empregando, além do Surrealismo, o Expressionismo figurativo e Expressionismo abstrato. A arte é empregada como uma forma de criticar, de protestar, de representar o estado de espírito do artista, de mostrar o seu lado subjetivo, sem se preocupar com o feio ou o belo, uma vez que, segundo ele, o belo é muito relativo, muito subjetivo.

Pare este trabalho escolhi analisar duas telas do artista Bosquê. Suas obras nem sempre são nominadas e para facilitar esta análise, tomei a liberdade de batizá-las com os seguintes nomes: *Cenas íntimas 1* e *Cenas íntimas 2*.

O adjetivo íntimo (a) se refere a algo interior, profundo, que existe no âmago do nosso ser, aquilo que é inteiramente privado; que se passa também no interior das casas, das famílias, da sociedade. É comum se ouvir a expressão “íntimidade do lar” e sempre que ela é pronunciada nos remete à privacidade, à convivência harmoniosa, ao respeito mútuo, à segurança e à proteção. Porém nem sempre o espaço denominado “lar” oferece essas condições e é isso que nos apresentam as telas em estudo. Nelas as cenas pintadas pelo artista, retratam o interior das residências, apresentando seus problemas íntimos, de tal forma que o interior de cada personagem transborda, provocando no espectador a impressão de estar sentindo a dor e a angústias delas.

*Cenas íntimas 1* é uma obra de 2015, feita em óleo sobre tela, medindo 80x150 cm. Em primeiro plano temos a imagem de uma mulher. Essa imagem pode perfeitamente ser interpretada como uma releitura da *Moça com brinco de pérola*, do holandês Johannes Vermeer, de 1665. A *Moça com brinco de pérola* carrega uma jovialidade, um ar angelical e um olhar misterioso. Ela é retratada de perfil e está trajada com vestes simples, um lenço na cabeça e ornamentada com um brinco de pérola; a moça tem um brilho no olhar e a boca entreaberta.

Bosquê ressignificou a obra anterior, conferindo a ela um toque pessoal. A imagem criada por ele não aparenta a juventude daquela moça, nem seu olhar angelical, mas um olhar de revolta e súplica. A mulher, que assim como a moça de Vermeer, está de perfil, trajando vestes simples, com um lenço na cabeça e traz na orelha um brinco de pérola, desta feita, trata-se de uma mulher envelhecida, que de sua boca entreaberta escorre um fio de sangue e o brilho de seu olhar é ofuscado pela mancha de sangue no olho esquerdo e por um hematoma



ao redor desse mesmo olho. Porém, ao invés de retratar apenas uma mulher solitária, o artista insere nessa cena mais cinco pessoas, num espaço íntimo de uma casa. Bosquê retrata, com pinceladas fortes e imagens destorcidas, cada pessoa e objeto que compõe o espaço narrado, realçando o efeito da angústia e do medo. Ele representa um ambiente doméstico composto por objetos simples. Sobre uma pequena mesa, vemos uma jarra, um copo e um ferro de passar roupas; debaixo da mesa, uma criança encolhida, escondendo-se. Há também uma jovem se escondendo atrás de uma cortina; na parede, um quadro que a princípio parece ser a *Santa ceia*, porém, aproximando mais da imagem, notamos que a *Santa Ceia* tradicional – que está presente na grande maioria das casas - foi substituída por uma fotografia de um grupo de pessoas que nos remete a uma reunião de políticos, alguns usando paletós, com laptops ou blocos de anotações nas mãos. Representação dos políticos que deveriam zelar pelo bem-estar da sociedade, mas que muitas vezes, assistem, de um camarote privilegiado, a desgraça do povo que representam.

No centro da sala é retratada uma cena de sexo em que a pessoa que está praticando a ação está sendo segurada e parece ser obrigada a se relacionar com uma terceira que tem a boca tapada pela mão do agressor, que por sua vez, tem o corpo cheio de hematomas. Vemos próximo desse opressor – a pessoa que segura e gerencia a cena de violência - diversas garrafas de bebidas espalhadas pelo chão; enquanto a mulher com brinco de pérola, vira o rosto todo machucado, desviando o olhar da cena que parece incomodá-la. Mesmo magoada e oprimida a mulher tenta manter sua dignidade - com batom nos lábios, unhas pintadas e seu brinco à mostra e, sobretudo, seu olhar de indignação e sua cabeça erguida - parecendo querer denunciar o seu sofrimento.

Seguindo o conceito de arte próprio do expressionismo, o artista tece uma crítica social à violência doméstica, ao medo, ao sexo, à política, representados de maneira sombria, com cores fortes e com figuras deformadas.

Devido a sua coragem em retratar cenas como estas, o artista se declarou à *Revista Pixé*, como sendo um artista “Incompreendido em razão de muitas imagens que remetem ideias e formas de sensações de incômodo e angústia” (Revista Pixé, 2019, p. 35).



Vol. 27, nº 2 (2024)

*Cenas íntimas 2* é uma obra de 2019, pintada em acrílico sobre tela, medindo 80x120. Nessa obra o artista cria uma narrativa sobre um ambiente doméstico carregado pela dor e pelo aniquilamento. Seguindo as técnicas do Expressionismo figurativo, com algumas distorções, ele retrata um cômodo de uma residência, cujo tema eleito está relacionado à angústia da condição humana e a morte. Com cores vibrantes e luminosas Bosquê exibe uma família num recinto humilde. O grupo é composto por sete pessoas: três adultos e quatro crianças, sendo que uma delas, esquelética, nos braços de uma mulher e outra está morta sobre uma mesa. É oportuno ressaltar que era comum, no sertão de Mato Grosso, que os mortos fossem colocados sobre uma mesa, sem caixão, para serem velados. O cortejo era feito em uma rede de dormir.

A terceira criança, já trabalhadora, está saindo por uma porta com um cantil nas costas e um machado na mão. A quarta criança está deitada numa das três redes, sendo vigiada por um homem. Não dá para definir se a criança dorme ou também está morta. As expressões no rosto dos adultos são de dor e sofrimento; o homem é retratado com grossas lágrimas que caem de seus olhos avermelhados.

No cômodo há três redes, um couro de onça pintada pendurado na parede, duas cabaças na outra parede e vários utensílios doméstico sobre uma mesinha; no chão há um cahorro e dois garrafões de água. Olhando porta a fora, é possível notar a devastação do meio ambiente: árvores cortadas, trocos de madeira e um sol calcinante.

A paleta de cores escolhida pelo artista - umas vibrantes, mescladas com vários tons de cinza, ressalta a atmosfera sepulcral que envolve as personagens, coerente com a temática da morte, muito cara ao Expressionismo. O artista parece desejar que a presença da morte habite o espaço de sua obra: morte de pessoas, morte da onça, morte de árvores, morte da floresta.

Osman Lins (1976, p. 70), em seu estudo sobre o espaço romanesco - estudo que se aplica muito bem à narrativa pictórica - afirma que “O delineamento do espaço, processado com cálculo, cumpre a finalidade de apoiar as figuras (personagens) e mesmo de as definir socialmente de maneira indireta (Grifo nosso). Podemos notar que os objetos que compõem o cenário das duas telas aqui em análise servem para caracterizar o ambiente e as pessoas,



situando-as socialmente. Lins afirma também que: “Há, portanto, entre personagem e espaço, um limite vacilante a exigir nosso discernimento (1976, p. 70)”. Os objetos e a forma como esses objetos estão dispostos no recinto ajudam a compor a atmosfera do ambiente. Em *ceñas íntimas 1* e *2*, a subjetivação do cenário colabora na construção da atmosfera opressiva e angustiante que envolve as personagens.

### **Aproximações e distanciamentos entre *Campo geral* e *Cenas íntimas*: algumas ponderações**

Dentre os elementos da narrativa, o espaço exerce diversas funções tais como modificar os personagens, refletir seus sentimentos, revelar necessidades e deflagrar emoções, sendo que a disposição dos elementos que integram o espaço ajudam a compor as personagens. Dessa forma, o espaço é visto como parte importante na composição da personagem e no desenvolvimento da narrativa, isto é, o espaço tem uma função, e não se apresenta apenas como pano de fundo ou cenário em que ocorrem as ações desenvolvidas pelas personagens. Assim, vimos que o espaço tem por finalidade apoiar as personagens e até defini-las socialmente.

Analisando o conto *Campo geral* e as obras de arte *Cenas íntimas 1* e *Cenas íntimas 2*, apesar de pertencerem a gêneros textuais diferentes, conseguimos estabelecer as aproximações e os distanciamentos, as semelhanças e as dessemelhanças entre as obras.

O espaço, nestas narrativas, não possui somente a função de situar geograficamente as personagens, mas também contribui para a caracterização das personagens, pois em *Campo geral* e nas narrativas imagéticas de Bosquê, todos são afetados pelas condições econômicas e sociais e cada um vive o seu drama, num espaço de abandono, principalmente, o abandono do/pelo poder público, contribuindo para o silenciamento das vozes.

Na narrativa de Guimarães Rosa a configuração do espaço está intimamente entrelaçada com a construção das personagens, principalmente com a construção da personagem Nhanina e do menino Miguilim, assim como também mostram as obras de Carlos Bosquê. Ambos os autores apresentam maneiras semelhantes de construir suas narrativas.





Ambos retratam famílias pobres, com grande quantidade de filhos, cenários rurais, mulheres submissas e filhos amedrontados. A morte e a violência doméstica também são pontos de convergência entre as obras, bem como, a temática do corpo e suas transgressões também são trazidas para o centro das narrativas, por meio da construção das personagens femininas. Através da negação do espaço são construídas as estratégias de resiliência e de resistência que as personagens apresentam.

Nhanina, personagem de *Campo geral*, estava sempre procurando um jeito de libertar, deixando o marido enciumado e cheio de desconfianças. Ela aproveitava a ausência do esposo para passear com Luisaltino e os filhos pelos arredores, até que, finalmente, vítima de seus ciúmes, o marido mata Luisaltino e se suicida, deixando-a livre para se casar com Tio Terêz. De maneira similar as duas obras de Carlos Bosquê apresentam as estratégias de resiliência e de resistência, principalmente em *Cenas íntimas 1*, em que, mesmo cheia de hematomas, magoada e oprimida, a mulher tenta manter sua dignidade, com batom nos lábios, unhas pintadas e seu brinco de pérola à mostra e, sobretudo, com seu olhar de indignação, sua cabeça erguida, que parece querer denunciar as marcas de seu sofrimento.

Os autores também se aproximam com relação à temática da morte. As mortes, frequentes em *Campo geral* também podem ser vistas em *Cena íntima 2*. Na narrativa de Rosa, apresenta a morte de Dito, filho de Nhanina. O sofrimento dessa mãe é uma das cenas mais comoventes da história. Bosquê segue na mesma direção quanto retrata a morte de uma criança e o desolamento de uma mulher, provavelmente, a mãe, em *Cena íntima 2*.

Rosa e Bosquê também convergem em relação às crianças, pois ambos apresentam crianças amedrontadas, se escondendo pelos cantos e sendo colocadas de castigo. As crianças representadas pelos dois autores estão expostas ao trabalho infantil. Miguilim é obrigado a pegar a enxada e capinar a roça e em *Cena íntima 2*, uma criança é retratada, saindo por uma porta com um cantil de água nas costas e um machado na mão.

No que tange à temática do sexo, os dois autores se distanciam pois essa temática em *Campo geral* é trabalhada de maneira bem sutil, tanto é que o leitor não chega à conclusão de que Nhanina traiu ou não o marido. O tema é apenas sugerido. Já em *Cena íntima 1*, o artista



retrata uma cena de sexo explícito, que pode ser interpretado como um estupro ou mesmo um incesto, bem a vista de todos que estão na casa.

Há também uma ruptura entre as obras dos dois autores no que se refere ao desfecho. Podemos verificar que Guimarães Rosa tece o final de sua narrativa com os fios da esperança, sinalizando para dias melhores, apontando uma possibilidade de Nhanina ser feliz com o novo marido e de Miguilim conhecer novos espaços e se livrar da cegueira alienante. Rosa traz a miopia como alegoria da alienação e do aprisionamento espacial. As lentes dos óculos do menino simbolizam o enxergar mais longe, a esperança de um futuro melhor reservado para ele e sua família. Já Carlos Bosquê, coerente com o movimento artístico a que é filiado, o Expressionismo, retrata o lado pessimista da vida e a angústia do homem contemporâneo, destacando temas densos e sombrios como o sexo, a violência doméstica e a morte. As imagens, pintadas com intensidade cromática e de maneira retorcidas e agressivas, nos remete às mazelas da nossa sociedade.

Ambos também estão alinhados no que diz respeito à representação de cenas da intimidade do lar e quanto à crítica social. Os artistas levantam suas vozes, cada um à sua maneira, para criticar o modelo de estrutura familiar, a violência doméstica, a ausência da proteção do estado às mulheres, às crianças e aos cidadãos de modo geral. Essa problemática é recorrente em nosso país, basta verificar o espaço temporal que separam as obras objeto deste estudo. Nesse intervalo de tempo pouco ou quase nada mudou, todavia, a arte, nas suas mais variadas formas de representação, está sempre tecendo críticas a esta sociedade capitalista, machista e opressora.

## Referências

BARTHES, Roland. et all. **Análise Estrutural da Narrativa**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1976.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: Uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 132.

BOSQUÊ, Carlos. **Cenas íntimas 1**. 2015. Pintura, óleo sobre tela, 80x150 cm.



Vol. 27, nº 2 (2024)

- BOSQUÊ, Carlos. **Cenas íntimas 2**. 2019. Pintura, acrílico sobre tela, 80x120 cm.
- BOSQUÊ, Carlos. **Biografia/Entrevista**. Pixé Revista Literária. Cuiabá, Edição nº 7, Ano 1, outubro/2019.
- BRANDÃO, L. A. **Teorias do espaço literário**. Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.
- BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. In: **A personagem de ficção**. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- CANDIDO, A. Degradação do espaço. In: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993.
- KOTHE, Flávio R. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o Espaço Romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.
- SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ROSA, Guimarães. Campo geral. In: **Manuelão e Miguilim**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- VERMEER, Johannes. **Moça com o Brinco de Pérola**. 1665. Pintura, óleo sobre tela, 4,5 cm x 39 cm.