

A VINGANÇA DA MEGERA CARTESIANA: NOTA SOBRE *ESTAS ESTÓRIAS**

*Ligia Chiappini***

RESUMO

Partindo da hipótese de que, nos contos semi-acabados desse livro de Guimarães, revelam-se mais explicitamente certos mecanismos da narração, através dos quais se evidencia o confronto entre as chamadas culturas erudita e popular, o texto se propõe a investigar os modos de narrar empregados para identificar as ambigüidades do confronto cultural aí dramatizado, o que nos permitirá problematizar a proverbial adesão do autor (real e implícito) aos valores da cultura sertaneja.

Palavras-chave: Cultura popular; Cultura letrada; *Estas estórias*; Logos versus mythos; Medicina popular versus medicina científica; Ambigüidade técnica e ideológica.

MISTURAS: CULTURA POPULAR E CULTURA ERUDITA

Mistura, misturas... Essa expressão “salta” da boca de Riobaldo e reaparece em vários outros contextos. Faz parte, por exemplo, de mais de uma análise de *Grande sertão: veredas*, principalmente depois do ensaio de Davi Arrigucci Jr., “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”. A frase é de Raquel Illescas Bueno, na resenha que faz do número da revista *Scripta*, dedicado ao I Seminário Internacional Guimarães Rosa, de 1998. (Bueno, 2000, p. 272)

* O título deste ensaio, que se intitulava originalmente “Estas estórias: modos de narrar e criticar sem julgar”, me foi sugerido por Walnice Nogueira Galvão, quando apresentei o texto na mesa redonda que coordenei durante o II Seminário Internacional Guimarães Rosa, sobre “Valor estético e outros valores na obra de Guimarães Rosa”. Aproveito a oportunidade para agradecer a colaboração da conceituada crítica nesse debate, bem como o título com que me presenteou.

**Universidade Livre de Berlim.

Davi Arrigucci Jr., partindo, aliás, da tese de Sandra Vasconcelos sobre “Uma estória de amor”, depois transformada em livro (Arrigucci, 1995; Vasconcelos, 1997), analisa longamente a forma narrativa misturada em **Grande sertão: veredas**, como necessária resposta do narrador-personagem à mistura do mundo que quer entender. E tenta responder “em que consiste a especificidade da mescla” (Arrigucci, 1995, p. 452). A primeira mistura se daria ao nível da linguagem. Linguagem mesclada para, paradoxalmente, criar a pureza. Muitas leituras, dos nossos regionalistas aos clássicos do Ocidente, a começar pela Bíblia, além da fala viva dos sertanejos, são nomeadas por Arrigucci ainda como fonte da linguagem “misturadíssima”. Na caracterização das personagens dar-se-ia o segundo nível da obra misturada que implicaria em mesclar espaços e temporalidades nos tipos do sertão ao mesmo tempo arcaico e moderno. O terceiro nível seria o das formas narrativas: estória romanesca e romance de formação que, por sua vez se misturariam com formas simples, do provérbio a histórias e historietas da tradição oral.

Mas isso não se faz sem problema. Representa uma busca e uma dificuldade: o confronto do escritor com o outro, rústico e iletrado ou semi-letrado, no caso de Riobaldo. Nesse trabalho com a mistura das formas de narrar pode-se ler a “imitação do quadro real do escritor em busca do outro, ou seja, em busca desse que ele deseja conhecer e de alguma forma representar literariamente” (Arrigucci, 1995, p. 464). A técnica utilizada e as formas misturadas nascem de “uma relação real e orgânica do escritor com a matéria que vai trabalhar, matéria com a qual pode ter e decerto tem as mais profundas afinidades, mas ao mesmo tempo representa para ele um desafio de conhecimentos, pelas diferenças que comporta”. (Arrigucci, 1995, p. 463-464)

E o romance de quem defendia que as pessoas não morrem mas permanecem encantadas é lido como o romance do desencantamento, como a passagem do mito ao logos. Porque Riobaldo é o homem moderno, herói problemático, “desgarado da origem e do absoluto a que aspira”. (Arrigucci, 1995, p. 476)

Essa leitura permite discutir a formulação de alguns estudiosos de Guimarães que, talvez levando suas declarações a Gunther Lorenz e a seus tradutores muito ao pé da letra, o vêem como um sertanejo e lêem na mistura das formas orais e escritas, da voz popular e da voz letrada uma opção pelo mito contra o logos, uma defesa anticartesiana do mundo ingênuo da criança, dos loucos, dos bichos e do homem telúrico por excelência: o sertanejo.

É dessa perspectiva que é escrito o excelente livro de Leonardo Arroyo, **A cultura popular em Grande sertão: veredas** (Arroyo, 1984), tanto que sua introdução intitula-se “A megera cartesiana”. Diz ele:

A significação do livro de João Guimarães Rosa, o espírito com que foi criado e sua comovida grandeza individual – e, por inferência, razão daquela perturbação

crítica baseada em metodologia e critérios não pertinentes – estão justamente na natural repulsa ao cartesianismo investigador. Numa carta ao seu tradutor italiano de **Corpo de Baile**, Edoardo Bizzarri, o próprio autor proclama que seus livros são, em essência, “antiintelectuais” e “defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. (Arroyo, 1984, p. 4-5)

Quanto à linguagem, ao contrário de Arrigucci, ele a vê como “vinculação ou conseqüência da posição metafísica e religiosa do autor na criação, harmonizada na sua realidade como manifesta cultura de herança” (Arroyo, 1984, p. 5). Indiscutivelmente, o mito predominaria contra o logos e, com ele, a metafísica e a religiosidade: “Fica ressaltada a predominância do valor metafísico-religioso em **Grande sertão: veredas**, valor metafísico-religioso que constitui o complexo formidável e a essência da cultura popular expressa dentro de padrões tradicionais”. (Arroyo, 1984, p. 6)

Mais ainda, fala de uma sabedoria poética, própria da cultura oral, já valorizada por Vico no século XVIII e a vê como sintetizadora das “prevalências da inspiração e da intuição que João Guimarães Rosa proclama como dominantes na sua composição ou na realidade dos textos dos seus livros. Ter-se-ia, assim, uma realidade mágica que exclui a objetividade prosaica do mundo comum”. (Arroyo, 1984, p. 6)

Além disso e, ainda diferentemente de Arrigucci, o mundo de Riobaldo é visto por Arroyo como segregado, arcaico, retratado por usos, costumes, tradições, mitos, lendas, hábitos e linguagem arcaizantes, próprios de populações segregadas (Arroyo, 1984, p. 7). Não vê, portanto, nada de moderno aí e toma o romance apenas enquanto gênero popular, oral.

É a partir dessas premissas que Arroyo investiga a presença da cultura popular no grande livro de Guimarães. A premissa sob essas premissas é a que idealiza o povo: “A fonte de toda a sabedoria é o próprio homem do povo” (Arroyo, 1984, p. 16). Entretanto, sem adotar suas premissas, podemos nos servir do seu livro como uma espécie de roteiro para ler a maior parte dos contos do mesmo autor, aí identificando também a presença da cultura popular, a sobrevivência de modos de dizer a provérbios; destes, às formas simples, de André Jolles: enigmas, anedotas, contos maravilhosos, fábula, mito, mas também de outras dimensões mais práticas como modos de trabalhar, de comer e de curar.¹

¹ Para as formas de narrar, como desenvolvimento e complicação das formas simples (André Jolles), contamos com o estudo de Irene Gilberto Simões, que vê quanto a esse aspecto uma continuidade nos diferentes contos. O que diz sobre **Tutaméia** esclarece esse ponto: “Apesar de caminharem em direção a um enfoque mais universal, as histórias de **Tutaméia** são tecidas com material regional e folclórico, continuando o autor a linha iniciada com a publicação de **Sagarana**” (Simões, [19--], p. 57). A mesma orientação ela utiliza para ler em **Estas histórias** um conto como “A história do homem do Pinguelo”, como uma combinação de adivinha, narração oral e mito (Simões, [19--], p. 131), num tenso diálogo entre a palavra oral e a culta.

AS ESTÓRIAS DO SERTANEJO E AS PERGUNTAS DO DOUTOR

A ruptura entre o popular e o erudito, a começar pela linguagem oral, rústica em contraste com a culta, escrita e cidadina, foi apontada no regionalismo brasileiro anterior ao modernismo tanto por Aurélio Buarque de Holanda, no caso de Coelho Neto, quanto por Antonio Candido (Holanda, 1949; Candido, 1972). A crítica tem mostrado que Guimarães supera essa dicotomia pela retomada e aperfeiçoamento de um achado técnico já presente na obra do escritor gaúcho, João Simões Lopes Neto, mais de cinquenta anos antes: colocar a narrativa na boca do homem do campo, inventando para ele um estilo poético e verossímil, possível de ser entendido pelo leitor culto da cidade, ao qual se destina como obra escrita. (Chiappini, 1978, 1988)

Mas como se constrói esse recurso em Guimarães Rosa? Na verdade, isso não nasce de repente, mas é trabalhado lentamente. No primeiro livro, *Sagarana* (Rosa, 1974),² a maior parte dos contos são narrados por um narrador enquadrado ao qual um narrador nem sempre neutro (às vezes discretamente intruso) cede logo de início a palavra, para narrar estórias mal costuradas dentro de uma estória central. Mas contos como “O burrinho pedrês” podem ser só aparentemente homogêneos. Na verdade, já há aí múltiplas formas que irão se desenvolver ao longo da obra. Em “A volta do marido pródigo”, por exemplo, há até mesmo uma insólida nota metalingüística, nada comum para o tempo: “E aí, com a partida de seu Waldemar, a cena se encerra completa, ao modo de um final de primeiro ato”. (Rosa, 1974, p. 80)

Às vezes aparece já em *Sagarana* um indireto-livre, colado à voz da cidadezinha, algo que será freqüente em muitos contos posteriores, sobretudo de *Primeiras estórias* (Rosa, 1974a)³ e *Tutaméia* (Rosa, 1967),⁴ embora diferentemente. Outras vezes, na primeira pessoa, fala o doutor que aprende com o contador de estórias, procurando vencer o seu analfabetismo em coisas de bichos e plantas, como, por exemplo, o caso do filho de fazendeiro e seu diálogo com o narrador José Malvino, querendo decifrar saberes e sinais e exclamando desanimado: “Não consigo dissociar alguma coisa nas pegadas”. (Rosa, 1974, p. 182)

“Corpo fechado” começa com o médico perguntando sobre José Boi em diálogo com Manoel, que responde: “Lhe conto, seu doutor” (Rosa, 1974, p. 237). Suas perguntas interrompem volta e meia a narrativa: “e você Manuel Fulô? E você? Mas, então, Manuel, como foi que você virou o Dêjo pelo avesso?” (Rosa, 1974, p. 237). Assim, o seu Doutor age já aí como o entrevistador que, mais tarde, aparecerá explicitando a técnica da entrevista em “Com o vaqueiro Mariano”, de *Estas estórias*

² A primeira edição de *Sagarana* é de 1946. A edição utilizada neste trabalho é a de 1974.

³ A primeira edição de *Primeiras estórias* é de 1962. A edição utilizada aqui é também de 1974.

⁴ A primeira edição de *Tutaméia* é de 1967 e é essa que utilizamos aqui.

(Rosa, 1969).⁵ No caso do diálogo com Manuel, o comentário põe “a fábula em ata”: “E assim falou Manuel Fulô”. (Rosa, 1974, p. 259)

Nas **Primeiras estórias**, temos tanto a narrativa em primeira pessoa como em terceira mas esta, identificada com uma espécie de voz popular: “a gente”, que se inclui no narrado. No conto “A terceira margem do rio” é a voz do filho que narra. Mas trata-se também de uma voz popular que, volta e meia exprime uma espécie de “voz da aldeia”. Em “Pirlimpsiquice”, aparece a voz da criança e em “Nenhum, Nenhuma” a terceira pessoa vem também colada ao menino. Já em “O espelho”, temos uma situação semelhante a de **Grande sertão: veredas**, porque se inverte a função do entrevistador transformado em entrevistado, ao qual a voz popular interpela de igual para igual: “Se me permite, espero agora sua opinião mesma, do senhor, sobre tanto assunto. Solicito os reparos que se digne dar-me, a mim, servo do senhor, recente amigo, mas companheiro no amor da ciência, de seus transviados acertos e de seus esbarros titubeados. Sim?”. (Rosa, 1974a, p. 97-98)

Em **Tutaméia** predomina a terceira pessoa irônica ou reaparece também a estrutura que caracteriza **Grande sertão: veredas**. Willi Bolle já apontava, no começo da década de 70, que em **Tutaméia** a ironia se instala e às histórias em que a imaginação popular sai vitoriosa diante da realidade correspondem outras tantas em que se dá o contrário, a resignação e o fracasso do mundo imaginado contrabalançam os atos heróicos e os milagres, o que se faz sob uma luz caricata. Diz ele: “Em **Tutaméia**, paralelamente a um inegável maneirismo no plano estilístico, predominam, no plano da fábula, o anedótico e o caricaturesco”. (Bolle, [19--], p. 143)

Em **Estas estórias** a variedade também é grande. Em “A simples e exata estória do Burrinho do Comandante” quem narra é um eu que enquadra a voz narrativa do Comandante. “Meu tio Iauaretê” tem um narrador popular que aparece em situação de diálogo-monólogo, semelhante à de Riobaldo, pois o outro age, mas não fala. Em “A estória do Homem do Pinguelo”, há dois narradores, José Reles e o narrador culto, numa espécie de disputa muito interessante que analisaremos adiante. Em “Os chapéus transeuntes”, o neto narra o enterro do vovô Barão no cemitério dos pobres, com muita ironia. O narrador aqui, ao contrário da tendência predominante na obra de Rosa, em que a voz popular predomina, pertence à mesma classe alta da personagem que é objeto da narração. Em “O dar das pedras brilhantes” há também uma terceira pessoa bastante irônica, analisando a mentalidade dos poderosos.

“Com o Vaqueiro Mariano”, como já vimos, se tece de uma entrevista entre uma espécie de alter ego do escritor e o vaqueiro. O comentário a seguir dá uma idéia da distância cultural entre ambos e da dificuldade de entender o diferente para o

⁵ *Estas estórias* é um livro póstumo, publicado em 1969. Aqui usamos essa primeira edição.

escritor citadino, aspecto que já analisamos tematizado pelo lado inverso (o de Rio-baldo) em *Grande sertão: veredas* (Chiappini, 1998a):

Te aprendo ao fácil Zé Mariano, maior vaqueiro, sob vez de contador. A verdadeira parte, por quanto tenhas, das tuas passagens, por nenhum modo poderás transmitir-me. O que a laranjeira não ensina ao limoeiro e que um boi não consegue dizer a outro boi. Ipso o que acende melhor teus olhos, que dá trunfo à tua voz e tento às tuas mãos. Também as estórias não se desprendem do narrador, sim o performam: narrar é resistir. (Rosa, 1969, p. 73-74)

Em “Páramo”, há um eu que narra para os irmãos e se relaciona com um nós homogêneo. Em “Bicho mau”, utiliza-se a terceira pessoa, às vezes com o indireto livre. Em “Retábulo de São Nunca”, pelo indireto livre colado brevemente a determinadas personagens, aparece uma espécie de voz da cidade.

Em *Estas estórias*, como livro inacabado, essa questão técnica, aliada à mistura do culto e do popular, talvez possa ser revista, trazendo outros elementos à compreensão da peculiar mistura desses dois mundos que se tensionam na vida e na obra de Guimarães sertanejo, médico, escritor e diplomata. Dois contos permitem examinar isso mais de perto: “A estória do Homem do Pinguelo” e “Bicho mau”.

A estória do Homem do Pinguelo

“A verdade letrada, aí é que está o polvilho”⁶

Esse conto, nos diz Paulo Rónai, foi publicado em 1962 e era considerado pronto pelo autor. Objeto de algumas análises sobretudo pelo filtro da psicanálise, a peculiaridade dele, no que diz respeito ao foco narrativo, não tem sido ainda devidamente explorada, embora apontada por esses estudos, preocupados de modo genérico com a questão da outridade, sem perceber muitas vezes que o outro que primeiro se perfila aí é o outro do letrado, na concorrência dos dois narradores, o popular e o erudito. Penso principalmente em duas análises. Uma, de Adélia Bezerra de Menezes, apresentada no Seminário Internacional, organizado pela PUC de Minas Gerais, em 1998 (Menezes, 1998). Brilhante é a análise que essa crítica faz da descoberta de si pelo confronto com o outro, recorrendo a Freud e a Aristóteles ou, nos termos dela, à Antropologia psicanalítica, “para elucidar alguns motivos folclóricos que pontuam o texto, sobretudo a apotropaica figura do “Homem do Pinguelo”, que traz sorte. (Menezes, 1998, p. 14)

⁶ Aproxime-se esta epígrafe a outros aparecimentos do polvilho: “implacável alvura”, associado a “Pensamento Pensador. Alvor” (Rosa, 1974a, p. 181) ou a “Solar e estranho”, “Coisa sem fim”, “Sinistro polvilho, portentoso” (Rosa, 1974a, p. 177), do conto “Substância”, em *Primeiras estórias*).

“A alteridade é fundamental para a constituição da identidade”, diz Adélia Menezes, e o conto agencia questões próprias da tragédia grega com relação à identidade e destino; agir humano *versus* fado. Mas agora não mais encenando esse conflito com reis ou nobres mas com homens do sertão, aos quais Guimarães daria estatuto trágico e cuja vida revestiria de dignidade filosófica: “O homem do sertão é alçado à categoria do ‘herói trágico’, com direito a *anagnorisis*, peripécia e pathos”. (Menezes, 1988, p. 23)

Um narrador, não por acaso chamado Reles, efetiva essa “densa reflexão sobre o destino e identidade, sobre identidade e herança, identidade e alteridade, sobre o desejo, sobre a sorte” (Menezes, 1988, p. 23). Eu diria: mas outro narrador culto articula a sua relação e o seu modo de ver tudo isso com a desse narrador popular, levando o leitor a concluir que os saberes de ambos são insuficientes para explicar os mistérios do destino humano e para identificar o Homem do Pinguelo, grande presença-ausência e grande incógnita no conto. Adélia Bezerra de Menezes, na bela leitura que faz, sem perceber que isso lhe permitiria levar água para o seu próprio moinho, esquece de dizer que a descoberta do narrador culto se faz pela do narrador popular quando este se cala para ouvir aquele.

A outra análise a que me refiro é de Edna Calobrezi (Calobrezi, 1998). Preocupada também com a questão da alteridade, e apoiando-se mais uma vez em Freud, ela já explora melhor a alteridade entre os dois narradores, o culto e o popular, mostrando que aquele comenta, interpela e opina sobre o relatado por este, o que, aliás, em um texto crítico breve mas percuciente, escrito mais de 10 anos antes, Fernando Py já notara. (Py, 1983). Vejamos o que diz Calobrezi:

Pela linguagem do camponês, o primeiro narrador percebe a sua própria alteridade: convive com o outro, depreciando-o, dá-lhe a palavra, mas não a endossa plenamente, tendo sempre algo a expor. Entretanto, na segunda parte da estória, o contato – via dialogismo – neutraliza a diferença; as vozes independentes manifestam uma inter-relação e, finalmente, buscam integrar-se, a ponto de o narrador culto empregar aspectos da fala do outro, usando os mesmos recursos lingüísticos antes criticados por ele e admitindo a manutenção do enigma. (Calobrezi, 1998, p. 136)

Ainda segundo essa crítica, o primeiro narrador (culto) colocaria o narrador popular sob suspeita, mas no fim não rejeitaria mais sua versão da história e seus comentários, “embora não aceite totalmente”. Sendo por ela “contaminado”, (Calobrezi, 1998, p. 127). Um *nós* acabaria unificando os dois. Isso seria indício da descoberta de novos modos de compreender através do outro como busca e como resultado. Eu já leio aí algo mais: modos também de encenar o confronto e relativizar os saberes dos dois lados.

Edna Calobrezi prossegue, porém, afirmando que o segundo narrador, José

Reles, representa os moradores do lugar, narrando para ratificar seus valores, enquanto o outro desconfiaria de seus valores no confronto de culturas. Mas ela fala em religiosidade, superstição e conformismo, julgando negativamente o narrador popular um pouco como o próprio comentador no início da estória (Calobrezi, 1998, p. 124). Mais adiante dirá: “a superstição leva-o a atribuir significado secreto aos fatos da estória achada, supervalorizando a ‘realidade’ mental”. (Calobrezi, 1998, p. 141)

Assim, idéias religiosas seriam ilusões e as realizações dos mais antigos e seus desejos entravariam o segundo narrador num conservadorismo que tal crítica parece lamentar, chegando mesmo a falar em *denúncia* implícita aí de uma característica conservadora da comunidade representada por José Reles, de indivíduos “ancorados no já conhecido”. A palavra *denúncia* é forte e, como veremos, o mesmo tipo de pensamento e expressão voltarão com ênfase na sua análise do conto “Bicho mau”.

Mas Edna Calobrezi também entende que se dá aí um duelo. Que quem conta disputa poder (Calobrezi, 1998, p. 154). E que os condutores da narrativa podem ser vistos como pontes que “ajuntam no escuro o que no claro vai aparecer” (Calobrezi, 1998, p. 155). Nesse ponto, sua análise se encontra com a de Adélia Menezes, que concebe o Homem do Pinguelo como ponte, ampliando a idéia para uma metáfora da própria atividade de narrar, como resistência daquele mesmo homem que segundo ambas Guimarães Rosa quer dignificar.

Na esteira da leitura de Fernando Py, Edna Calobrezi anota ainda que, nesse duelo, a voz do narrador culto pouco a pouco some, silencia, para deixar-nos ouvir a de José Reles. O que eu gostaria de destacar é que não é freqüente esse enquadramento da narrativa do homem rústico em Guimarães Rosa, sobretudo nas obras posteriores a *Sagarana*. No entanto, ela aparecia nos contistas do regionalismo, a começar por Lobato e Coelho Neto. Estaria Guimarães voltando atrás, depois de ter alcançado a incorporação do olhar e da voz do outro ao ponto de silenciar como interlocutor, cuja fala vem inserida num monólogo, como em *Grande sertão: veredas* e em “Meu tio Iauaretê”? Ou disfarçada na voz e no canto do povo de “Soroco sua mãe sua filha”? Ou, ainda, na do narrador que fala a seus ouvintes em “Desenredo”? Minha hipótese é outra: Em “A Estória do Homem do Pinguelo”, esse narrador que, no início, comenta, ironiza, julga e pouco a pouco cala para ouvir o outro e deixá-lo acabar a história, parece encenar o processo do regionalismo brasileiro e o seu próprio, indo da ruptura ao encontro da voz popular. Parodiando assim o regionalismo brasileiro no que tem de essencial – o ponto de vista cindido –, o conto narra todo um processo de adequação do modo de narrar ao objeto de sua narração que se torna sujeito dela. Portanto, as tensões, nesse conto, parecem resolver-se no sentido que referencia o próprio percurso de Guimarães na busca da forma de narrar mais bem ajustada à sua matéria. Nesse sentido, o conto mimetizaria a variedade desses modos de narrar, encontráveis ao longo da obra de Guimarães a partir de *Sagarana*. Do diálogo

e da narração enquadrada, ao debate e à cessão da voz ao narrador oral. A discussão entre os dois narradores inovaria, encenando a ruptura para além da simples cisão e caminhando, da distância exótica à abertura de um espaço para a fala do outro, para a presentificação respeitosa do seu modo de dizer, narrar, sentir e imaginar.

Aliás, essa característica de passar a obra em revista, em **Estas estórias**, foi apontada por alguns críticos, entre eles, Leo Gilson Ribeiro, para o qual há aí “uma amostra das várias possíveis fases de seu (de Rosa) processo de trabalho; desde **Sagarana** (“Bicho Mau”), passando por outros mais ou mesmo da época de **Grande sertão: veredas** (“Meu Tio Iauaretê”) até trabalhos mais recentes, como “Páramo”. (Ribeiro, 1969, orelha do livro **Estas estórias**)

Calobrezi também vê aí a mistura de formas e alerta para a variedade formal e temática de **Estas estórias** que implicaria uma dificuldade de leitura. Mas ainda podemos ver aí vestígios dos processos de composição mais claramente identificáveis. Como esse, do modo de narrar, encenando a principal dificuldade de todo o regionalismo, como a definiu George Sand: narrar “como se tivesse um parisiense à sua direita e um camponês à sua esquerda”.⁷

Para tanto, se experimentariam várias possibilidades: do narrador em terceira pessoa, identificado com a voz da cidadezinha (“Retábulo do São Nunca”) e vez por outra colado aos diversos tipos da cidade, passando pelo narrador, também em terceira pessoa, mas colado à voz do herdeiro das elites, que, ao mesmo tempo, se distancia ironica e machadianamente dela (“Os chapéus transeuntes”), para chegar ao narrador protagonista, dialogando com um interlocutor culto, como na entrevista de “Com o Vaqueiro Mariano” ou na curiosa discussão de “A estória do Homem do Pinguelo”.

Bicho Mau

Este conto é ainda talvez mais intrigante. Segundo Paulo Rónai, ele não foi publicado em vida do autor, tendo sido retirado por este do primeiro índice de **Sagarana**, o que indica que “Bicho Mau” é do tempo da primeira obra do escritor mineiro. Maria Neuma B. Cavalcante, em tese de doutoramento sobre o livro (Cavalcante, 1991), sustenta que o conto foi publicado antes de sair em **Estas estórias**, o que é reforçado por Edna Tarabori Calobrezi em sua tese acima citada.⁸ Por outro lado, segundo Sonia Maria Van Dijck Lima (1998), o conto fez parte das primeiras edições de **Sagarana**, vindo logo depois de “Minha gente”. Mas o que interessa destacar aqui

⁷ Esse verdadeiro achado de George Sand está no prefácio do seu romance campestre, **François le Champi**, de 1848.

⁸ Publicação esta que pude consultar mas que é também posterior à morte de Guimarães: **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, em primeiro de dezembro de 1968.

é que ele foi retirado pelo autor da edição considerada por ele definitiva e anos depois, constaria dos índices que ele preparou para *Estas estórias*, livro que todavia não considerou pronto. Isso intriga e mostra, no mínimo, uma grande hesitação de Rosa em relação a esse conto.

O texto tem, de fato, pontos de contato com outros de Sagarana. Quanto mais não seja, o que Willi Bolle e Antonio Candido já anotaram, o gosto pela miúda descrição, no caso, principalmente, da cobra e dos seus movimentos. A primeira parte desse conto, toda ela dedicada à descrição da cobra e de suas reações mínimas, mostra o virtuose que é Guimarães no trato literário dos bichos. O livro *Ave, palavra* (Rosa, 1970), também póstumo, traz vários textos que são verdadeiros exercícios nesse sentido, como a série intitulada “Zoo”, em que se descrevem bichos de vários jardins zoológicos da Europa, visitados pelo autor nos seus anos de vida fora do País. O mesmo virtuosismo já se evidenciava na descrição, por exemplo, dos gestos (e até dos pensamentos) do Burrinho Pedrês, no seu primeiro livro. Pois na primeira parte de “Bicho Mau” exhibe-se mais uma vez esse talento na descrição da cobra enfurecida. Já a segunda parte narra as conseqüências do seu enfurecimento, quando ela morde seu Quinquim, o filho do fazendeiro, bem como a agonia deste e sua morte, ao que tudo indica, porque o velho pai lhe negou o antídoto, atendendo às recomendações de um curandeiro.

As duas partes do conto parecem desconjuntadas mas, na verdade, se ajustam. A cobra aparece como uma espécie de instrumento da justiça divina, ferindo e matando o filho do patrão e não os pobres trabalhadores da fazenda, podendo-se entender também por aí o desinteresse pelos remédios e a opção pelos conselhos do feiticeiro. A cobra é a representação da morte: “Era um problema terrífico. Era a morte. Boicininga estava eterna. Talvez, necessária” (Rosa, 1969, p. 164). Por que? Para matar patrõesinhos que se dispõem a trabalhar junto com seus peões, como forma de melhor vigiá-los? É uma hipótese que não devemos desprezar. Afinal, o que Antonio Candido diz para Sagarana parece valer também para este conto, no que diz respeito à reutilização e refuncionalização de certos recursos gastos no regionalismo tradicional, neste caso, a descrição miúda:

O Sr. Guimarães Rosa – cuja vocação de virtuose é inegável – parece ter querido mostrar a possibilidade de chegar a vitória, partindo de uma série de condições que conduzem, geralmente, ao fracasso. Ou melhor: todos os fracassos de seus predecessores se transformaram em suas mãos, noutros fatores de vitória. (Candido, 1983, p. 246)

O crítico refere-se à temática, batida, ao exotismo do léxico, à tendência descritiva, quase de composição escolar, familiar a quem vive em contato com os pequenos jornais do interior, ao capricho meio oratório do estilo, entre outros riscos

do regionalismo, insistindo na força da região feita personagem na obra de Guimarães e da “persistência e profundidade com que vêm invocados a sua flora, a sua fauna, o seu relevo”. (Candido, 1983, p. 246)

Mas o que intriga sobretudo o leitor de hoje é o modo de tratar um tema que deveria ser de alto interesse de Guimarães Rosa, médico e escritor: o tema da curanderia e da medicina popular versus medicina científica. Tudo aí parece contrariar Arroyo. Afinal Seu Quinquim morre pela ignorância supersticiosa do pai. É o que todo o leitor cidadão pensa quando chega ao fim do conto e foi assim que os críticos, na sua maioria, o interpretaram.

Eis o que diz do conto Fernando Py no texto citado:

Em “Bicho mau”, vemos dois planos principais: o do despertar de uma cascavel, em seu primeiro dia após os meses frios de hibernação e jejum, a nova casca reluzindo ao lado da velha, fosca, em pedaços. Sem apelo ao fantástico, a animização da serpente decorre com naturalidade. Sentimos a cobra como um ser próximo, suas peculiaridades, a prudência excessiva, quase covardia, sua desconfiança, seu ódio – tão semelhante ao homem. Assim, humaniza-se, ganha nome próprio, feito gente: o apelativo tupi, Boicinga, cobra-de-chocalho. Desliza, desconfiada, entre folhas no chão. Súbito, de um ipê-branco, cai um graveto que lhe roça, num susto, a pele. Boicinga se entesa, enrodilhada na defesa, vibrando de ódio; ódio que alimentaria semanas e meses, até descarregá-lo venenosamente em alguém. E, junto a uma lata d’água escondida, espreita. O segundo plano, ou momento, começa: alguns homens, perto, estão roçando, enxada em punho. Um deles morrerá. Ciente, o leitor espera o desenlace – e um deles, o dono da fazenda, rapaz ainda jovem, cuja esposa espera o primeiro filho, é o escolhido pelo destino. Então, mostra-nos Rosa o quanto podem a ignorância, a miséria, a superstição no interior desassistido, sem médicos e escolas: ao passo que a jovem esposa reclama a vinda de um médico formado, embora residente longe, os velhos pais confiam a cura do filho à reza e benzedura de um preto grosseiro e analfabeto. Depois de insistir, a moça Virginia, a quem a sogra sequer deixa ver o marido, pois “mulher prenhe não pode entrar em casa em que esteja pessoa ofendida de bicho mau” – a moça consegue que aceitem a vinda de um médico. Receitas do farmacêutico (não se encontrou médico), zelo da esposa em luta contra a incredulidade dos sogros naqueles vidrinhos com água” – tudo resulta em nada: as injeções prescritas, quatro ampolas, não são dadas, o velho pai quebra, fanatizado, às ocultas, os vidros, contra a parede. E o filho morre, e tudo está de acordo, pois o preto Jeronimo Benzedor é quem sabe, falara para não dar ao doente remédio algum, fosse o que fosse, para não estragar a simpatia. (Py, 1983, p. 569)

É o que, com outras palavras, o estudo de Edna Calobrezi (1998) também afirma:

A alteridade, vista aqui enquanto marcante diferença cultural atua como grande responsável pelo trágico desfecho: a destruição de uma família. Ainda assim, o narrar projeta a vida, denunciando desenlaces semelhantes, causados por ignorância e/ou ingenuidade extremas. (...)

Bicho Mau denuncia o desnível cultural, promovendo a ignorância e favorecendo ao homem a submissão às crenças populares, numa fé ilimitada. No entanto, no final, o narrador esclarece que o rapaz poderia ter sido salvo, tomando as injeções, não fosse a ignorância paterna. (...) Por conseguinte, a “sabedoria” do narrador confere à estória um caráter de exemplaridade, apontando que o atraso cultural, aliado à cegueira da superstição, causa um mal talvez mais devastador que o veneno do ofídio, pois igualmente letal, não só para seu Quinquim, quanto para a esposa e o filho. (p. 169)

Edna Calobrezi vê aí um embate da Ciência e Fé,⁹ na incapacidade dos pais do moço Quinquim em “discernir falsos resultados e a confiança em práticas ineficazes, haja visto o trágico desfecho da estória” (p. 176). Fala também em ignorância do meio, em resquício do antigo animismo na modernidade, no domínio da superstição, em gesto primitivo e instintivo, julgando poder constatar pelo testemunho do médico, no final, a teimosia nefasta do velho pai, pois não parece ter dúvidas de que o jovem “sobreviveria com o remédio”. (p. 180)

E diz mais:

O texto explora a ausência de conhecimentos científicos, fonte geradora de crenças populares e da fé supersticiosa, elementos inibidores da liberdade do homem, aprisionando-o pelo temor a falsas visões e impedindo-o de optar por condições mais propícias para viver. (...), um mundo atrasado que não dialoga com o outro culturalmente mais bem capacitado. (p. 180)

Na verdade, relendo o conto, nota-se que quem afirma a charlatanice do curandeiro e não tem dúvidas sobre o efeito salvador do antídoto é o jovem médico. Será ele representante do jovem Dr. Guimarães, vivendo nos confins do Sertão uma experiência semelhante? Terá o Dr. escritor se arrependido de expor assim os seus personagens e julgá-los pela ignorância, tendo por isso retirado o conto, que destoarria de *Sagarana*? O plano de publicá-lo tantos anos depois diz, no mínimo, que o conto ainda mexia com ele como mexe conosco, leitores, que entre o curandeiro e o antídoto não hesitamos em escolher o segundo. Mas e o autor implícito no conto? Referenda a opinião do doutor? O doutor Guimarães pensa como o jovem médico? Talvez não. Por um momento Guimarães parece até abrir a possibilidade de concordarmos com o cético camponês, quando este diz: “Remédio às vezes cura, às vezes não”. O que se expõe aí é o confronto, o contraste das culturas e, através deles, o **problema**, também para nós, leitores.

⁹ As providências para atacar os efeitos do veneno, tomadas logo após a mordida, pelos camponeses neste conto, são algumas que Arroyo enumera quando fala da medicina popular: fervorosa invocação à Virgem e a São Bento, correia com torniquete, fricção com figado da boicininga morta, fumo mascado sobre o ferimento, etc... (Arroyo, 1984, p. 173)

Persiste, então, a brecha para as duas leituras, sendo a segunda, aliás, reforçada pela versão mais longa do conto, não publicada, mas trazida a público na tese de Maria Neuma Barreto Cavalcante, “Bicho Mau, a gênese de um conto” (Cavalcante, 1991). Edna foi buscar no arquivo de Guimarães Rosa, depositado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, o outro final que ele escreveu para esse conto, alternativa que, se não publicou, tampouco destruiu. Neste, depois da chegada do médico, o curandeiro é expulso das terras do fazendeiro, por insistência deste e de Virgínia, já doente. Depois disso, uma série de novas desgraças acontecem, com as inúmeras cobras que começam a aparecer por todo o lado, atemorizando a todos, especialmente a D. Calu, mãe de Quinquim, que atribuiu o fato à vingança do curandeiro, insistindo para que o marido o traga de volta. Enquanto isso, Virgínia, transloucada, resolve matar-se entregando-se a uma cobra venenosa, para morrer como o marido. No decorrer dessas mais de 20 páginas inéditas, explicita-se, muitas vezes de modo excessivamente direto, o conflito entre o médico e Nhô Ignacio, cada qual julgando o outro ignorante e mostrando-se ignorante no que diz respeito ao mundo do outro. Ironicamente, o que ressalta aí é a arrogância do jovem médico e a sua retórica de bacharel, mas a tensão não se resolve: há explicações realistas e mágicas para o aparecimento das cobras em tenso convívio, e pairam dúvidas no final sobre o acerto na identificação da cobra cascavel, do que dependia avaliar a eficácia do soro.

Assim, esse conto também se move naquela fronteira de que nos falam o estudo de Francis Utéza e Luciana Wrege Rassier sobre “São Marcos” (Utéza e Rassier, 1998) e a análise de Maria Carolina de Godoy, sobre esse conto e sobre “Corpo Fechado”. A fronteira entre “o distanciamento irônico de um racionalista convicto” e a intenção de resgatar o irracional (Utéza e Rassier, 1998, p. 34). De fato, nesses contos o médico já se defronta com o feiticeiro-curandeiro. Mas, aí este sempre sai ganhando, o que chega a balançar a confiança do doutor na ciência. Em “São Marcos”, um João aparece como uma espécie de contraface do outro. Dois Joãos, o Mangolô, feiticeiro, e o outro, doutor que começa sua narração com uma frase ambígua: “Naquele tempo eu morava no Calango Frito e não acreditava em feiticeiros” (Rosa, 1974, p. 224). Em “Corpo fechado”, a personagem só consegue matar o inimigo e casar-se com sua amada porque o feiticeiro lhe fechou o corpo. Em **Tutaméia**, no conto “Rebimba, o Bom”, um crente também se salva com a invocação do curandeiro. O interessante nesses contos é que eles, como “Bicho mau”, parecem colocar em cena a crise do Pajé, de que nos falam as obras de Antonio Callado e Darcy Ribeiro,¹⁰ só que ao contrário. Trata-se aqui da crise do pajé civilizado, o médico, diante dos

¹⁰ Penso, especialmente, no caso de Darcy Ribeiro, no romance *Maíra* e no caso de Antonio Callado, em *A expedição Montaigne*.

poderes do feiticeiro, principalmente o poder de encantar seus clientes. E, muitas vezes, de curá-los seja pela confiança em seus métodos e pessoa, seja pela eficácia terapêutica dos seus medicamentos naturais.

CONCLUSÃO

Nesse sentido, os contos de *Estas estórias* que aqui comentamos podem iluminar outros, das obras anteriores, porque se nota neles talvez mais agudamente a tensão entre o culto e o popular, a presença do médico citadino, criticando a cultura do outro e, embora sem julgar, permitindo-nos problematizar juízos críticos que afirmam a existência de um Guimarães Rosa sertanejo ou vaqueiro anti-intelectual, mais mito que logos. Esses juízos generalizam para a obra toda a presença do narrador empático com a cultura popular e o pobre do sertão, bem como a utilização do ponto de vista interno à visão desse homem, expressando tecnicamente a identificação do autor com ele. No entanto, a releitura permite notar a tensão também nessa técnica, evidenciando hesitações e limitações que expressam a problematização de ambas as culturas e saberes. E a presença disfarçada ou evidente do narrador culto, que anota e põe em ata mas também discute, critica e se auto analisa no confronto, abre brechas na empatia, dando lugar novamente para a crítica e para o logos, mesmo que comportando alto grau de auto-ironia.

“Bicho mau” foi um desafio para Guimarães Rosa e continua sendo um desafio para nós, seus leitores. Pajé ao contrário, o autor continuaria a julgar como o seu personagem que o polvilho ainda é a cultura letrada? E a medicina científica, também seria polvilho superior à farinha da medicina popular? Ironicamente, no conto “O homem do pinguelo”, é o supersticioso José Reles que enuncia esse juízo.

De qualquer forma, a simples existência desse conto nos leva a relativizar a opinião de Arroyo, sublinhando que a genialidade de Guimarães não o deixa idealizar o povo, por mais que o admire e por mais belezas que encontre na sua linguagem, no seu modo de ser, pensar, agir e narrar. Não há opção pelo mágico e pelo mito sem o logos, mas confronto, tensão e perguntas que se repõem incessantemente, fazendo-nos relativizar valores uns pelos outros. É exatamente nesse intervalo e nessa tensão – que qualquer leitura apaziguadora, escolhendo um dos dois lados, oblitera – que reside a força dessa literatura mesmo inacabada, a força da palavra aberta à dúvida e convite à participação crítica e criativa dos leitores para pensar e sentir o mundo misturado e, por isso mesmo, misterioso, que é preciso sempre decifrar.

ABSTRACT

Assuming that, in the unfinished short stories of Guimarães Rosa's *Estas estórias*, some mechanisms of narrative are more explicitly unveiled, rendering evident the confrontation of the so-called erudite and popular cultures, this text aims at investigating the form of narrative used to identify ambiguities of the cultural confrontation here dramatized. This will allow us to discuss the proverbial real and implicit author's adhesion to values of the *sertanejo's* (inhabitant of the back lands) culture.

Keywords: Popular culture; Erudite culture; *Estas estórias*; Logos versus mythos; Popular medicine versus scientific medicine; Technical and ideological ambiguities.

Referências bibliográficas

ARRIGUCCI JR., David. O mundo misturado. In: PIZARRO, Ana. **Palavra, literatura e cultura: vanguarda e modernidade**. São Paulo: Memorial da América Latina; Campinas: Edunicamp, 1995. p. 447-477.

ARROYO, Leonardo. **A cultura popular em Grande sertão: veredas, filiações e sobrevivências tradicionais, algumas vezes eruditas**. Brasília: INL; Rio de Janeiro: J. Olympio, 1984.

BOLLE, Willi. **Fórmula e fábula**. São Paulo: Perspectiva, 19--.

BUENO, Raquel Illescas. Guimarães passado em revista. In: **Teresa**, revista de literatura brasileira, Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 1, primeiro semestre de 2000. p. 245-249.

CALOBREZI, Edna Taraboni. **Morte e alteridade em Estas estórias**. 1998. Tese de doutorado (Departamento de Teoria Literária) – Universidade de São Paulo.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 24, n. 9, p. 803-809, 1972.

CANDIDO, Antonio. Sagarana. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa**. Brasília: INL; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 243- 247.

CAVALCANTE, Maria Neuma B. **“Bicho mau”**. A gênese de um conto. 1991. Tese de doutorado (Departamento de Letras Clássicas) – Universidade de São Paulo.

CHIAPPINI, Ligia. Grande sertão: veredas, metanarrativa como necessidade diferenciada. In: **Scripta** (Edição Especial do Seminário Internacional Guimarães Rosa), Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 190-204, 2º sem. 1998.

CHIAPPINI, Ligia. **Regionalismo e Modernismo: o “caso gaúcho”**. São Paulo: Ática, 1978 (especialmente o capítulo: A palavra embargada, p. 117-135).

CHIAPPINI, Ligia. **No entretanto dos tempos: literatura e história em João Simões Lopes Neto**. São Paulo: Martins Fontes, 1988 (especialmente os capítulos: Narração, experiência e conselho – o achado técnico, p. 321-340 e A oralidade na letra – o achado estilístico, p. 341-373).

COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa**. Brasília: INL; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

GODOY, Maria Carolina. A aproximação temporal e a focalização interna construindo a poeticidade em “São Marcos”. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000. p. 415-418.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. Linguagem e estilo em João Simões Lopes Neto. In: LOPES NETO, João Simões. **Contos Gauchescos e Lendas do Sul**, ed. crítica por Aurélio Buarque de Holanda e Augusto Meyer. Porto Alegre: Globo, 1949. p. 27- 56.

LIMA, Sonia Maria Van Dick. Documentos da gênese de Sagarana. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). **Veredas de Rosa**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000. p. 658-661.

MENEZES, Adélia Bezerra de. O Homem do Pinguelo: uma leitura aristotélico-psicanalítica. In: **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 14-24, 1998.

PY, Fernando. **Estas estórias**. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). **Guimarães Rosa**. Brasília: INL; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 562-573.

RIBEIRO, Leo Gilson. Orelha do livro de Guimarães Rosa. In: **Estas estórias**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969.

RONAI, Paulo. Nota introdutória. In: ROSA, João Guimarães. **Estas estórias**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 7. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974(a).

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967.

ROSA, João Guimarães. **Estas estórias**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969.

ROSA, João Guimarães. **Ave, palavra**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970.

SIMÕES, Irene Gilberto. **As paragens mágicas**. Brasília: MCT/CNPq; São Paulo: Perspectiva, [19--].

UTÉZA, Francis; RASSIER, Luciana Wrege. Sagarana: Marcos São Marcos. In: MENDES, Lauro; OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de (Org.). **A astúcia das palavras: ensaios sobre Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 33-49.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. **Puras misturas**. São Paulo: Hucitec, 1997.