

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA

Estúrdias Estórias

O contador de estórias em “*Campo geral*” de Guimarães Rosa

José Lourenço Becco Rodrigues
Fortaleza – Ceará
2005

José Lourenço Becco Rodrigues

Estúrdias Estórias

O contador de estórias em “*Campo geral*” de Guimarães Rosa

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira pelo Curso de Mestrado em Letras da Universidade Federal do Ceará, sob a orientação da Professora Doutora Maria Neuma Barreto Cavalcante.

Fortaleza, Fevereiro de 2005

Dissertação aprovada em __ / __ / 2005

Professora Doutora Maria Neuma Barreto Cavalcante (Orientadora)

Professora Doutora Celina Fontenele Garcia

Professor Doutor Gilmar de Carvalho

Professora Doutora Odalice de Castro Silva (Coordenadora)

RESUMO

Guimarães Rosa era um contador de estórias. Em toda a sua obra as encontramos dos mais variados tamanhos e tipos. Se as estórias são importantes na construção da sua obra, os personagens que as contam não o são menos. Entre os exemplos de contadores de estórias que se revelam nas páginas de *Corpo de baile*, conjunto de 7 novelas, destaca-se o menino Miguilim. No presente trabalho, pretendemos entender como o ato de contar estórias é determinante para a trajetória de vida e o amadurecimento de Miguilim. Tanto ele quanto os demais contadores crianças possuem uma capacidade criadora que os difere dos tradicionais contadores de estórias, já adultos. Para afirmar tanto, comparamos outros contadores crianças (de *Primeiras estórias*) com Joana Xaviel e o Velho Camilo, exemplos de contadores tradicionais adultos encontrados em “*Uma estória de amor*”. Em seguida, nos centramos na estórias que Miguilim cria/conta, destacando cada uma delas assim como o momento em que são contadas, o que motiva a sua criação e qual a função que exercem a partir daí. Analisaremos as estórias como parte de um processo comunicativo (mesmo que ficcional), portanto será de relevância notarmos o contexto em que estão inseridas e quem são os seus ouvintes. Por fim, procederemos a uma análise comparativa entre “*Campo geral*” e o único texto da literatura oral citado por Miguilim: “*João e Maria*”. Muitos dos símbolos e mensagens que encontramos no conto de fadas são transportados para a novela, tomando parte na construção de seus temas e conflitos.

ABSTRACT

Guimarães Rosa was a storyteller. Throughout all his literary work, there are many stories, in all sizes and kinds. The characters who tell these stories are as important as the stories themselves. Among the many storytellers found in the pages of *Corpo de baile* we can remark the boy Miguilim, in “*Campo Geral*”. Within these pages, we tried to understand the act of storytelling as a major factor in the growing process of Miguilim. He and the other children who are storytellers have a creative gift that make them distinct to the traditional storytellers, the adults. In order to assay that , we compared the children storytellers (in *Primeiras estórias*) to Joana Xaviel and the old Camilo, traditional grown-up storytellers in “*Uma estória de amor*”. After that, we focused on the stories that Miguilim makes up/tells, pointing out the moment they are told, what motivates her making of, and their function in the narrative. We take these stories as part of a communicative process (though entirely fictional), that’s why it’s very important to know their context and audience. After all, we compare the narrative of “*Campo geral*” to the only text of the oral literature quoted by Miguilim: “Hansel and Gretel”. Many of the symbols and metaphors of the fairy tale were taken to the Guimarães Rosa’s literary piece, as an essential part of its themes and conflicts.

Agradecimentos

Meus sinceros agradecimentos a:

- Professora Doutora Neuma Cavalcante, por estar sempre presente e disponível.
- Minha mãe, Niurene, por tudo.
- Minha irmã, Rosa Maria, por ter me ajudado a sair da floresta escura e encontrar o caminho de casa.
- Professora Doutora Celina Fontenele Garcia, por ter me apresentado a Guimarães Rosa e ter trilhado comigo os primeiros passos no Sertão.
- Professora Elvira Drummond, pela ajuda no capítulo sobre Contos de Fadas.
- Todos os professores deste Programa de Pós-Graduação, que me ajudaram a chegar aqui, com um pouco mais de sabedoria.
- Meus colegas de classe do Mestrado, pelo apoio inestimável e constante alegria, durante e após as aulas.
- Integrantes do grupo Nhambuzim, por terem permitido o uso das letras de suas músicas como epígrafes do primeiro capítulo, em especial ao Wagner Dias e a Sarah Abreu.
- Todos os meus amigos da Toca e de outros lugares, que acompanharam todas as etapas desta travessia. Vocês sabem quem são.

Dedicatória

Dedico essas páginas:

- a minha Mãe e a Vó Gercina, as primeiras contadoras de histórias de minha infância.

- a todos os contadores que ajudam a manter viva a tradição e o poder das histórias e, de maneira particular e afetuosa, ao Grupo de Contadores de Histórias Miguilim de Cordisburgo, pela inspiração constante.

“Antes dos 7 anos eu fabulava. Eu ensinei a uma amiga um modo de contar histórias. Eu contava uma história e, quando ficava impossível de continuar, ela começava. Ela então continuava e, quando chegava em um ponto impossível, por exemplo, todos os personagens mortos, eu pegava. E dizia: ‘Não estavam bem mortos’. E continuava. Com 7 anos eu aprendi a ler.”

“Respondi que eu queria mesmo era de poder um dia afinal escrever uma história que começasse assim: ‘Era uma vez...’ Para crianças?

Perguntaram. Não, para adultos mesmo, respondi já distraída, ocupada em me lembrar de minhas primeiras histórias aos sete anos, todas começando com ‘Era uma vez’. (...)”

Clarice Lispector,

In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, números 17 e 18, Dezembro de 2004, páginas 59 e 72

SUMÁRIO

Introdução	01
1. As estórias de Guimarães Rosa	07
1.1 Contos e estórias	07
1.2 Baú de estórias	15
1.3 Estórias de luz e mar	29
2. As estórias de Miguilim	37
2.1 A história das estórias	37
2.2 A estória do pacto com Deus (Ou A Morte lograda)	44
2.3 A estória do bilhete do tio Terêz (Ou Malfeito e bem-feito, quando é que a gente sabe?)	60
2.4 A estória da Cuca Pingo-de-Ouro (Ou o final que tinha de ter)	63
3. João e Maria e Miguilim e Rosa: O conto de fadas em “<i>Campo geral</i>”	71
3.1 Estórias de fadas	71
3.2 Era uma vez as estórias	76
3.3 Do Mutúm ao mundo	83
Conclusão	98
Referências Bibliográficas	104
Anexos	111

Notas e abreviaturas:

- Optamos pelo uso da forma “estória” e não “história” porque era a forma como Guimarães Rosa grafava e por achar que só ela abarca a sentido que queremos dar a essa palavra quando se trata da obra do autor.

- Nas citações dos textos de Guimarães Rosa, foram respeitadas a sua grafia e acentuação. Como bem consta nas edições de 2001 da Nova Fronteira: “Para justificar essa decisão lembramos que as antigas edições da obra de Guimarães Rosa apresentavam uma nota alertando justamente para a grafia personalíssima do autor e que algumas histórias registram a sua teimosia em acentuar determinadas palavras. Além disso, mais de uma vez em sua correspondência, ele observou que os detalhes aparentemente sem importância são fundamentais para o efeito que se quer obter das palavras”.

- As citações a Guimarães Rosa serão feitas utilizando-se as abreviaturas:

SG – *Sagarana*

MM – *Manuelzão e Miguilim*

CG – “*Campo geral*”

EA – “*Uma estória de amor*”

UP – *No Urubuquaquá, no Pinhém*

NS – *Noites do Sertão*

GSV – *Grande Sertão: Veredas*

PE – *Primeiras estórias*

TU - *Tutaméia*

EE – *Estas estórias*

AP – *Ave, Palavra*

MG - *Magma*

EB – *Correspondência com*

Edoardo Bizarri

CMC – *Correspondência com Curt Meyer-Clason*

Introdução

Porque não narrei nada à-toa:

só apontação principal, ao que crer posso.

Não desperdiço palavras. Macaco meu veste roupa.

O senhor pense, o senhor ache.

O senhor ponha enredo.

(*Grande Sertão: Veredas*)

Guimarães Rosa, assim como Riobaldo, não era homem de “esperdiçar” palavras. Conviveu com muitas delas, tirou umas do esquecimento, criou outras tantas. Conhecia palavras as mais variadas, das mais diversas línguas, classes e usos. Com elas, construiu, ao longo de trinta anos de trabalho uma obra monumental de bem mais de duas mil páginas. Entre os contos, novelas e o seu único romance, quantas estórias? Mais de cem? E nenhuma delas foi narrada à-toa.

Muito se fala sobre Guimarães Rosa: a linguagem, o estilo inovador, a aversão ao lugar-comum, a caracterização exata e detalhada da fauna e da flora, a pesquisa exaustiva a que se lançava antes de escrever sobre um tema... Todos estes elementos, objetivando contar as melhores estórias que pudesse. Contou-as mesmo antes de sua estréia com *Sagarana*, em alguns poemas narrativos de *Magma* e algumas publicações em revista. Com o tempo, o trabalho e a intimidade com a palavra aperfeiçoaram cada vez mais o seu estilo. Escreveu com a mesma propriedade um relato longo e sinuoso como *Grande Sertão: Veredas* e a concisão do conto em *Tutaméia*. Chegou mesmo

a esconder uma mini-estória feita com nomes de plantas em uma nota de rodapé de uma de suas novelas¹.

Desejava, com suas estórias, alcançar uma revelação: “personagens e autor querendo subir à poesia e à metafísica, juntas, ou, com uma e outra como asas, ascender a incapturáveis planos místicos” (EB: 38). Mas isso sem a impenetrabilidade de um tratado científico, pois a “estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota” (T: 29).

As estórias de Guimarães Rosa, que uma crítica apressada consideraria intraduzíveis até para os brasileiros, são, nas palavras de seu autor, “uma série de Histórias adultas da Carochinha, portanto” (SG: 24). E nós, que as lemos (ou ouvimos), sempre voltamos para que ele as conte novamente e, a cada vez, embora as palavras e as linhas continuem as mesmas, o conto mudou, aumentou um ponto. Como um tradicional contador de estórias, Guimarães Rosa nos mantém à sua volta porque suas estórias trazem algo de novo, de descoberta, sempre que são lidas.

¹ Em “*Cara-de-Bronze*”, segunda novela de *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Na correspondência com Bizzarri, Guimarães Rosa revela: “À página 600 [UP: 151], Você encontrará uma verdadeira “estórinha”, em miniatura, dada só através de nomes exatos de arbustos. (“A damiana, a angélica... (até) ... a gritadeira-do-campo”.) Conta o parágrafo 10 períodos. O 1º. é a apresentação de uma moça, no campo. O 2º. é a vinda de um rapaz, um vaqueiro. O 3º. é o rapaz cumprimentando a moça. O 4º. é a atitude da moça; e (o bilo-bilo) o rapaz tentando acariciá-la. O 5º. é óbvio. Assim o 6º. E o 7º. (mão boba...) e o 8º. (o rapaz “apertando” a mocinha). Quanto ao 9º. : “são gonçalo” é sinônimo de membro viril... o 10º.: a reação da moça, alarmada, brava, aos gritos” (EB: 94).

Este trabalho surgiu da certeza de que Guimarães Rosa se considerava um contador de histórias (só que escritas)² e da suposição de que se, em sua obra, as histórias têm importância fundamental, a figura dos contadores também o teria. Quais personagens compartilhariam esse dom da contação com seu autor? Quais histórias (dentro da história maior) eles contam? Para quem contam e em quais contextos? Todas essas questões mereciam, ao menos, uma tentativa de resposta. Para tanto, seria necessário delimitar o *corpus* a ser trabalhado, visto que, como dissemos, a obra do escritor é monumental. Como a reflexão surgiu a partir da leitura de *Corpo de baile* e como já havíamos trabalhado antes com as sete novelas que o compõem³, essa pareceu ser a escolha mais acertada. Mas ainda não era.

Não que não houvesse contadores e histórias a serem estudados na obra. Pelo contrário, eles aparecem em cada uma das novelas, dos mais diversos modos e caracterizações. Mas a tarefa logo se mostrou grande demais para uma dissertação de Mestrado. Para restringir ainda mais o campo de estudo, escolhemos (com muita dor, é verdade) trabalhar somente o primeiro volume *Manuelzão e Miguilim*, com as novelas “*Campo geral*” e “*Uma história de amor (Festa de Manuelzão)*”. As novelas são ricas de elementos para o nosso estudo, com dois contadores que se contrastavam logo pela diferença de idade: o menino Miguilim da primeira e o velho Camilo na segunda.

² Ele mesmo o confirma na entrevista com Günter Lorenz: “Deus meu! No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar histórias? A única diferença é simplesmente que eu, em vez de contá-las, escrevia” (LORENZ: 1991: 69).

³ Com a ajuda de uma bolsa do PIBIC (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica), realizamos, de agosto de 2000 a agosto de 2001, a pesquisa “Modalidades narrativas em *Corpo de baile*” sob a orientação da Prof.a. Dr.a. Celina Fontenele Garcia.

Durante a leitura e pesquisa sobre Guimarães Rosa, *Corpo de Baile e Manuelzão e Miguilim*, encontramos um livro que mudaria, mais uma vez, o rumo das pesquisas. O volume se intitula *Puras misturas – estórias em Guimarães Rosa* de Sandra Guardini Vasconcelos⁴. Nele encontramos corroboração para muitas das idéias que precisávamos verificar (como o caráter terapêutico das estórias). Manuelzão, sua festa e todas as estórias que a permeiam estão estudadas e interpretadas com precisão e sensibilidade em *Puras misturas*. Sandra Vasconcelos escreveu com tanta maestria sobre “*Uma estória de amor*” que ficamos temerosos em tentar fazer o mesmo. Seu livro é de importância ímpar para a construção desse trabalho não só por valorizar a figura do contador de estórias, mas porque ajudou a refletir sobre a extensão do *corpus* inicialmente definido.

Dos três volumes que compõem *Corpo de baile* (a partir da 3ª. Edição de 1964), restringimo-nos ao primeiro volume, *Manuelzão e Miguilim*, e neste fizemos um novo recorte, optando pela primeira novela, aquela que “contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo” (EB: 91). Retomamos, assim, a leitura de “*Campo geral*” procurando definir seu protagonista, Miguilim, enquanto contador de estórias, suas semelhanças e diferenças em relação aos outros personagens-contadores e a função que as estórias por ele criadas têm na novela.

Assim, dividimos o texto em três capítulos. No primeiro, faremos um estudo mais geral e introdutório de *Corpo de baile*. Veremos como os

⁴ VASCONCELOS. Sandra Guardini T. *Puras misturas – estórias em Guimarães Rosa*. São Paulo: HUCITEC, FAPESP, 1997.

personagens-contadores são qualificados e a sua presença na obra de Guimarães Rosa, especialmente em “*Uma estória de amor*” (por estar intimamente ligado a “*Campo geral*”) e *Primeiras estórias* (por também ter narradores infantis). Desta forma será possível examinar o papel dos contadores não só como elemento isolado, mas como parte integrante de um conjunto novelístico.

No segundo capítulo, partiremos para a análise das estórias que Miguilim conta durante a narrativa de “*Campo geral*”. Destacaremos cada uma delas assim como o momento em que são contadas, o que motiva a sua criação e qual a função que exercem a partir daí. Perceberemos as estórias como parte de um processo comunicativo (mesmo que inteiramente ficcional), portanto será de relevância notarmos o contexto em que estão inseridas e quem são os seus ouvintes. Utilizaremos como base, o relato de uma produção comunicativa real: *O narrado e o vivido – O processo comunicativo das narrativas orais entre pescadores do Maranhão* de Beth Rondelli⁵. A compreensão das estórias se dará na ordem em que ocorrem em “*Campo geral*”, para reafirmá-las como elemento fundamental no processo de amadurecimento do protagonista.

No terceiro e último capítulo, procederemos a uma análise comparativa entre “*Campo geral*” e o conto de fadas “*João e Maria*”. Essa narrativa tradicional é citada por Miguilim e queremos crer que não por acaso. Muitos

⁵ RONDELLI, Beth. *O narrado e o vivido – O processo comunicativo das narrativas orais entre pescadores do Maranhão*. Rio de Janeiro: FUNART / IBAC, Coordenação de Folclore e Cultura, 1993.

dos símbolos e mensagens que encontramos no conto de fadas são transportados para a novela, tomando parte na construção de seus temas e conflitos. Para este capítulo, será de inestimável valia a leitura de Bruno Bettelheim (*A psicanálise dos contos de fadas*⁶), de Maria Tatar (*Contos de Fadas – Edição anotada*⁷) e de Marilena Chauí (*Repressão Sexual – Essa (des)conhecida*⁸). Tanto “João e Maria” quanto outros contos tradicionais citados em “*Campo geral*” estarão presentes na lista de anexos.

⁶ BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos Contos de Fadas*. Tradução: Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

⁷ TATAR, Maria. (Org.) *Contos de Fada – Edição comentada e ilustrada*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2004.

⁸ CHAUI, Marilena. *Repressão sexual – essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

1. As estórias de Guimarães Rosa

1.1 Contos e estórias

Vou visitar um lugar

A qualquer hora vou lá

Conto, estória

(“*Conto, estória*”, Wagner Dias)

Guimarães Rosa entrou tardiamente no cenário da Literatura nacional. Sua estréia literária oficial só acontece em abril de 1946, com a primeira edição de *Sagarana*⁹. O autor já contava 38 anos. No entanto, a sua primeira publicação não foi a sua primeira tentativa de se colocar entre os grandes nomes das nossas letras. Uma década antes, havia conseguido o primeiro prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras com o volume *Magma*¹⁰ nunca publicado em vida do autor, mas que mereceu do relator do concurso, Guilherme de Almeida, o parecer de que não fosse entregue a ninguém o segundo prêmio, “tão distanciados estão do primeiro premiado os demais concorrentes” (MG: 7). Podemos encontrar o nome de Guimarães Rosa, ainda, em 1929 e no ano seguinte, nas edições d’*O Cruzeiro* e no suplemento

⁹ A primeira edição de *Sagarana* saiu pela Editora Universal (Rio de Janeiro, capa de Geraldo de Castro) e, com o sucesso imediato, seguiu-se uma segunda, no mesmo ano. A partir da terceira, Guimarães Rosa muda de casa, passando a editar seus livros pela José Olympio Editora.

¹⁰ *Magma* só foi publicado postumamente em 1997 pela editora Nova Fronteira (Rio de Janeiro, com desenhos de Poty) em uma edição que peca pela falta de informação sobre a versão escolhida para publicação, uma vez que se trata de publicação realizada sem autorização do autor. No arquivo do escritor (IEB – USP), segundo informação de Neuma Cavalcante, há duas versões manuscritas com referências, acréscimos e supressões do autor.

dominical de *O Jornal* em que foram publicados os contos “O Mistério de Highmore Hill”, “Makiné”, “Caçadores de Camurça” e “Chronos Kai Anagke”¹¹. Sobre essas suas primeiras linhas impressas, diz Guimarães Rosa que eram apenas “alguns contos, que, naturalmente, não valem nada” (GUIMARÃES, 1972:172), só os tinha feito pela necessidade financeira da premiação. Não se adivinhava naquelas páginas o fabuloso escritor que a publicação de seus livros revelaria.

Acompanhando essa pequena notícia do início da carreira de Guimarães Rosa, percebemos que ele passou da tentativa de contista convencional para o resultado bem logrado com a poesia. Não obstante o bom presságio que tal êxito pudesse lhe trazer, o escritor preferiu, mais uma vez, arriscar-se pelos campos da ficção e continuou por lá, com poucas exceções, até suas últimas publicações. Nas palavras de Rosa:

(...) escrevi um livro não muito pequeno de poemas, que até foi elogiado. Mas logo, e eu quase diria que por sorte, minha carreira profissional começou a ocupar meu tempo. Viajei pelo mundo, conheci muita coisa, aprendi idiomas, recebi tudo isso em mim; mas de escrever simplesmente não me ocupava mais. Assim se passaram quase dez anos, até eu poder me dedicar novamente à literatura. E revisando meus exercícios líricos, não os achei totalmente maus, mas tampouco muito convincentes. Principalmente, descobri que a poesia profissional, tal como se deve manejá-la na elaboração de poemas, pode ser a morte da poesia verdadeira.

¹¹ “O Mistério de Highmore Hill”. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 07 de dezembro de 1929. Ilustrações de C. Chambelland. “Caçadores de Camurças”. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 12 de julho de 1930. “Chronos Kai Anagke” (Tempo e Destino). *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 21 de junho de 1930. Ilustrações de C. Chambelland. “Makiné”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 09 de fevereiro de 1930.

Por isso, retornei à “saga”, à lenda, ao conto simples, pois quem escreve estes assuntos é a vida e não a lei das regras chamadas poéticas. Então comecei a escrever *Sagarana*. (LORENZ, 1991:70)

A vitória literária não viria com os contos em moldes tradicionais nem tampouco com a tal “poesia profissional”, poesia de gabinete que nada tinha de intrinsecamente poético¹². No conto (em qualquer extensão), Guimarães Rosa encontrou essa “poesia verdadeira” de que ele nos fala. A saga, a lenda e o conto simples foram o ponto de partida de Rosa nessa travessia que durou dez anos até que viessem à luz seus primeiros contos, em *Sagarana*.

Outra década levou o autor até suas próximas publicações. Em 1956, com *Corpo de baile* e *Grande Sertão: Veredas*, Rosa se consagra como escritor monumental e preciosa jóia no cânone nacional. Aparentemente, com essas duas obras de maior fôlego (um conjunto de sete novelas e um romance de quase 600 páginas), o autor se afasta do “conto simples”. Mas suas narrativas longas têm como alicerces outras narrativas menores.

Grande Sertão: Veredas, com sua diegese longa, é formado por episódios e pequenas narrativas que se destacam, como a “*Estória de Maria Mutema*”, o “*Causo do Aleixo*” e o episódio dos dois meninos que atravessam o Rio São Francisco (episódio que é, cronologicamente, o ponto de partida da

¹² Não que *Magma* se enquadre nessa categoria. Apesar do visível desagrado do autor para com o volume, *Magma* não é destituído de méritos. Se a obra ficcional de Guimarães Rosa é poética, muito de sua poesia é de caráter narrativo. Poemas como “Reportagem”, “Maleita”, “Reza Brava” e “No Araguaia” (I, II, III, IV) são pequenas histórias em verso que tratam de temas (loucura, doença, religião, a natureza e a paisagem mineira) que Rosa desenvolveria mais tarde em sua ficção.

narrativa). Mesmo a qualificação das narrativas de *Corpo de baile* como novelas não é fixa e tranqüila¹³. Muitos críticos se sentem à vontade para denominá-las de contos longos ou noveletas, já que alguns contos apresentados em *Sagarana* (como “*O burrinho Pedrês*” e “*A hora e a vez de Augusto Matraga*”) e alguns dos que viriam depois (em *Estas Estórias*) têm 50 ou mais páginas, mais do que algumas novelas. Isso sem citar os tais “subterfúgios formais” sobre os que Braga Montenegro nos adverte, como os índices de leitura e releitura dos volumes. Sem entrar em detalhes, nos índices de *Corpo de Baile* (que mudaram a partir da 3^a. edição) as narrativas são classificadas como poemas, contos e novelas¹⁴. As obras que vieram depois de 1956 atestam, até em seus títulos, a inclinação pela estória simples. *Primeiras Estórias* (1962), *Tutaméia (Terceiras Estórias)* (1967) e *Estas Estórias* (1969) formam com *Ave, Palavra* (Crônicas, 1969) uma ratificação da grande habilidade que Guimarães Rosa demonstrava como contador de estórias, sejam elas curtas ou mais longas, de temáticas as mais variadas, mas que têm em comum a preocupação e o esmero com a linguagem.

Como havíamos dito, só em 1946 o público conheceria o contador de estórias Guimarães Rosa, mas desde muito cedo ele já existia. Relatos da

¹³ Álvaro Lins, ao falar sobre *Sagarana* (“Uma Grande Estréia”) já afirma a indecisão quanto ao gênero daquelas estórias. Depois de chamar “*O burrinho Pedrês*” e outros de novela, Lins se indaga: “Contos, novelas, histórias, estes capítulos de *Sagarana*?” Só para responder, logo em seguida: “Antes de tudo, são rapsódias, cantos em grande forma que trazem no seu seio a representação poética do espírito e da realidade de uma região” (LINS, 1991:241). Braga Montenegro, em seu “Guimarães Rosa, novelista” coloca a novela como tendência dominante da obra de Guimarães Rosa.

¹⁴ Os índices das edições de *Corpo de baile* estão reproduzidos nos anexos.

infância do escritor feito por parentes (*Joãozito – Infância de Guimarães Rosa* do tio Vicente Guimarães¹⁵ e *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai* da filha Vilma Guimarães Rosa¹⁶) assim como trechos de suas raras entrevistas confirmam que o menino Joãozito já tinha muito do adulto em que se tornaria. Como toda criança do interior, Joãozito gostava de fazer brinquedos, de preparar armadilhas para sanhaços e de brincar com os animais. Mas gostava especialmente de uma coisa: de ouvir e, depois, a partir dos sete anos, de ler histórias. Assim o descreve o tio Vicente: “Menino diferente foi: sossegado, caladão, calmo, observador, singelo. Lia muito, estudava... Brincar, raramente, depois que descobriu a leitura. Separá-lo de um livro era difícil, até para as refeições. Nem nunca precisava lhe mandassem estudar. Contrariamente: ralhavam-lhe para deixar o livro” (GUIMARÃES, 1972:14). Era ainda curioso e perguntador, de tudo um pouco queria saber. Coleccionava conhecimentos de várias áreas, predominantemente da geografia, que utilizava em outra de suas atividades prediletas: imaginar histórias. Como confessou em uma entrevista que concedeu à sua prima Lenice em 19 de outubro de 1966:

Desde menino, muito pequeno, eu brincava de imaginar intermináveis histórias, verdadeiros romances; quando comecei a estudar Geografia – matéria de que sempre gostei – colocava as personagens e cenas nas mais variadas cidades e países: um faroleiro, na Grécia, que namorava uma moça no Japão, fugiam para a Noruega, depois iam passear

¹⁵ GUIMARÃES, Vicente. *Joãozito – Infância de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

¹⁶ ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

no México... coisas dêsse jeito, quase surrealistas. (GUIMARÃES, 1972:172)

O talento para contar estórias, porém, não se deve exclusivamente ao seu gênio literário. Rosa deve ter seguido o exemplo daqueles que as contavam para ele, quando pequeno. As contadoras de estórias foram parte significativa da infância de Joãozito. Em suas palavras:

Quando menino, no sertão de Minas, onde nasci e me criei, meus pais costumavam pagar a velhas contadeiras de estórias. Elas iam à minha casa só para contar casos. E as velhas, nas puras misturas, me contavam estórias de fadas e de vacas, de bois e reis. Adorava escutá-las.¹⁷

Além das “contadeiras”, Guimarães Rosa ouvia as estórias e casos de vaqueiros contadas por Juca Bananeira e por seu pai, que serviram de mote para muitos de seus futuros contos. O certo é que, desde muito cedo, Guimarães Rosa passou a amar as estórias e seus contadores. A arte de contar estórias, mais que um talento, é um dom compartilhado pela gente do sertão e, também, por ele, acreditava o autor. Afirmou isso em sua famosa conversa com Günter Lorenz¹⁸:

(...) Veja você, Lorenz, nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias; já no berço recebemos esse

¹⁷ VASCONCELOS, 1997: 11 *apud* DANTAS, Paulo. “Sagarana Emotiva”. *O Estado de São Paulo*, 29 de julho de 1968. Suplemento Literário, ano 12, nº 583, p. 1.

¹⁸ Material essencial para qualquer estudioso da obra rosiana, a longa e rica entrevista-diálogo de Günter W. Lorenz com Guimarães Rosa aconteceu em Gênova, durante o Congresso Internacional de Escritores Latino-Americanos em 1965 e foi publicada pela primeira vez em *Diálogo com a América Latina*. São Paulo, Pedagógica e Universitária em 1973.

dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narra estórias que correm por nossas veias e penetra (sic) em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens. Assim, não é de estranhar que a gente comece desde muito jovem. Deus meu! No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar estórias? A única diferença é simplesmente que eu, em vez de contá-las, escrevia. (LORENZ, 1991:69)

Eis a confirmação de que Guimarães Rosa, mesmo sendo um escritor consagrado, nunca deixou de se ver como um dos homens do sertão, “fabulistas por natureza”, mas que tinha na palavra escrita e burilada o seu diferencial. Não é de se admirar que muitas dessas narrativas multicoloridas, contos e lendas tenham sido retransformadas pela escritura rosiana, assim como muitos desses narradores orais. Os contadores de estórias estão presentes em sua obra, perpetuando uma tradição que vem desde os contos d’*As Mil e Uma Noites* de Sherazade até as contadoras brasileiras, como a velha Totônia, Dona Benta e Tia Nastácia (que representam, na obra infantil de Monteiro Lobato, os dois tipos de contadores: erudito e popular).

Guimarães Rosa fala das estórias multicoloridas dos velhos, mas também diz que “não é de estranhar que a gente comece [a contar estórias] desde muito jovem” pois esse é um dom recebido “já no berço”. A afirmação exemplifica bem os dois tipos de contadores presentes na sua obra. Ao contrário de Lobato, Rosa não classifica os contadores entre populares e cultos. Todos os contadores que aparecem em Guimarães Rosa

são populares e/ou não letrados¹⁹. Ao erudito e culto cabe o papel de interlocutor, como aquele doutor que estabelece um diálogo silencioso com Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas* ou o seo Olquiste de “*O recado do morro*” que anota e tenta absorver a sabedoria popular. A distinção entre os contadores rosianos é feita entre os adultos e as crianças. Essa não é uma distinção estritamente de faixa etária, e sim temática. A característica que define os grupos é o tipo de estória contada por eles.

¹⁹ Com exceção de Riobaldo, que é como um amálgama entre os dois, professor e jagunço.

1.2 Baú de estórias

Era uma velha, uma velhinha –
de história, de estória –
velhíssima, a inacreditável.

(“*Nenhum, nenhuma*”, *Primeiras estórias*)

Os adultos são os guardiões de uma tradição oral e só contam estórias que remetem a ela e que lhes foram contadas por outrem. Estas estórias fazem parte do repertório oral e podem ser identificadas pelo leitor. Como todo bom contador, Guimarães Rosa aumenta um ponto quando transporta essas narrativas para o corpo de suas obras, o que não invalida o seu mérito enquanto escritor e pesquisador. Sim, porque, assim como em todo aspecto de sua obra, Guimarães Rosa partiu de uma extensa pesquisa para o recorte e seleção dessas estórias. Faz uso de várias fontes “para, à maneira dos rapsodos, produzir a sua versão para essas histórias tradicionais” (VASCONCELOS, 1997:109). Versões que “resultam de uma pesquisa sistemática e cuidadosa de um material de cultura popular, que o autor reaproveita, de um trabalho de refusão de vários contos e romances e de sua elaboração artística” (Idem, 109-10). A técnica do escritor se aproxima daquela do contador de estórias tradicional que, ao contar um novo conto, utiliza-se de elementos de outros, juntando-os a vários momentos de improviso, para dar-lhe alguma originalidade, mas sem se afastar do núcleo temático que o torna reconhecível.

Com base em um repertório comum, formado por um vocabulário de rimas, fórmulas estereotipadas e motivos recorrentes e por regras que regem sua combinação, o contador produz uma história que é, na verdade,

o resultado de substituições realizadas a partir de um arcabouço ou estrutura formal. (...) A incorporação e o domínio desse repertório comum da tradição deixam-no livre para o improvisado e criam o espaço de que ele necessita para imprimir sua marca pessoal na história que narra ou na canção que canta. (VASCONCELOS, 1997:110)

É claro que o escritor possui a grande vantagem de que as modificações que ele faz no conto ou estória-base podem ser trabalhadas minuciosamente, sem necessidade de improvisado. Na narração de estórias, o público está presente no momento da *criação*, que é o momento mesmo da *apresentação*. Por outro lado, o público de um texto escrito (o leitor) só entra no processo comunicativo da leitura muito mais tarde, quando a etapa da criação (a escrita) já foi concluída. Guimarães Rosa se utiliza dessa vantagem para trabalhar e reescrever as estórias, de modo que elas cumpram sua função como um dos elementos constituintes da narrativa maior. O romance da “*Donzela Guerreira*” também conhecido como “*Maria Gomes*”, “*A filha de Dom Martinho*”, “*O sargento verde*” ou “*Dom Varão*”²⁰ aparece como exemplo de estória “recontada” por Joana Xavier em “*Uma estória de amor*”.

Ela recontava a estória de um Príncipe que tinha ido guerrear gente ruim, três longes da porta de sua casa, e fora ficando gostando de outro guerreiro, Dom Varão, que era uma moça vestida disfarçada de homem. Mas Dom Varão tinha olhos pretos, com pestanas muito completas, o coração do Príncipe não se errava, ele nem podia prestar atenção em outra

²⁰ Câmara Cascudo, em *Contos tradicionais do Brasil*, registra a versão chamada “*Maria Gomes*” (2000: 70-5). Monteiro Lobato, no *Histórias de Tia Nastácia*, também traz conto semelhante intitulado de “*O sargento verde*” (1960: 15-22), assim como José Lins do Rego, em *Histórias da velha Totônia*, com conto do mesmo nome (2001: 61-81).

nenhuma coisa. Vai daí, foi perguntar ao Pai e à Mãe dele, suplicar conselhos:

*“Pai, ô minha Mãe, ô!
estou passado de amor...
Os olhos de Dom Varão
é de mulher, de homem não!”*

A Rainha ensinava ao filho seguidos três estrategemas, astúcia por fazer Dom Varão esclarecer o sexo pertencido. Quando sucedia esse final, o Príncipe e a Moça se casavam, nessas glórias, tudo dava acerto.

(EA: 182)

Muitas vezes, as estórias não são nem mesmo contadas, mas só citadas ou utilizadas como tema ou ponto de partida para a narrativa. O que ocorre nesse caso é uma reconstrução do tema tradicional. A mesma estória de Dom Varão que em *“Uma estória de amor”* serve apenas como primeiro exemplo para caracterizar Joana Xaviel como contadora tradicional, tem extrema relevância em *Grande Sertão: Veredas*. O amor proibido entre Riobaldo e Diadorim, mulher que se vestia e lutava como jagunço, é um recontar da estória do Dom Varão, mesmo que não compartilhe o seu final feliz.

“Uma estória de amor” apresenta dois dos mais bem acabados personagens contadores de estórias da obra de Guimarães Rosa: a já citada Joana Xaviel e o velho Camilo. Joana nos é descrita como a mulher que contava “as compridas estórias, de verdade, de reis donos de suas fazendas, grandes engenhos e mais muitos pastos, todo gado, e princesas apaixonadas, que o canto da mãe-da-lua numa vereda distante punha tristonhas, às vezes

chorando, e os guerreiros trajados de cetim azul ou cor-de-rosa, que galopavam e rodopiavam em seus belos cavalos” (EA: 182). A pequena amostra do tipo de estórias que Joana contava sugere que ela sabia um vasto conjunto de estórias, desde as lendas folclóricas da região e dos romances de bois, passando pelos contos de fadas e estórias de trancoso, até estórias de temas medievais (como os dos ciclos de Carlos Magno e do Rei Artur). Mas de nada valeria tal repertório se Joana não soubesse contar bem uma estória, se não soubesse envolver seus ouvintes na teia da trama, transmitindo cada um dos olhares, vozes e intenções que eles revelam. Não é o caso, Joana Xaviel é uma contadora de mão cheia e sabia contar e encantar como nenhuma outra.

Joana Xaviel fogueava um entusiasmo. Uma valia, que ninguém governava, tomava conta dela, às tantas. O rei velho rei segurava a barba, as mãos cheias de brilhantes em ouro de anéis; o príncipe amava a moça, recitava carinhos, bramava e suspirava; a rainha fiava na roca ou rezava o rosário; o trape-zape das espadas dos guerreiros se danava no ar, diante: a gente via o florear das quartadas, que tiniam, enfaiscavam; ouvia todos cantarem suas passagens, som de voz de um e um. Joana Xaviel virava outra. No clarão da lamparina, tinha hora em que ela estava vestida de ricos trajes, a cara demudava, desatava os traços, antecipava as belezas, ficava semblante. Homem se distraía, airado, do abarcável do vulto – dela aquela: que era uma capiôa barranqueira, grossa rôxa, demão de um ressalto de papo no pescoço, mulher praceada nos quarenta, às todas unhas, sem trato. Mas que ardia ardor, se fazia. Os olhos tiravam mais, sortiam sujos brilhos, enviavam. (EA: 183)

O ato de contar estórias se assemelha a um êxtase que “tomava conta dela” como um fogo. Joana Xaviel, que não era uma mulher bonita, chegando a ser descrita como “uma bruaca assunga-a-roupa” (EA: 201), transformava-se

quando se via no centro de um círculo de ouvintes. Atraía a atenção dos homens, seus olhos enfeitiçavam, embelezava-se, quando “pegava a contar estórias – gerava torto encanto” (EA: 189). Uma demonstração do poder das estórias, que eram capazes de entreter, mas também de dissimular e revelar uma outra realidade. Joana também não sabia fazer outra coisa. Vivia sem rumo, “ora numa ora noutra chapada” (EA: 183), trocando momentos de entretenimento por comida e abrigo. Isso faz dela uma contadora de estórias profissional.

Dentre as estórias que Joana Xaviel conta, destaca-se a da “*Destemida e da Vaca Cumbuquinha*”. A estória é uma recriação da “*Estória do Vaqueiro que Não Mentia*”, conhecida como “*Estória do Boi Leirão*”, ou “*Quirino, Vaqueiro do Rei*”. Luís da Câmara Cascudo traz essas duas últimas versões em *Contos tradicionais do Brasil*²¹ entre os Contos de Exemplo. Em todas as variantes, há um boi preferido do patrão do vaqueiro e que é morto a pedido de uma bela moça. O vaqueiro, contra todos os prognósticos, conta a verdade e é recompensado por seu superior. A versão de Joana Xaviel é diferente em alguns aspectos. A esposa do vaqueiro, a Destemida, é o centro de toda a ação. É ela quem pede ao vaqueiro, trabalhador fiel, que mate a vaca Cumbuquinha, a predileta de seu patrão. O marido atende o desejo da mulher que, não satisfeita, ainda mata a mãe do patrão e põe fogo na casa onde o cadáver estava sendo velado. Mas a principal diferença é o final da estória.

²¹ CASCUDO. Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000. A estória é antiga e tem muitas variantes. As mais antigas são de Coimbra (“*Boi Rabil*”) e da Ilha da Madeira (“*Boi Bragado*”). Há ainda uma versão espanhola (“*El Toro Baroso*”) sem contar as brasileiras, de Alagoas (“*O Boi Leirão*”) e do Rio Grande do Norte (“*Quirino, o Vaqueiro do Rei*”). Apresentamos esta última versão na lista de anexos.

Ou, pode se dizer, a falta de um final, já que a estória é interrompida nesse ponto, o que causa desconforto em quem a ouve.

(...) A estória se acabava aí, de-repentemente, com o mal não tendo castigo, a Destemida graduada de rica, subida por si, na vantagem, às triunfâncias. Todos que a ouviam, estranhavam muito: estória desigual das outras, danada de diversa. Mas essa estória estava errada, não era toda! Ah, ela tinha de ter outra parte – faltava a segunda parte? A Joana Xaviel dizia que não, que assim era que sabia, não havia doutra maneira. Mentira dela? A ver que sabia o resto, mas se esquecendo, escondendo. Mas – uma segunda parte, o final – tinha de ter! Um dia, se apertasse com a Joana Xaviel, à brava, agatanhal, e ela teria que discorrer o faltante. Ou, então, se vero ela não soubesse, competia se mandar enviados com paga, por aí fundo, todo longe, pelos ocos e veredas do mundo Gerais, caçando – para se indagar – cada uma das velhas pessoas que conservavam as estórias. Quem inventou o formado, quem por tão primeiro descobriu o vulto de idéia das estórias? Mais ainda que nem não se achasse mais a outra parte, a gente podia, carecia de nela acreditar, mesmo assim sem ouvir, sem ver, sem saber. Só essa parte é que era importante. (EA: 188)

A impunidade de Destemida invalida o caráter de exemplo e de moralidade do conto. Se nem nas estórias, o mal era punido, o que dizer da vida? A falta de justiça encontrada nessa versão da estória mina as esperanças dos ouvintes de encontrá-la no dia-a-dia. O “final tinha de ter” porque só ele é garantia de que o mal não compensa. Certamente, uma visão maniqueísta, mas é justamente essa a beleza e o conforto encontrados nas estórias: apesar de todas as dificuldades e conflitos que o personagem enfrenta, se o seu comportamento foi de acordo com um código moral, ele será triunfante. Os valores realçados em uma estória, sejam eles a perseverança, a paciência ou a

sinceridade, sempre indicam uma conduta isenta de maldade, que será recompensada. Se o prêmio vai para o comportamento oposto, a organização interna do conto, e o mundo que ele representa, passa a carecer de lógica. Assim como o riachinho que secou no meio da noite, a estória também deixa um sentimento de incompletude, o que resta é “a pontuda falta da toada” (EA: 163). Só o fim da estória poderia re-estabelecer o fluxo da vida.

O triunfo da falta de integridade e de lealdade é particularmente perturbador para Manuelzão, que também escuta a estória. Como empregado responsável pelas terras de Federico Freyre, o velho vaqueiro se identifica com o personagem da estória que acaba por trair a confiança do patrão ao matar a sua vaca predileta. Manuelzão não pode aceitar um comportamento tão desleal. O vaqueiro também teme não ser digno e competente para cuidar das terras e riquezas do patrão, representadas no conto pela vaca Cumbuquinha. A estória original trata das relações de poder entre patrão e empregado, mas “a relação de dependência fica encoberta por laços afetivos, formas de compadrio, troca de favores e proteção” (VASCONCELOS, 1997:114). Se por um lado Manuelzão se lamenta porque as terras dele pertencem, na verdade, a Federico Freyre; por outro ele é incapaz de demonstrar qualquer sinal de deslealdade ao patrão, fazendo questão de ler em voz alta a carta que este lhe enviara, reforçando a relação de vassalagem.

O segundo motivo de desconforto de Manuelzão em relação à estória é a figura da própria Destemida. Como as madrastas de *Branca de Neve* e d'*O Pé de Zimbro*, a Destemida “representa o poder materno enlouquecido, a encarnação de uma força natural tão cruel e inexorável que realça a fraqueza e o desamparo das crianças” (TATAR, 2004:158). Mas enquanto aquelas eram

madrastas, a Destemida é a verdadeira mãe das crianças que além de matar a vaquinha, permite que elas comam de sua carne (mais um ponto de ligação com *O Pé de Zimbro*, em que a madrasta além de matar o enteado, o serve como picadinho no jantar do pai²²). Manuelzão que venera a imagem de sua mãe, Dona Quilina, e a de Leonísia (um amor edipiano, já que ele ama as qualidades de sua mãe que enxerga na nora) não entende como uma mãe pode agir com tanta vilania. A Destemida é o paradigma de tudo o que é contrário à santidade de sua mãe. É representativo, ainda, que o último crime de Destemida seja o assassinato, a profanação (ela furta as “todas alfaias” do velório) e a cremação da mãe do Homem Rico.

Angustiado com a falta de um final que consertasse os mal-feitos da Destemida, Manuelzão procura uma solução para o impasse. Para saber a segunda parte da estória, um dia teriam que agarrar Joana Xaviel à força e obrigá-la a “discorrer o faltante”, porque só ela tinha o poder do narrar. Se nem isso adiantasse, ter-se-ia que ir mais longe, até os guardiões da Tradição. É necessário procurar em todas as veredas, chapadas e serras os velhos “que conservavam as estórias”. Ou aquele contador adâmico, o primeiro que “inventou o formado, quem por tão primeiro descobriu o vulto de idéia das estórias”. Aqui, Guimarães Rosa relaciona o ato de contar com o ato da origem do mundo, no que os dois têm em comum: a criação. Os velhos

²² Um dos mais cruéis dentre os Contos de Fada, *O Pé de Zimbro* (também conhecido pelo sugestivo título *Minha mãe me matou, meu pai me comeu*) põe em cena “o processo de crescimento sem a presença da mãe, que em nossa cultura representa dependência e domesticidade, e sem a referência ao pai que, em virtude de sua tradicional ausência na criação dos filhos, passa a significar autonomia. Ao esmagarem a mãe e unirem-se ao pai, as crianças conseguem trilhar ‘com sucesso’ o caminho da dependência à autonomia” (TATAR, 2004:159).

contêm essa sabedoria porque suas estórias remetem a um tempo imemorial que “era uma vez” ou “quando os animais falavam” ou mais antigamente ainda. O primeiro contador falaria sobre o primeiro dia e saberia todas as estórias que já foram ou seriam contadas.

A estória da Destemida desencadeia em Manuelzão “todo um processo de revisão de sua própria condição histórica” (VASCONCELOS, 1997:115). A partir daí, o vaqueiro passa a questionar suas escolhas de vida e se tanta lealdade e trabalho lhe renderam as recompensas necessárias. Sente a aproximação da morte e não consegue estabelecer uma ligação familiar verdadeira com o filho e nem aceitar os sentimentos controversos em relação à nora. Todas essas preocupações são representadas de diversas formas: o riachinho seco, o pé ferido²³ e a angústia que sente pelo não-final da estória. No entanto, mesmo sem ter escutado essa que era a parte mais importante, ele devia se agarrar a ela como a última esperança.

O conflito levado à tona (sim, porque ele sempre existiu) pela narrativa de Joana Xavier só é contornado ao final da novela e pela voz de um outro contador. O velho Camilo, que “era apenas uma espécie doméstica de mendigo, recolhido, inválido, que ali viera ter e fora adotado por bem-fazer” (EA: 166), e também sabia contar estórias. Mas ninguém desconfiava do fato,

²³ Sobre o pé ferido, nos esclarece Sandra Vasconcelos: “O drama de Manuelzão apresenta, ainda que de forma oblíqua, ressonâncias do mito de Édipo. Não é acidental que ele apareça ao longo de todo o texto com um ferimento no pé, a que se refere o narrador tantas e repetidas vezes: ‘machucão num pé’, ‘pé doente’, ‘dor de ferroada no machucado do pé’, ‘pé doesse’, ‘arrastava a perna’, ‘o inflamado do pé doía’, ‘o pé-me-dói’. Não por acaso, é também o pé que aparece metido ‘no fresco lameal’, no episódio do riachinho” (1997: 86).

talvez pela sua timidez e resignação. “Olhava para as mãos dos outros, como quem espera comida ou pancada. Mas às vezes a gente fitava nele e tinha vontade de tomar-lhe a benção” (EA: 167). Manuelzão, ao final da festa, tendo que tomar a decisão de ir ou não à frente da boiada que logo sairia, resolve pedir o conselho do velho Camilo.

Ia, com a boiada, estava a ponto. Assim, sabendo os pressentimentos. Amargava no acabado. O fel do defunto – se dizia. Vezes que sucede de um adormecer na estrada, sem prazo para um valha-me. Tinha não, tinha medo? Essa era de primorosa! Perguntasse ao velho Camilo. Assim todo provido e desprovido de tudo, ele podia ter alguma coisa boa para ensinar... Mas, o velho Camilo, o que soubesse, sabia dentro das ignorâncias. A ver, sabia era contar estórias – uma estória, do pato pelo pinto, me conte dez, me conte cinco. (EA: 245-6)

Mais uma vez, aqui, se vê a dissociação entre nível de escolaridade e a narração de estórias. A sabedoria contida e transmitida pelas estórias não é aquela aprendida em bancos escolares, mas, sim, a sabedoria da tradição popular. O velho Camilo, mesmo “dentro das ignorâncias”, saberia, pela idade, vivência e memória, contar estórias e é aí que reside a sua sabedoria. Não é à toa que a única vez que o narrador fala em uma estória de amor, refere-se à Joana Xaviel e ao velho Camilo²⁴. A estória da união entre os dois contadores cujos frutos são as estórias que revelam os rumos e influenciam as decisões do protagonista. Manuelzão não pede a Camilo que conte uma

²⁴ O narrador diz, com ironia: “Mas, tinha lá alguma graça aquela estória de amor nessas grammas ressequidas, de um velhão no burro baio com uma bruaca assunga-a-roupa” (EA: 201). Também há a estória velada e nunca concretizada entre Manuelzão e a nora Leonísia. Pode-se ainda interpretar o título como uma estória de amor pelas próprias estórias.

estória, mas o ordena: “Seo Camilo, o senhor conte uma estória!” (EA: 247), ao que o velho prontamente responde: “Caso eu tenho, por contar...”, tomando seu lugar, em pé no meio da roda. O narrador anuncia: “A estória do velho Camilo” (EA: 247) e abre espaço para que o contador inicie. Os que antes judiavam do velho aproximam-se para escutar e, logo, reconhecem a estória contada: O “*Romanço do Boi Bonito*” ou a “*Décima do Boi e do Cavallo*”. A estória, assim como a da Destemida, é “um amálgama de diferentes versões de um mesmo núcleo temático” (VASCONCELOS, 1997:116).

A *Décima* se constitui, do ponto de vista de sua composição, num trabalho de refusão de muitos dos romances de boi a que Rosa teve acesso pela tradição oral ou escrita. Utilizando-se de fragmentos retirados de diferentes romances, de motivos migratórios e da estrutura convencionalizada dessas formas, Rosa cria, à maneira dos rapsodos, sua própria versão para um tema cujas fontes orais vêm da península ibérica e cuja tradição escrita, no Brasil, remonta a José de Alencar (...). (VASCONCELOS, 1997:116)

Sandra Vasconcelos (1997:109) nos informa que, em seu arquivo, Guimarães Rosa possuía as seguintes versões do romance: “*Vaca do Burel*”, “*Boi Pintadinho*”, “*Boi Liso*”, “*Rabicho da Geralda*” e “*Boi Espácio*”²⁵. A “*Décima*” do velho Camilo segue o esquema de todas essas narrativas, mas possui peculiaridades. O conflito se inicia com o herdeiro da fazenda que deseja recuperar o Boi Bonito. Este boi tem capacidades mágicas e nenhum

²⁵ José de Alencar recria o episódio em seu romance *O Sertanejo* (publicado pela primeira vez em 1875), como Sandra Vasconcelos confirma. Não é muito forçoso supor que Guimarães Rosa também conhecesse essa versão. Na lista de anexo, reproduzimos a versão de Pernanbuco, a “*Vaca do Burel*”, como registrada por Sílvia Romero (1985).

vaqueiro no mundo consegue laçá-lo, pois “corria mais do que o vento” (EA: 258). O fazendeiro já perdera as esperanças quando surge o vaqueiro que se propõe a capturar o boi. O herói se identifica somente como Menino e recebe um cavalo, também encantado, para acompanhá-lo. Ao fim de sua jornada, o vaqueiro Menino consegue seguir o Boi até sua morada.

Num campo de muitas águas. Os buritis faziam alteza, com suas vassouras de flores. Só um capim de vereda, que doitava de ser verde – verde, verde, verdeal. Sob oculo, nesses verdes, um riachinho se explicava: com a água ciririca – “Sou riacho que nunca seca...” – de verdade, não secava. Aquele riachinho residia tudo. Lugar aquele não tinha pedacinhos. A lá era a casa do Boi. (EA: 259)

Lá, reconhecendo a grandiosidade e a honra de seu oponente, depois de um colóquio que se aproxima muito dos *duelos* dos repentistas, o Boi se rende ao laço do vaqueiro. Ao chegar na fazenda, o vaqueiro Menino retribui o favor, exigindo que não se mate o Boi. Após revelar o seu verdadeiro nome, o herói é recompensado com a posse do cavalo mágico²⁶. O conto termina sem prejuízo para o animal nem para o homem.

Logo após o término da estória do velho Camilo, Manuelzão parte com a boiada, encerrando a novela com o grito de “- A boiada vai sair!” (EA: 263). Ao contrário da “*Estória da Destemida*”, a “*Décima*” reconstitui a ordem das coisas para Manuelzão. As relações entre patrão e empregado e entre homem e

²⁶ Em *Puras misturas*, Sandra Vasconcelos aproxima as etapas do conto às fases que definem o romanesco segundo Northrop Frye, em *Anatomy of Criticism: o agon* (conflito), o *pathos* (a luta de morte) e o *anagnorisis* (descoberta ou reconhecimento do herói); (1997: 118 – 123).

natureza são representadas de maneira ideal na estória de Camilo. O vaqueiro Menino é o paradigma da lealdade e obediência não só para com o dono da fazenda, mas para com o código de ética do homem do sertão. Ele possui as características que Manuelzão considera essenciais para a vida de um vaqueiro: coragem, integridade, humildade, companheirismo e amor ao ofício. Consegue, como resultado de esforço e persistência no trabalho, a admiração tanto de seu empregador quanto de seus pares. A relação entre o vaqueiro e o Boi demonstra, ainda, uma profunda reverência à natureza e, por conseguinte, ao sagrado e ao mítico. No final do relato, o vaqueiro, ao contrário do que se esperaria, intercede pela vida do Boi. Ao fazer isso, contribui para o restabelecimento das relações entre o homem e a natureza, entre o perene e o infinito, entre o humano e o sagrado. A “*Décima do Boi Bonito*” como contada pelo velho Camilo (ou por Guimarães Rosa) é um conto de retorno ao mítico essencial, do ciclo que se repete. Assim o prova o riachinho que nunca seca. O oposto do riacho seco da Samarra, que é a imagem-matriz da narrativa de “*Uma estória de amor*”.

O episódio do riachinho seco se constitui num enigma que prefigura o desfecho da narrativa e contém, em forma cifrada, o destino de Manuelzão. Esse pequeno embrião da história percorre suas camadas mais fundas, mimetizando a água, princípio do indiferenciado capaz da dissolução e da desintegração de todas as formas. É basicamente depois desse acontecimento na vida de Manuelzão que se lançam as questões fundamentais com as quais o personagem tem de se ver, mas para as quais não tem resposta, e que por isso mesmo lhe causam uma sensação inexplicável de mal-estar e desequilíbrio. (VASCONCELOS, 1997:31)

A imagem do riacho seco assombra Manuelzão durante toda a narrativa, transmitindo-lhe uma sensação de impotência e de obscuridade. É a partir dessa imagem que Manuelzão passa a questionar a sua vida de dedicação ao trabalho²⁷. Reunir sua família, realizar a festa em honra de sua mãe e partir com a boiada são tentativas de responder a esse impasse. Ao ouvir a estória, Manuelzão se deixa inflamar pelo exemplo do vaqueiro virtuoso que chega a um oásis onde há um riacho que nunca seca, um riachinho que “residia tudo” (EA: 259). Só então abandona o medo da morte (ou o aceita) e decide partir naquela que poderia ser sua última viagem.

As estórias contadas por Joana Xaviel e pelo velho Camilo são mais do que meras provas do vasto conhecimento que Guimarães Rosa possuía sobre a nossa cultura oral. Ao abrir espaço em sua narrativa literária para dar voz aos contadores de estórias, o autor mostra o quanto a experiência individual pode ser afetada pela sabedoria coletiva. Ou, em termos mais simples, como as estórias podem mudar a vida de alguém. Como mudaram a de Manuelzão e, certamente, a de Guimarães Rosa.

²⁷ Já refletia Manuelzão, pela voz do narrador: “Uma festa é que devia de durar sempre sem-fim; mas o que há, de rente, de todo dia, é o trabalho. Trabalhar é se juntar com as coisas, se separar das pessoas” (EA: 194)

1.3 Estórias de luz e mar

Rosa, amor, espinho

Saudade de chuva e de rio

Cigana aventura no mar

Estória de navegar

(“*Estória de navegar*”, Wagner Dias)

A concepção do contador de estórias na obra de Guimarães Rosa também passa por uma outra vertente que não a da recriação a partir de um repertório oral. Há os contadores que criam suas próprias estórias. Nesse caso, a imaginação e a força criativa sobressaem-se em relação à memória e à experiência. Talvez por isso, os contadores que também são criadores pertençam ao reino infantil. Detentores de uma visão lírica do mundo, essas crianças contam suas estórias sem esforço, como se um arroubo de imaginação as impelisse a isso. Contar estórias, para essas crianças, é como uma “renovação da vida através da arte tomada como atividade lúdica”²⁸. Em *Corpo de baile*, Miguilim, o protagonista de “*Campo geral*”, constitui exemplo fundamental da intuição criadora das crianças na obra rosiana. Mas é em *Primeiras estórias* que encontramos o maior número desses meninos criadores de estórias. O pequeno volume de 21 contos é conhecido pela presença de crianças e de loucos, “seres que se agitam e se movimentam sem motivação exata e sem interesse consciente” (LISBOA, 1991:171). Guimarães Rosa, conhecido pelo seu espírito metódico e racional, aproxima-se desses seres primitivos e primevos quando floresce o seu ímpeto criador.

²⁸ LISBOA, Henriqueta. “O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa” p. 171. O valioso ensaio também é componente do 6º. número da coleção Fortuna Crítica

O escritor parece divertir-se e, todavia, comover-se com seus mitos, tanto quanto o menino com seus brinquedos e o primitivo com suas superstições, ao considerá-los objetos reais dentro ao reino em que vivem, o sobrenatural. Tal como eles, com alegria e unção, o poeta ultrapassa os limites da realidade em seus raptos criadores. O “eu profundo” de Rosa, o eu confuso, inexplicável e original de que fala Bérqson, e não apenas o eu superficial, claro, impessoal, formado pela experiência, é de natureza infantil, instintiva, emotiva, manifestando-se, por isso mesmo, o seu gênio, com radiante espontaneidade. (LISBOA, 1991:171)

A natureza “infantil, instintiva, emotiva” é o ponto de partida para a criação da obra, mesmo que a causa aparente seja um fator externo. Em “*Pirlimpisquice*”, os garotos, para preservar o segredo quanto à estória que representariam no colégio, inventam uma outra, só deles: “Precisávamos imaginar, depressa, alguma estória, mais inventada, que íamos falsamente contar, embaindo os demais no engano” (PE: 88). A estória “mais inventada” (porque não imposta, mas criada) acabaria por tomar forma, sendo representada e recriada no palco, no lugar da outra. O conto é narrado por um dos meninos, que, já adulto, lembra aquela noite do teatrinho que “foi de Oh” (PE: 86). Tenta reconstruir a situação que levou àquele momento de rumor e de encanto. Pergunta se tiveram “culpa de seu indesfecho, os escolhidos para o representar” (idem). A estória coletiva e oral das crianças, criada e aumentada durante os ensaios, suplanta a peça literária consagrada. O aspecto de obra coletiva faz com que a estória sempre aumente, recebendo contribuições de seus vários autores-ouvintes (12, ao todo, contando com um traidor).

(...) Mas, a outra estória, por nós tramada, prosseguia, aumentava, nunca terminava, com singulares-em-extraordinários episódios, que um ou outro

vinha e propunha: o “fuzilado”, o “trem de duelo”, a máscara: “fuça de cachorro”, e, principalmente, o “estouro da bomba”. Ouviam, gostavam, exigiam mais. Até o pretinho Alfeu, filho da cozinheira, e aleijado, voltava se arrastando com rapidez para a escutar, enquanto o *Surubim* não o via e mandava embora. Já, entre nós, era a “nossa estória”, que, às vezes, chegávamos a preferir à outra, a “estória de verdade”, do drama.

(PE: 88-9)

Mesmo quando surge uma terceira estória, “completa, e por sinal bem aprontada, mas de todo mentirosa” (PE: 90), inventada pelo Gamboa e espalhada aos quatro ventos, os meninos não desistem da sua criação: “Por ora, porém, tínhamos de combater essa estória do Gamboa, que nos deixava humilhados. Repetíamos, então, sem cessar, a *nossa estória*, com forte cunho de sinceridade” (Idem). Nesse ponto há três versões de estórias: o drama literário de autor único, a estória oral inventada pelo grupo (sempre referida e destacada como a *nossa estória*) e a estória oral inventada por um só. No domingo, após três dias de espera, o espetáculo sagraria uma delas.

Zé Boné representava – de rijo e bem, certo, a fio, atilado para toda a admiração. Ele desempenhava um importante papel, o qual a gente não sabia qual. Mas, não se podia romper em riso. Em verdade. Ele recitava com muita existência. De repente, se viu: em parte, o que ele representava, era da *estória do Gamboa!* Ressoaram as muitas palmas.

O pasmatório. Num instante, quente, tomei vergonha; acho que os outros também. Isso não podia, assim! Contracenamos! Começávamos, todos, de uma vez, a representar a *nossa inventada estória*. Zé Boné também. A coisa que aconteceu no meio da hora. Foi no ímpeto da glória – foi – sem combinação. Ressoaram outras muitas palmas. (PE: 95)

A estória inventada torna-se, ao fim e ao cabo, a única verdadeira. O momento em que a estória deixa de ser contada para ser representada é o ápice do processo criativo, em que a estória toma forma e pode ser (com)partilhada, no instante mesmo em que é, mais uma vez, re-criada. A sensação é de arrebatamento, de um “ímpeto de glória”. O entusiasmo e o regozijo daquele contar parecem infinitos como infinita é a trama “do fio, do rio, da roda, do representar sem fim” (PE: 96).

Mas – de repente – eu temi? A meio, a medo, acordava, e daquele estro estrambótico. O que: aquilo nunca parava, não tinha começo nem fim? Não havia tempo decorrido. E como ajuizado terminar, então? Precisava. E fiz uma força, comigo, para me soltar do encantamento. Não podia, não me conseguia – para fora do corrido, contínuo, do incessar. Sempre batiam, um ror, novas palmas. Entendi. Cada um de nós se esqueceram de seu mesmo, e estávamos transvivendo, sobrecentes, disto: que era o verdadeiro viver? E era bom demais, bonito – o milmaravilhoso – a gente voava, num amor, nas palavras: no que se ouvia dos outros e no nosso próprio falar. E como terminar? (PE: 96)

O viver aquela estória era um encantamento, feitiço fora do tempo, sem começo ou fim. O transviver maravilhoso do amor por aquelas palavras é “que era o verdadeiro viver”. Porque, ali no palco eles não eram mais somente os autores do drama, mas personagens de si mesmos: “Eu via – que a gente era outros - cada um de nós, transformados” (PE: 95). Como a vida, a estória era única e misteriosa, por isso poderosa e bela.

(...) Sei, de, mais tarde, me dizerem: que tudo tinha e tomava o forte, belo sentido, esse drama do agora, desconhecido, estúrdio, de todos o mais

bonito, que nunca houve, ninguém escreveu, não podendo se representar outra vez, e nunca mais. (PE: 95)

A aproximação entre vida e estória fica evidente, ainda, em outro conto de *Primeiras estórias*, “*Partida do audaz navegante*”. Brejeirinha, a menor de três irmãs, exigia mais cuidados por parte da mãe que Ciganinha e Pele. Isso porque “Brejeirinha, às vezes, formava muitas artes” (PE: 167). E as artes de Brejeirinha não eram simplesmente as reinações das crianças de sua idade. Ela filosofava e inventava muitas estórias. Num dia chuvoso, em que receberam a visita do primo Zito, a menina estava quieta, mas não por muito tempo.

(...) Brejeirinha pulou, por pirueta. – “*Eu sei porque é que o ovo se parece com um espeto!*” –; ela vivia em álgebra. Mas não ia contar a ninguém. Brejeirinha é assim, não de siso débil; seus segredos são sem acabar. Tem porém infimículas inquietações: – “*Eu hoje estou com a cabeça muito quente...*” – isto, por não querer estudar. Então, ajunta: – “*Eu vou saber geografia.*” Ou: – “*Eu queria saber o amor...*” (PE: 167-8)

As inquietações de Brejeirinha vão desde aprender geografia sem ter que estudar²⁹ até aprender o amor, mesmo sem ler os grandes romances. O que ela sabia era o valor e a beleza das palavras; “gostava, poetista, de importar desses sérios nomes, que lampejam longo clarão no escuro de nossa ignorância” (PE: 168). Usava as palavras complicadas nas suas estórias, como

²⁹ Em carta de 24 de março de 1966 a Curt Meyer-Clason, em que trata exclusivamente da “*Partida do audaz navegante*”, Guimarães Rosa explica: “ ‘Eu vou saber geografia’ . Não é maneira usual de dizer, mas linguagem da Brejeirinha. ‘Eu vou saber’ = elimina a fase intermediária, a de ‘estudar’ . ‘Eu vou saber’ = é uma aquisição futura, mas sem esforço algum” (CMC: 315).

a do “Aldaz Navegante” que começara a criar em casa e continuara durante o passeio que fizeram até o riachinho cheio, depois que a chuva parou.

Mas Brejeirinha punha mão em rosto, agora ela mesma empolgada, não detendo em si o jacto de contar: – *“O Aldaz navegante, que foi descobrir os outros lugares valetudinário. Ele foi num navio, também, falcatruas. Foi de sozinho. Os lugares eram longe, e o mar. O Aldaz Navegante estava com saudade, antes, da mãe dele, dos irmãos, do pai. Ele não chorava. Ele precisava respectivo de ir. Disse: – “Vocês vão se esquecer muito de mim?” O navio dele, chegou o dia de ir. O Aldaz Navegante ficou batendo o lenço branco, extrínseco, dentro do indo-se embora do navio.(...) (PE: 168-9)*

A estória de Brejeirinha, como a das crianças de “Pirlimpsiquice”, também tem algo de gloriosa. O contar é um jato de palavras que lhe inunda a alma e que não consegue ser interrompido. Seu heróizinho, o Aldaz Navegante, não é tão audaz, porque não gostava de mar. Gostava mesmo era de uma moça magra, que deixara em terra firme. A menina vai mudando a sua estória, inventando personagens e fatos para que o casal fique junto, para garantir um final feliz para seus protagonistas.

– *“Então, pronto. Vou tornar a começar. O Aldaz Navegante, ele amava a moça, recomeçado. Pronto. Ele, de repente, se envergonhou de ter medo, deu um valor desassustado. Deu um pulo oniponente... Agarrou, de longe, a moça, em seus abraços... Então, pronto. O mar foi que se apavorou-se. Arres! O Aldaz Navegante, pronto. Agora, acabou-se, mesmo: eu escrevi – ‘Fim!’” (PE: 173)*

No riachinho, Ciganinha e Zito fazem as pazes da briguinta de ciúmes que tiveram, comovidos pela estóriazinha de coragem do Audaz Navegante. “Eles se disseram, assim eles dois, coisas grandes em palavras pequenas, ti a mim, me a ti, e tanto” (PE: 174). As crianças se afeiçoaram tanto ao personagem que transformam um esterco seco de boi, que estava ali, no navio do Audaz. Enfeitam-no com flores, um cogumelo, uma moeda, um grampo, um chicle e um cuspinho de Brejeirinha e o colocam na água para descobrir os outros lugares. Mas Brejeirinha, mesmo já tendo “escrito” o fim, transforma um pouco mais a sua estória.

– *“Agora, eu sei. Navegante não foi sozinho; pronto! Mas ele embarcou com a moça que ele amavam-se, entraram no navio, estricto. E pronto. O mar foi indo com eles, estético. Eles iam sem sozinhos, no navio, que ficando cada vez mais bonito, mais bonito, o navio... pronto: e virou vagalumes...”* (PE: 174)

A última mudança da autora é, na verdade, um desconflito ou, pra usar uma palavra rosiana, um “desenredo”. Não há mais “Partida do Audaz Navegante” já que a moça vai com ele desde o começo. Brejeirinha pula todo o conflito e sua resolução e chega a um bom termo, ao final feliz da estória. Como um esterco bovino pode ser um navio e um ovo poder ser como um espeto, uma estória pode ser o seu próprio final³⁰.

³⁰ Na já citada carta a Meyer-Clason, Guimarães Rosa escreve: “Há, em português, a expressão: ‘Tão parecidos como um ovo e um espeto’, para dizer que duas coisas, ou duas pessoas, são muito diferentes uma da outra. Aqui, Brejeirinha descobre uma profunda verdade metafísica, desmoralizadora da nossa concepção idiota da ‘realidade estática’: as coisas aparentemente mais diferentes, são em verdade, às vezes, as mais próximas umas das outras. Veja, a respeito, o próprio título, e o próprio tema da estória” (CMC: 316).

Muitos outros personagens infantis destacam-se não só em “*Primeiras estórias*”, mas na totalidade da obra rosiana. A infância é revestida de um brilho de criatividade e encanto em todos eles. Mesmo que não contem estórias, a imaginação é uma característica relevante dessas personagens. Como a Nhinhinha, “*A menina de lá*” que “referia estórias, absurdas, vagas, tudo muito curto: da abelha que se voou para uma nuvem; de uma porção de meninas e meninos sentados a uma mesa de doces, comprida, comprida, por tempo que nem se acabava; ou da precisão de se fazer lista das coisas todas que no dia por dia a gente vem perdendo. Só a pura vida” (PE: 69). E foi na pura vida e, depois, em sua morte, que Nhinhinha fez sua maior estória, inventando o arco-íris e a sua santidade, na forma de um caixãozinho “cor-de-rosa com verdes funebrilhos” (PE: 72). À infância é dada um lirismo que só encontramos também na descrição de outros seres que, para Guimarães Rosa, eram tão inocentes e singelos quanto as crianças: os animais e os alienados.

2. As estórias de Miguilim

2.1 A história das estórias

As estórias – tinham amargem e doce.

A gente escutava,

se esquecia de coisas que não sabia.

(“*Uma estória de amor*”, *Manuelzão e Miguilim*)

Dentre as novelas de *Corpo de baile*, as do primeiro volume, *Manuelzão e Miguilim*, parecem se preocupar mais do que as outras com as estórias e seus contadores. Em “*Uma estória de amor*”, o título aponta para essa atitude narrativa. No entanto, o que o título sugere à primeira vista não alcança toda a extensão do tema, já que a novela apresenta bem mais do que uma só estória. Mais exato seria dizer que encontramos várias estórias dentro da narrativa maior. Assim, conforme acompanhamos os preparativos e a realização da Festa de Manuelzão, deparamo-nos com algumas narrativas familiares a folcloristas e contadores tradicionais. Como já vimos no primeiro capítulo, personagens como o Velho Camilo e Joana Xaviel representam essa tradição que remonta a um período anterior mesmo à nossa colonização. As estórias por eles contadas exercem um papel prático e definitivo sobre as decisões e rumos que o protagonista, Manuelzão, escolhe. Guimarães Rosa, em correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, aponta para a presença e a importância das estórias e de seus contadores tanto em “*Uma estória de amor*” quanto em outras novelas de *Corpo de baile*.

“*Uma Estória de Amor*” - : trata das “estórias”, sua origem, seu poder. Os contos folclóricos como encerrando verdades sob forma de

parábolas ou símbolos, e realmente contendo uma “revelação”. O papel, quase sacerdotal, dos contadores de estórias. (Miguilim já era um deles... Dona Rosalina, também. Dona Rosalina, de certo modo, incorpora em si, ao mesmo tempo, os lados positivos de Miguilim e do Dito. Lélío é Miguilim – mas apenas sua parte sofredora e angustiada, aspirando ao equilíbrio superior; falta-lhe a parte criadora de Miguilim. Tudo isto, mais ou menos...) A formidável carga de estímulo normativo capaz de desencadear-se de uma contada estória, marca o final da novela e confere-lhe o verdadeiro sentido. (EB: 91-2)

Esse “estímulo normativo” é percebido pelo ouvinte através do “poder” das estórias: a verdade que elas encerram em suas metáforas e símbolos. Daí advém o “papel quase sacerdotal” dos contadores, o de carregar e transmitir essas estórias portadoras de “revelação”, de uma moral, norma ou mandamento.

O poder de contar estórias está positivamente ligado à memória e, por conseguinte, à geração e à idade do contador. O ato de contar estórias remete à tradição de um povo, resgata os seus hábitos, crenças e origens: a sua memória, enfim. E em lugares ermos como o sertão, onde muitas vezes o acesso à escola e ao saber oficial é limitado (como no Mutúm de Miguilim), a memória exerce um papel ainda mais significativo.

(...) Portanto, na falta de uma escola moldada nos valores e necessidades dessa camada da população, é a memória que conserva o registro das informações do passado, além do nome e da descendência das pessoas, as datas dos nascimentos, os episódios marcantes da vida pessoal, as informações sobre as técnicas de trabalho. Conhecimentos e informações que o código oral se incube de transmitir e que tornam possíveis às

pessoas do povoado constroem sua identidade, sua história e suas histórias. (RONDELLI, 1993:33)

Mesmo quando o contador não recorre à tradição e conta suas próprias histórias, elas são compostas, normalmente, tendo como ponto de partida memórias de fatos vividos. Em qualquer das duas acepções de “memória”, particular ou coletiva, a idade madura é mais uma qualidade do que um empecilho. Os idosos, além de estarem mais próximos da tradição e de suas manifestações, possuem uma vida mais opulenta de acontecimentos que possibilitariam a gênese de novas histórias.

(...) Contar histórias é uma atividade social e, do ponto de vista comunicativo, é um canal aberto e controlado por todos aqueles que o querem usar, quer como emissores, quer como ouvintes, embora poucos saibam efetivamente contá-las, ou melhor, sejam considerados bons contadores. Essa experiência cabe, geralmente, aos mais velhos, e está associada tanto ao repertório que a longa experiência de vida lhes permitiu acumular quanto ao fato do hábito de contar histórias ser mais comum no tempo em que os velhos de hoje ainda eram jovens. Além disso, os contadores geralmente demonstram ter um conhecimento mais amplo sobre diversos assuntos que os não contadores. Às vezes, ele é, por exemplo, o benzedor que sabe as palavras que curam e espantam maus-olhados. (RONDELLI, 1993:41)

Personagens como Dona Rosalina (De “*A história de Lélío e Lina*”), Joana Xaviel e o Velho Camilo confirmam a associação entre experiência, sabedoria e a habilidade de contar histórias. No entanto, um dos enumerados na carta acima por Guimarães Rosa não se enquadra nessa categoria: o menino Miguilim, de “*Campo geral*”. Mesmo em sua idade pueril, Miguilim “já era

um deles”, um dos que exerciam esse “papel quase sacerdotal, dos contadores de estórias”. Talvez pelo fato de ainda ser tão jovem, Miguilim apresenta outro desacordo em relação a seus colegas contadores: ele, no mais das vezes, não repassa estórias já escutadas e provenientes de uma tradição. E mesmo quando o faz, imbui-lhes da sua maior característica: a criação. O menino, antes de ser um contador de estórias é um criador delas. Essa “parte criadora de Miguilim” é um dos traços da novela que, não por acaso, é a primeira desse corpo de narrativas independentes, mas, ainda assim, interligadas que formam o *Corpo de baile*. Já adverte o próprio autor, em suas valiosíssimas correspondências com Edoardo Bizzarri e com seu tradutor para o alemão, Curt Meyer-Clason.

A primeira estória, tenho a impressão, contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de “*Campo Geral*” – explorando uma ambigüidade fecunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz *um campo geral* ou *o campo geral*, *este campo geral*; no singular, a expressão não existe: Só no plural: “*Os gerais*”, “*os campos gerais*”. Usando, então, o singular, eu desviei o sentido para o simbólico: o de *plano geral* (do livro). (EB: 91)

(...) O importante, a meu ver, é que, em qualquer caso, o Primeiro Volume se inicie com a novela “CAMPO GERAL”, por ser a de um menino, a mais abrangedora de aspectos, revelando logo melhor a região e compendiando a temática profunda do livro, de certo modo. (CMC: 95)

Sob vários olhares, “*Campo geral*” aparece mesmo como essa célula inicial que contém, em germe, aspectos fundamentais que acabarão por desvendar a “temática profunda do livro” (referência a *Corpo de baile* como

um todo). Em “*Campo geral*”, já se percebe o embrião dos contadores e do conflito entre gerações de “*Uma estória de amor*”, a busca de um amor que vem em forma de amizade em “*A estória de Lélío e Lina*”, a construção de uma canção e o arrebatamento da loucura e do ódio em “*O recado do morro*”, a busca da poesia de “*Cara-de-Bronze*”, o ciúme e a desconfiança de “*Dão-Lalalão*” e o erotismo que dá origem à condição humana e a todas as outras indefinições de “*Buriti*”. Esta última se encerra desvendando o futuro de Miguilim, voltando ao início como um nó de quadrilha.

Assim como outros temas, o dos contadores e suas narrativas está presente nas sete novelas de *Corpo de baile*, mesmo que as estórias estejam na forma de uma canção (“*O recado do morro*”) ou de uma novela radiofônica (“*Dão-Lalalão*”). Miguilim é a gênese de todos os demais contadores. Por ser ele o primeiro, por ser ele uma criança e pelo seu espírito criador.

A vida de privações, sofrimentos, dúvidas e inquietações parece ser a centelha que dá origem às narrativas do menino, ou que, em outros momentos, tolhe o seu poder criativo. Esse é um outro traço diferencial entre “*Campo geral*” e “*Uma história de amor*”. Da novela de Manuelzão, o leitor pode, sem muita dificuldade, extrair as pequenas estórias da narrativa maior sem prejuízo para o entendimento delas. A “*Estória da Destemida*” contada por Joana Xaviel, o “*Romanço do Boi Bonito*” narrado pelo Velho Camilo e até mesmo o caso do riachinho são estórias auto-viventes. É certo que só percebemos sua plena significação quando estão incorporadas ao contexto geral da obra, mas não se pode negar que, havendo um contador e uma platéia atenta, podem muito bem ser destacadas e contadas como peças únicas. Tanto é assim que

elas fazem parte do vasto repertório do Grupo dos Contadores de Estórias Miguilim de Cordisburgo.

Concordamos, ainda com Rondelli quando diz que se deve sempre fazer “referências ao grupo social que as engendra [as estórias] e à situação em que essa produção se processa” (RONDELLI, 1993:25), sob pena de emprestar à narrativa oral “uma existência autônoma, como se fizesse parte de um nível superorgânico que pairasse acima de uma prática comunicativa concreta” (Idem). A estória não existe de per si, mas só quando é concretizada na narração, pois é exatamente isso que o ato de contar estórias é: uma prática comunicativa.

Quando a estória é retirada da sua primeira prática comunicativa (a ficcional, em que o contador e a audiência são os personagens da novela) e é recontada por outros contadores para uma nova audiência (esses tão reais quanto eu ou você), essa prática comunicativa é atualizada e é tão legítima quanto aquela outra. Isso só é possível porque em “*Uma estória de amor*”, o narrador rosiano dá voz aos contadores e as estórias são contadas e não apenas mencionadas. Elas existem como parte do texto maior da novela. O mesmo já não acontece em “*Campo geral*”. É certo que Miguilim, no enredo, conta várias estórias e planeja outras tantas, mas essas estórias não são efetivamente contadas para o leitor da novela. Novamente, parece que quando não dá espaço para Miguilim contar as estórias para o leitor, o narrador destaca outro importante elemento do processo comunicativo de narração³¹: o contexto em

³¹ A prática de contar estórias, segundo Rondelli, “é um *processo comunicativo artístico*, delimitado e definido pelos próprios membros do grupo que dele participam, e que acontece em

que ele ocorre. De fato, quando só muito mais tarde, com a estética da recepção, o leitor e o contexto em que a obra literária é recebida tiveram lugar de destaque; na Literatura Oral ambos sempre foram tão importantes quanto o que se conta ou como se conta.

A característica oral desse tipo de literatura determina necessariamente relações entre um contador e um público que, por partilharem de valores semelhantes, tornam significativa a prática de contar histórias. Tomado dentro de um processo comunicativo oral, o texto é apenas um de seus componentes, e por isso tem pouco sentido quando destacado de um contexto ou da situação em que é narrado.

(RONDELLI, 1993:25)

Tendo isto como pressuposto é que pretendemos destacar aqui as histórias contadas por Miguilim e o seu significado, mas sempre nos referindo ao momento da narrativa em que ele as conta, uma vez que “entender o conteúdo das narrativas (sua mensagem) é tão importante quanto entender a esfera de sua produção – quem produz o quê, para quem, de que maneira e com quais objetivos” (RONDELLI, 1993:26). Além de responder a essas indagações, tentaremos chegar ao porquê de Miguilim contar suas histórias, buscando esse “verdadeiro sentido” que elas conferem à estoriuzinha de sua infância, em particular, e à obra como um todo, em geral.

situações muito particulares e em circunstâncias específicas de tempo e de espaço” (RONDELLI: 1993, 28)

2. 2 A estória do pacto com Deus (Ou A Morte lograda)

Só no grão nulo de um minuto,
o Menino recebia em si um miligrama da morte.
(“*As margens da alegria*”, *Primeiras estórias*)

“*Campo geral*” do volume *Manuelzão e Miguilim*, juntamente com *Primeiras Estórias* e “*O burrinho pedrês*” de *Sagarana*, é uma das obras mais populares de Guimarães Rosa. Muitos fatores corroboram para isso: a linguagem que é poética, mas não tão hermética quanto a de *Tutaméia* (para citar um exemplo); o fato de ter um protagonista criança e, apesar do final esperançoso, o tom trágico da obra. Sim, mesmo o protagonista da obra sendo um menino, “*Campo geral*” não é uma obra para crianças. É uma das únicas novelas de todo o *Corpo de baile* em que ocorrem mortes. São cinco, entre elas três ocorrem de forma violenta, com dois homicídios e um suicídio. O sentimento mórbido está no livro desde o começo, quando Miguilim faz um trato com Deus pra não morrer; e se intensifica com a morte do Dito e pelo longo período de luto que se segue. Como bem disse Heloísa Vilhena de Araújo: ““*Campo Geral*” é um falar constante sobre a morte, um escorrer comprido do medo da morte” (ARAÚJO, 1992:37). Mas se a morte é o fim de tudo, nova vida pode surgir pela criação. O poder de contar estórias de Miguilim é o modo como ele consegue amenizar a dor e a tristeza e, posteriormente, conviver com elas. O sol (representado também pela figura de seu Aristeu) só dissipa as nuvens do Mutúm no fim da narrativa. “Contar

estórias é uma forma de transformar tristeza em alegria” (ARAÚJO, 1992:39)³².

A identificação entre estória e alegria se dá logo no início do livro, quando o menino se recorda do Pau-Rôxo onde nascera, lugar de lembranças ruins, como a do Menino Grande, mas também de “outras recordações, tão fugidas, tão afastadas, que até formavam sonho” (CG: 31). Como aconteceria novamente, a conquista de alguma coisa boa leva a um desfecho desagradável, quando ele perde o motivo de sua alegria abruptamente. A lembrança boa, dessa vez, era a presença de uma ave, um peru.

Entretanto, Miguilim não era do Mutúm. Tinha nascido ainda mais longe, também em buraco de mato, lugar chamado Pau-Rôxo, na beira do Saririnhém. De lá, separadamente, se recordava de sumidas coisas, lembranças que ainda hoje o assustavam. 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 – e o menino grande dizia: – “É meu!...” E: – “É meu...” – Miguilim repetia só para agradecer ao menino-grande. E aí o Menino-Grande levantava com as duas mãos uma pedra, fazia uma careta pior: – “Aãã!...” Depois, era só uma confusão, ele carregado, a mãe chorando: – “Acabaram com meu filho!...” – e Miguilim não podia enxergar, uma coisa quente e peguenta escorria-lhe da testa, tapando-lhe os olhos. (CG: 30)

³² Heloísa Vilhena de Araújo escreveu duas obras fundamentais sobre o aspecto metafísico de *Corpo de baile*, como atestam os seus títulos: *A raiz da alma*. São Paulo: Edusp, 1992 e *O Roteiro de Deus*. São Paulo: Mandarim, 1996.

O leitor de Guimarães Rosa logo identifica uma intertextualidade com o primeiro conto de *Primeiras estórias*, “*As margens da alegria*”. O conto (que se inicia com a sugestiva frase “Esta é a estória.”) também mostra a figura de um menino encantado por um peru que, “imperial, dava-lhe as costas, para receber sua admiração” (PE: 51). Um peru que, como um pavão, merecia ser admirado, como se fosse “a coisa mais vistosa do mundo”, “Belo, belo!” (idem). Aquele peru tinha “qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento” (ibidem). Sua visão, seu colorido, “satisfazia os olhos, era de se tanger trombeta”. O som do seu “gluglo” fez com que o Menino risse, “com todo o coração”. Aquele peru foi o primeiro contato que o Menino teve com a Alegria. Mesmo, depois do peru morto, tendo ele encontrado o mesmo sentimento no luzir dos vaga-lumes e, posteriormente (no conto “*Os cimos*”, do mesmo volume), em um tucano, aquele foi o primeiro. Por isso, “importante de repente, como uma estória”. O peru também se destaca para Miguilim porque sua beleza lhe traz esse mesmo sentimento de júbilo que as estórias, ligadas ao primordial e ao mítico. Essa é a primeira lembrancinha de Miguilim e é válido notar que, logo de início, ele equipara o sentimento de alegria (mesmo que frágil) com uma estória. É também a primeira vez, entre muitas, que a palavra “estória” aparece na novela. Quem sabe se a primeira estoriuzinha que Miguilim criou não foi sobre aquele peru, que tanto o encantara? Mas a felicidade de Miguilim não dura muito. O Menino Grande é só o primeiro dos vários antagonistas (como o pai ou a Morte), que conseguem findar seu sorriso. Aquele foi o primeiro contato com a alegria, mas também foi quando ele percebeu que ela era importante, pois efêmera e rara.

Assim como o Menino de *Primeiras estórias*, Miguilim também encontra um outro animal que ocupa o primeiro lugar em seu coração. A

cafelinha Pingo-de-Ouro, “uma cachorra bondosa e pertencida de ninguém, mas que gostava mais era dele mesmo” (CG: 34). A cafelinha não era bonita; na verdade era “sempre magra, doente da saúde” e quase cega; mas ela “parece que compreendia”. Alegria maior foi quando da ninhada de cachorrinhos, em que todos morreram, um sobreviveu. “Nunca se tinha visto a Pingo-de-Ouro tão alegre”, e nem o Miguilim. Mas quando uns tropeiros passaram pelo Mutúm, o pai de Miguilim deu-lhes tanto a cafelinha quanto seu filhote. Miguilim não consegue entender a ação do pai, pois a cafelinha já era tão velhinha, quase cega. Saberla ela, doente, cansada, com sede, com fome, encontrar o caminho de volta? Miguilim já nem mais esperanças tinha, quando, certa vez, ouviu uma estória:

(...) Miguilim era tão pequeno, com poucas semanas se consolava. Mas um dia contaram a ele a estória do Menino que achou no mato uma cuca, cuca cuja depois os outros tomaram dele e mataram. O Menino Triste cantava, chorando:

“Minha Cuca, cadê minha Cuca?

Minha Cuca, cadê minha Cuca?!

Ai, minha Cuca

Que o mato me deu!...”

Ele nem sabia, ninguém sabia o que era uma cuca. Mas, então, foi que se lembrou mais de Pingo-de-Ouro: e chorou tanto, que de repente pôs na Pingo-de-Ouro esse nome também, de Cuca. E desde então dela nunca mais se esqueceu. (CG: 35)

Miguilim se identifica de tal forma com o Menino da estória que adota o nome de Cuca para a sua cafelinha perdida e recobra a sua esperança de

reencontrá-la³³. É interessante notar que tanto nessa estória quanto na lembrança do Pau-Rôxo temos dois personagens: o Menino Grande, com quem Miguilim rivaliza, e o Menino Triste, com quem se identifica. O narrador sempre faz uso da maiúscula para conferir o status de personagem a certos seres. Podemos tomar o exemplo do Menino de “*As margens da alegria*” que citamos acima. Na primeira vez que o personagem aparece, o narrador se refere a ele como “um menino”. Logo depois usa o artigo definido: “O menino fremia no acorção (...)”. Mas termina o parágrafo com a seguinte frase: “O Menino”. Assim, sem complemento, com letra maiúscula. O que se percebe é uma gradação³⁴. Na última frase, o personagem é definido enquanto tal, por si só. Parece que até então ele não era o protagonista. O mesmo ocorre com os personagens das estoriinhas de Miguilim; o uso da maiúscula ratifica que aquele menino ou animal é agora um personagem.

Outro acontecimento que marca a vida dos moradores do Mutúm é a briga do pai com o tio Terêz. O narrador não deixa claro o que acontece, já que toda a narração é feita sob o ponto de vista de Miguilim e ele faz o

³³ Essa Cuca nada tem a ver com o monstro folclórico. Em carta a Bizzarri, Rosa explica que: “Caso especial é o da *Cuca* (na verdade, poderia ser um sinônimo, raro e arcaico, de ‘coruja’, que os meninos ignoravam. A estória cantada existe, no sertão, como a pus no livro)” (EB: 39). Não achamos nenhuma variante escrita da estória a que Guimarães Rosa se refere. Ainda em “*Buriti*”, o narrador diz: “Horas almas. *A coruja, cuca*. O silêncio se desespumava” (NS, grifo nosso: 187).

³⁴ Guimarães Rosa não faz uso da linguagem apenas para criar neologismos ou modificar a sintaxe. Um dos muitos outros usos estilísticos é esse da gradação de uma variante lingüística, como ocorre em seu aclamado conto “*A terceira margem do rio*”. Quando a mãe do narrador percebe que seu marido cumpriria o propósito de abandonar a família pela vida em uma canoa, ela exclama, imperativa: - “*Cê vai, ocê fique, você nunca volte!*” (PE: 80). A gradação está aqui nas variantes que ela usa para se referir ao marido, desde a mais informal (“Cê”) até à forma pronominal recomendada pela gramática (“Você”), o que evidencia o processo de distanciamento entre os dois.

possível para não se envolver com os assuntos das pessoas grandes. É só através das intervenções de Dito e da Vó Izidra e de algumas pistas que podemos chegar à conclusão de que o motivo da briga é um suposto caso entre dona Nhanina e o cunhado. Mesmo tentando se manter distante dos acontecimentos que atormentam sua família, Miguilim começa a sofrer novo numa noite de chuva com trovões (como era comum no Mutúm).

(...) Quando foi o trovão! Trovejou enorme, uma porção de vezes, a gente tapava os ouvidos, fechava os olhos. Aí o Dito se abraçou com Miguilim. O Dito não tremia, malmente estava mais sério. – “Por causa de Mamãe, Papai e Tio Terêz, Papai-do-Céu está com raiva de nós de surpresa...” – ele foi falou.

– Miguilim, você tem medo de morrer?

– Demais... Dito, eu tenho um medo, mas só se fosse sozinho. Queria a gente todos morresse juntos...

– Eu tenho. Não queria ir para o Céu menino pequeno.

Faziam uma pausa, só do tamanho dum respirar. (CG: 44)

O curto diálogo é importante para se entender o que se passaria com o menino a partir de então. Além do triste presságio que Dito faz da própria sina, a conversa revela a razão da nova angústia de Miguilim: o medo da morte. Dito, que para Miguilim sempre sabia mais das coisas, toma o “trovão da Serra do Mutúm – Mutúm, o pior do mundo todo” (CG: 44) como castigo de Deus pelo adultério cometido naquela casa. Miguilim, a partir de então, forma em seu espírito a certeza de que ele morreria em breve, manchado pelo pecado de sua Mãe. É certo que Miguilim não admite ou formula racionalmente esta sentença; mas é inegável que se agarra à fé para livrar-se

do castigo que Deus infligiria a ele e à sua família. A jornada de fé de Miguilim começa naquela mesma noite, com a reza no oratório.

(...) Se o povo todo se ajuntasse, rezando com essa força, desse medo, então a tempestade num átimo não esbarrava? Miguilim soprava seus dedos, doce estava, num azado de consolo, grande, grande. Ele tinha fé. Ele mesmo sabia? Só que o movido do mais-e-mais desce tudo, e desluz e desdesenha, nas memórias; é feito lá em fundo de água dum pôço de cisterna. Uma vez ele tinha puxado o paletó de Deus. (CG: 45)

Foi a vez em que se engasgou com um ossinho de galinha e “parecia que tinha alto voador” até ver “só o acima” (CG: 46). Mas a fé de Miguilim o salvara. Ele foi até o Céu, tocou o paletó de Deus e voltou, como a “morte de ida-e-volta” (CG: 77) de seu Aristeu. Até vó Izidra se admirou da fé dele: “Que fé, que este menino tem!...” (CG: 46). Tencionando escapar da morte uma segunda vez, Miguilim rezava “endereço baixinho, para Deus dificultar d’ele morrer” (CG: 56). Mesmo com a reza, Miguilim não conseguia afastar a idéia de que era héctico (palavra que não conhecia, pede o significado à cozinheira Rosa) e que remédio algum de seo Deográcias faria efeito.

Então ia morrer; carecia de pensar feito já fosse pessoa grande? Suspendeu as mãozinhas, tapando os olhos. Em mal que, a gente carecia de querer pensar somente nas coisas que devia de fazer, mas o governo da cabeça era erroso – vinha era toda idéia ruim das coisas que estão por poder suceder! Antes as estórias. Do pai de seo Soande vivo, estória do homem boticário, Soande. Esse, deu um dia, se prezou que já estava justo completo, capaz para navegar logo p’ra o Céu, regalias altas; como que então ele dispôs de tudo que tinha, se despediu dos outros, e subiu numa árvore, de manhã cedo, exclamou: - “Belo, belo, que vou para o Céu!...” –

e se soltou, para voar; descaiu foi lá de riba, no chão que muito se machucou. – “Bem feito!” – Vovó Izidra relatava – “Quem pensa que vai para o Céu, vai mas é para o Céu-de-Laláu!...” Vovó Izidra todos vigiava. (CG: 64)

Mais uma vez fica claro que Miguilim, em face de uma situação de aflição, mesmo que criada por ele, prefere se refugiar nas estórias. Mas a fuga é inútil já que as estórias acabam por remeter, simbólica ou diretamente, à razão de seu desconforto. Neste caso, a estória aproxima-se mais do “causo”, pois deve se referir a algo acontecido realmente, já que o seo Soande existe e é conhecido da família (ele está presente no funeral do Ditinho). Assim como o protagonista do conto “*Darandina*”, de *Primeiras Estórias*, seo Soande chama a atenção por subir numa árvore. O causo também remete à estória popular da “*Festa no céu*”, em que o cágado (ou jabuti) tenta participar da festa, mas acaba por se espatifar no chão. O desejo de ascender vai muito além do ato físico. Ao subir na árvore, o que o homem almeja é alçar-se ao Céu, a algo mais elevado, a Deus. Miguilim deseja o mesmo³⁵ e se identifica com seo Soande. Mas vovó Izidra que antes admirava a sua fé, acaba por se divertir com o fracasso do Boticário, minando as esperanças de Miguilim. Mesmo antes, quando questionada pelo menino quanto àquela vez do ossinho de galinha, ela responde rudemente.

³⁵ Em carta de 11 de outubro de 1963 ao seu tradutor italiano, Guimarães Rosa fala sobre o seguinte trecho: “[Miguilim] Rezava, rezava com força; pegava um tremor, até queria que brilhos doessem, até queria que a cama pulasse” (CG: 92). Esclarece: “(Ânsia de afã místico de Miguilim, ângústia religiosa em ação.) No fervor, era como se quisesse ascender – à experiência salvadora de BRILHOS (a “glória de Deus”); e que esses brilhos DOESSEM: isto é, senti-los, em si, no próprio corpo, carne, para certeza de sua realidade, supra-realidade. *Na evasão da reza, Miguilim queria era ‘transcender’*” (EB: 47). O trecho confirma o caráter metafísico do padecimento de Miguilim.

(...) Descorçoava. – “Vovó Izidra, a senhora falou aquilo, aquela vez: eu tenho muita fé em Deus?” “– Tu tem é severgonhice, falta de couro! Menino atentado!...” (CG: 60)

Mas depois de ouvir a estória de seo Soande, Miguilim tem uma idéia para cessar seu sofrimento. “Miguilim tinha pegado um pensamento, quase que com suas mãos” (CG: 65). O Menino faz um pacto com Deus. Estabelece um prazo de dez dias. Se durante esse tempo, Deus não o levasse, ele não morreria mais. Nas estórias e contos populares, o protagonista recorre a dois expedientes para escapar do destino fatal: um pacto com o Diabo ou com a própria Morte. Câmara Cascudo³⁶ nota que o Diabo, nessas narrativas, sempre é logrado. A Morte, no entanto, nunca deixa de cumprir o seu dever e priva o infeliz de sua existência, não importa quão esperto seja o seu plano para enganá-la. Miguilim, que queria ir para o Céu, nem cogita pedir auxílio ao Diabo e, sabendo ser impossível enganar a Morte, também não conta com ela. A única opção possível para a sua situação é fazer um acordo, mas com Deus. A princípio pensa em três dias, mas logo decide que dez dias parece ser o tempo exato, pois dá pra se rezar uma novena e ir se despedindo da sua vidinha³⁷.

³⁶ Câmara Cascudo distingue 12 tipos de contos tradicionais: Contos de Encantamento, Contos de Exemplo, Contos de Animais, Facécias, Contos Religiosos, Contos Etiológicos, Demônio Logrado, Contos de Adivinhação, Natureza Denunciante, Contos Acumulativos, Ciclo da Morte e Tradição (CASCUDO, 2000).

³⁷ Considerando-se que os números exercem um papel simbólico tanto em *Corpo de baile* quanto em outras obras do autor, é interessante perceber que, primeiro Miguilim escolhe o número da trindade, divino (3) mas logo acrescenta a ele o número cabalístico mágico e perfeito (7), o que resulta no número da totalidade (10).

Durante esse prazo, Miguilim vai se afastando aos poucos, para que as pessoas se “desacostumassem” da sua presença. Queria tudo pequeno, silencioso. Não tinha vergonha de ser bobo, porque “a alma dele temia gritos. No sujo lamoso do chiqueiro, os porcos gritavam, por gordos demais. Todo grito, sobre ser, se estraçalhava, estragava, de dentro de algum macio miolo – era a começão de desconhecidas tristezas. O quirquincho de um tatu caçado. O afurão dos cachorros, estrepolindo com o tatu em buraco” (CG: 71). O tatu parece ser o signo sob o qual Miguilim nasce. Para que ele pudesse “vingar”, seus pais o banham com sangue de tatu. Miguilim, quando havia caçada, sempre “ansiava para ver quando o tatu conseguia fugir a salvo” (CG: 41) e os gritos dos tatus representavam o começo de suas tristezas (como os gritos do Pai contra ele ou o seu próprio choro ao ser castigado). O tatu é o avatar, o totem do animal indefeso e alquebrado contra as forças maiores que o perseguem. O tatu também tem importância folclórica, conforme nos diz Câmara Cascudo, no *Dicionário de Folclore Brasileiro*:

(...) Mamífero desdentado, tem o corpo inteiramente defendido por uma espécie de couraça. Embora provido de molares, mas privado de incisivos e caninos, é considerado um desdentado e como tal classificado. Os indígenas têm pela carne do tatu uma predileção especial, afirmando que elas reúnem em si as virtudes de todas as outras carnes. Figura em muitos versos e ditados populares e, como animal exótico, na cartografia brasileira antiga. A princípio, o tatu, entre nós era considerado realmente um ser de talentos extraordinários em consequência das lendas tupi-guaranis que tinham passado para o nosso acervo tradicional. Mas tanto no norte como no sul, o jabuti também integrava o patrimônio popular. Entretanto, não se sabe porque era o tatu a principal figura das narrativas. Há uma centena de quadrinhas sobre as aventuras do tatu gaúcho. No

Nordeste do Brasil o tatu não é personagem freqüente nas *estórias* populares e sim o jabuti ou cágado. (CASCUDO, 2000:669)

Assim, o tatu também é considerado um animal indefeso (desdentado, mesmo tendo dentes) cuja única proteção é se esconder ou se fechar em sua couraça. Por outro lado, o tatu também é um sinônimo de esperteza como protagonista de estórias similares às do jabuti e do cágado. Miguilim pode ter ouvido uma dessas quadrinhas e se convencido mais um pouco de que só nas estórias o ser indefeso é vitorioso contra todas as crueldades do mundo das pessoas grandes. Miguilim se revolta com o pai e com os adultos pelo descaso e crueldade para com os animaizinhos indefesos, com o tatu, com a Cuca e com ele mesmo.

(...) Então, mas por que é que Pai e os outros se praziam tão risonhos, doidavam, tão animados alegres, na hora de caçar atôa, de matar tatú e os outros bichinhos desvalidos? Assim, com o gole disso, com aquela alegria avermelhada, era que o demônio precisava de gostar de produzir os sofrimentos da gente, nos infernos? Mais nem queria que ele Miguilim tivesse pena do tatú – pobrezinho de Deus sozinho em seu ofício, carecido de nenhuma amizade. Miguilim inventava outra espécie de nôjo das pessoas grandes. Crescesse que crescesse, nunca havia de poder estimar aqueles, nem ser sincero companheiro. Aí, ele grande, os outros podiam mudar, para ser bons – mas, sempre, um dia eles tinham gostado de matar o tatú com judiação, e aprontando castigo, essas coisas todas, e mandando embora a Cuca Pingo-de-Ouro, para lugar onde ela não ia reconhecer ninguém e já estava quase ceguinha. (CG: 72)

No dia derradeiro, Miguilim não sai da cama, comunica à irmã, Drelina, que vai morrer. No meio do desespero, quem pensa rápido e age, mais uma

vez, é o Dito: pra salvar Miguilim, ele traz seo Aristeu. Cabe aqui um parêntese para falarmos sobre esse homem que só aparece em poucas páginas da novela, mas que desempenha um papel pontual na evolução e cura de Miguilim. Em carta de Guimarães Rosa a Edoardo Bizzarri de 11 de outubro de 1963, o autor aconselha sobre a tradução dos nomes próprios dos personagens.

(Seu) Aristeu – deve ser dado na forma correspondente italiana, pois, como V. sabe, *Aristeo* era uma das personificações de Apollo – como músico, protetor das colméias de abelhas e benfazejo curador de doenças. (EB: 39)

De fato, o Aristeu do Mutúm possui as características do Aristeu grego³⁸. Criador de abelhas, vidente (prevê a chegada de Luisaltino), alegre, toca viola e tem sempre uma canção nos lábios; trazendo o sol por onde passa e curando os enfermos. Com Miguilim, não é diferente. O menino, que já estava achando que aquele “lugar do Mutúm era triste, era feio” (CG: 74), volta a descobrir a beleza revelada pelo Sol, personificado em Aristeu (Apolo, o Deus Sol).

Seo Aristeu entrava, alto, alegre, alto, falando alto, era um homem grande, desusado de bonito, mesmo sendo roceiro assim; e dôido, mesmo. Se rindo com todos, fazendo engraçadas vênias de dansador.

– “Vamos ver o que é que o menino tem?!... Ei e ei, Miguilim, você chora assim – p’ra cá você ri, p’ra mim!...” Aquele homem parecia desinventado de uma estória. – “O menino tem nariz, tem boca, tem aqui, tem umbigo, tem umbigo só...” – “Ele sara, seo Aristeu?” – “...Se não se

³⁸ Heloísa Vilhena de Araújo (1992: 27-42) identifica cada uma das novelas com um astro e “*Campo geral*” é identificado com o Sol, principalmente pela figura de seo Aristeu.

tosar a crina do poldrinho novo, pescoço do poldrinho não engrossa. Se não cortar as presas do leitãozinho, leitãozinho não mama direito... Se não esconder bem pombinha do menino, pombinha vôa às aluadas... Miguilim – bom de tudo é que tu'tá: levanta, ligeiro e são, Miguilim!...”

– Eu ainda pode ser que vou morrer, seo Aristeu...

– Se daqui a uns setenta anos! Sucedo com eu, que também uma vez já morri: morri sim, mas acho que foi morte de ida-e-volta... Te segura e pula, Miguilim, levanta já!

Miguilim, dividido de tudo, se levantava mesmo, de repente são, não ia morrer mais, enquanto seo Aristeu não quisesse. Todo ria. Tremia de alegrias. (CG: 76-7)

A repetição do adjetivo “alto” dá uma idéia de como Aristeu, com imponência e grandiosidade, ocupa todo o espaço do pequeno quarto, como o Sol. “Aquele homem” que “parecia desinventado³⁹ de uma estória” se tornaria uma fonte de inspiração e de entusiasmo para Miguilim. Aristeu se não era um contador de estórias, era com sua viola Minréla-Mindóla, um cantador de estórias. Guimarães Rosa também incluía na categoria de contadores os violeiros que faziam estórias cantadas, como o Zé Laudelim de “*O recado do morro*”. O narrador de “*Uma estória de amor*” já o confirma: “As quadras viviam em redor da gente, suas pessoas, sem se poder pegar, mas que nunca morriam, como as das estórias. *Cada cantiga era uma estória*” (EA: 182, grifo

³⁹ Em Guimarães Rosa o prefixo “des”, mais das vezes, não tem o sentido de negação, mas de re-afirmação. Vejamos o seguinte trecho de “*Uma estória de amor*”, em que o narrador fala sobre o Velho Camilo: “Mas não tirava de idéia, não, não desinventava. Aprendera em qualquer parte. Aqui e ali, pegar essas lérias, letras, alegres ou tristes, pelas voltas do mundo, essas guardara, mas como tolas notícias” (EA: 181). Percebe-se claramente que o sentido de “desinventar” aqui é similar ao de “tirar da idéia”, ou seja, vir com um pensamento original, inventar sem cópias.

nosso)⁴⁰. E é a presença curadora de seo Aristeu que faz com que Miguilim rompa o seu silêncio e volte a ter a vontade de ouvir e, mais tarde, de contar novas estórias.

(...) Miguilim desejava tudo de sair com ele passear – perto dele a gente sentia vontade de escutar as lindas estórias. Na hora de ir embora afinal, seo Aristeu abraçou Miguilim:

– Escuta, meu Miguilim, você sarou foi assim, sabe:

... Eu vou e vou e vou e volto!

Porque se eu for

Porque se eu for

Porque se eu for

hei de voltar...

(CG: 78-9)

Até a disposição gráfica dos versos indica esse caminho de ida-e-volta, de doença e de cura, de morte e ressurreição de que fala seo Aristeu, de que nos falam as estórias e seus finais felizes. E Miguilim retorna à vida em amplitude e, assim como seo Aristeu iluminou a vida de Miguilim, o sol ilumina o outrora chuvoso e feio Mutúm: “No outro dia, dia-de-manhã bonito, o sol chamachando, estava dado lindo o grilgril das maitacas, no primeiro, segundo, terceiro passar delas, para os buritis das veredas” (CG: 79). O dia ensolarado é o primeiro em que Miguilim vai trabalhar, levando um tabuleirinho com o “de-comer” do pai ao eito. Ele enfrenta a escuridão da

⁴⁰ A utilização do verbo “cantar” e não “contar” mostra a equiparação entre canção e estória. Em outra passagem de “*Campo geral*”: “*Rosa cantava a estória* de um, às músicas, buriti desde que nasceu, de preso dentro da caixinha de um coco, até cair de velho, na água azulada de sua vereda dele” (CG: 106, grifo nosso).

mata para chegar lá, o pai come a comida, não ralha com ele e tudo parece bem. Tão bem que Miguilim planeja contar uma estória só dele.

Miguilim pegava o tabuleirinho vazio, tomava a benção a Pai, vinha voltando. Chegasse em casa, uma estória ao Dito ele contava, mas estória toda nova, dele só, inventada de juízo: a nhá nhambuzinha, que tinha feito uma roça, depois vinha colher em sua roça, a Nhá Nhambuzinha, que era uma vez! Essas assim, uma estória – não podia? Podia, sim! – pensava em seo Aristeu... Sempre pensava em seo Aristeu – então vinha idéia de vontade de poder saber fazer uma estória, muitas, ele tinha! Nem não devia de ter medo de atravessar o mato outra vez, era só um matinho bobo, matinho pequeno trem a-tôa. Mas ele estava nervoso, transparecia que tinha alguma coisa, alguém, escondido por algum, mais esperando que ele passasse, uma pessôa? E era! Um vulto, um homem, saía de detrás do jacarandá-tã – sobrevinha para riba dele Miguilim – e era Tio Terêz!... (CG: 82)

Após ter se livrado da Morte, Miguilim volta a ter o poder de contar uma nova estória. O narrador sempre usa o vocábulo “poder”, como verbo ou substantivo, para se referir a “esse dom” que o homem do sertão recebe para toda a vida. O dom de contar estórias é o talento, a inspiração, que não deve ser negada, mas trabalhada à exaustão. Guimarães Rosa, na entrevista com Lorenz, zomba quando este menciona a sua pretensa genialidade: “Genialidade, sei... Eu diria: trabalho, trabalho e trabalho!” (LORENZ: 1991, 82). Mas o que se percebe quando o escritor fala no “poder” de contar estórias é que ele acredita em um dom que lhe foi conferido para tanto. Mas isso só, não é suficiente; é necessário trabalho, pesquisa e esforço. Só o trabalho e a intimidade com as palavras podem transformar uma idéia em estória ou livro.

Miguilim, mesmo quando, por um instante, duvida se pode ou não usar o seu dom, se lembra de seo Aristeu para ter a certeza de que pode, sim, fazer muitas estórias, perder o medo e atravessar a mata escura, símbolo recorrente de tudo o que é desconhecido e perigoso nos Contos de Fadas. A estória com que Miguilim quer presentear seu irmão é “toda nova, dele só, inventada de juízo”, totalmente original. Assim, Miguilim tenta sair do tema do Menino (Grande, Triste) para começar a fazer estórias mais cheias de alegria, tendo animais como protagonistas. Cabe ressaltar que aqui se verifica a atualização do pássaro enquanto personagem pelo uso da maiúscula inicial: na segunda vez em que o menino se refere a ela, já se trata da Nhá Nhambuzinha, não mais um pássaro como tantos outros, mas a personagem de sua estória nova, que simboliza um novo começo para o menino que enganara a Morte.

2.3 A estória do bilhete de tio Terêz (Ou Malfeito e bem-feito, quando é que a gente sabe?)

Mas a água só é limpa é nas cabeceiras.

O mal ou o bem,

estão é em quem faz;

não é no efeito que dão.

(*Grande Sertão: Veredas*)

Todavia, Miguilim não completará sua estória, já que um novo problema das pessoas grandes se interpõe entre ele e sua fantasia. Tio Terêz o incube de uma missão inglória: entregar um bilhete dele para sua Mãe. Como um ser da floresta, que Miguilim não reconhece de pronto como um homem, o Tio sai “detrás das árvores” e, invocando a amizade e a honra que deveria haver entre os dois, o elege como mensageiro daquele segredo. “Tio Terêz tinha falado feito numa estória: – ‘... amigos de todo guerrear, Miguilim, e de não sujeitar as armas?!...’ ” (CG: 84). Tio Terêz incube Miguilim dessa missão recorrendo a valores medievais de honra e amizade entre cavaleiros, como os de *Carlos Magno e os Doze Pares de França*, estória amplamente conhecida e divulgada pela Literatura Oral.

Miguilim bota o bilhete (o fetiche da palavra escrita) na algibeira, corre pra casa, e lá chegando não o entrega, mas tenta fugir daquele fardo. “Miguilim todo o tempo quase não pensava no bilhete, resolvia deixar para pensar no outro dia, manhã cedo” (CG: 85). No dia seguinte, em dúvida sobre o que deveria fazer, Miguilim questiona os outros sobre o que é malfeito e o que é bem-feito, sobre o certo e o errado. Como os heróis dos Contos de Fada, Miguilim, apesar de todas as agruras por que passa, preocupa-se em fazer o

que é certo. Essa atitude mostra como o menino estava impregnado pelo caráter moralizante das histórias que costumava ouvir, pois a “coisa mais difícil que tinha era a gente poder saber fazer tudo certo, para os outros não ralharem, não quererem castigar” (CG: 88). Miguilim ouviu várias pessoas da casa, mas até o irmão Dito não oferece solução, se mostrando relativista: “ – Olha: pois agora que eu sei, Miguilim. Tudo quanto há, antes de se fazer, às vezes é malfeito, mas depois que está feito e a gente fez, aí tudo é bem-feito...” (CG: 87). No dia seguinte, a caminho da roça, ainda tenta achar uma solução, já que não tivera coragem de entregar o bilhete à mãe.

(...) Tinha pensado tudo que podia dizer e não fazer? Não tinha. – “Tio Terêz, eu entreguei o bilhete a Mãe, mas Mãe duvidou de me dar a resposta...” Ah, de jeito nenhum, podia não, era levantar falso à Mãe, não podia. Mas então não achava escape, prosseguia sem auxílio de desculpa, remissão nenhuma por suprir. Sem tempo mais, sem o solto do tempo, e o tamanho de tantas coisas não cabia em cabeça da gente... Ah, meu-deus, mas, e fosse em história, numa história contada, estoriuzinha assim ele inventado estivesse – um menino – um menino indo levando o tabuleirinho com o almoço – e então era que o Menino do Tabuleirinho decifrava de fazer? Que palavras certas de falar?! – “Tio Terêz, Vovó Izidra vinha, raivava, eu rasguei o bilhete com medo d’ela tomar, rasguei miudinhos, tive de jogar os pedacinhos no rego, foi de manhãzinha cedo, a Rosa estava dando comida às galinhas...” – “Tio Terêz, a gente foi a cavalo, costear o gado nesses pastos, passarinhos do campo muito cantavam, o Dito aboiava feito vaqueiro grande de toda-a-idade, um boi rajado de pretos e de verdes investiu para bater, de debaixo do jacarandá-violeta, aí, o bilhetezinho de se ter e não perder eu perdi...” Mas, aí, Tio Terêz não era da história, aí ele pega escrevia outro bilhete, dava a ele outra vez; tudo pior de novo, recomeçava. (CG: 93-4)

Quando Miguilim volta da sua viagem ao Sucurijú, onde fora receber o sacramento da Crisma, seus irmãos, Tomezinho e Dito, indagam se ele havia trazido presente para eles, como fizera para Chica. Como nada trouxera, Miguilim tenta inventar uma mentira que era uma estória: “- Estava tudo num embrulho, muitas coisas... Caíu dentro do corgo, a água fundou... Dentro do corgo tinha um jacaré, grande...” (CG: 32). Como muitos contadores que terminam as suas estórias dizendo que derrubaram a prova da veracidade do que contaram (um objeto, como uma cesta de doces) no rio, Miguilim usa desse subterfúgio para escapar do julgamento dos irmãos⁴¹. Com tio Terêz, ele pensa em fazer a mesma coisa. Retoma o personagem do Menino que nada mais é do que uma representação dele mesmo. Mas o ardil não funciona porque “Tio Terêz não era da estória”. O bilhete continha uma informação real e poderosa o suficiente para invalidar quaisquer estórias que pudesse criar para negá-la. Sem mais alternativas, conta-lhe a verdade. Aquela que parecia ser a opção mais remota se torna a mais acertada. Tio Terêz compreende a afliçãozinha de Miguilim. “Tio Terêz beijava Miguilim, de despedida, daí sumia por entre o escuro das árvores, conforme que mesmo tinha vindo” (CG: 95). Mesmo tendo bebido “um golinho de velhice” (CG: 89), Miguilim aceita a verdade como parte essencial de tudo o que é bem-feito.

⁴¹ Muitos contos fazem uso desse truque para assegurar alguma veracidade ao conto ou só para fazer graça com o ouvinte/leitor. Monteiro Lobato já diz em *Histórias de Tia Nastácia*: “E tia Nastácia rematou a história repetindo o mesmo finzinho de sempre: ‘E eu lá estive e trouxe um prato de doces, que caiu na ladeira.’ (1960:29). Câmara Cascudo ainda enumera outros exemplos do motivo: “Foram três dias de festas e danças e até eu me meti no meio, trazendo uma latinha de doce, mas, na ladeira do Encontrão, dei uma queda e ela, *pafo!* – no chão!...” (2000:82) e “Foi uma festa que durou três dias e eu estive lá, comendo do bom e do melhor e não arranjei nada pra vocês porque vim comendo no caminho...” (2000:113).

2.4 A estória da *Cuca Pingo-de-Ouro* (Ou o final que tinha de ter)

As irmãzinhas estão dormindo...

Vão matar o Quibungo...

E tem uma cachorrinha, latindo, de lá do Céu...

(“Buriti”, Noites do sertão)

O enredo se desenvolve, a seguir, com a chegada de Luisaltino e a apresentação do menino Grivo. Logo o Natal se aproxima e chega a hora de montar o presépio. “Aqueles dias passaram muito bonitos, nem choveu: era o sol, e o verde, veranico” (CG: 102). O vaqueiro Salúz também veio e trouxe sua esposa, Siàrlinda, para contar estórias. Juntamente com seo Aristeu, ela é mais uma representante dos contadores na obra de Guimarães Rosa.

(...) Siàrlinda contou estórias. Da Moça e da Bicha-Fera, do Papagaio Dourado que era um Príncipe, do Rei dos Peixes, da Gata Borracheira, do Rei do Mato. Contou estórias de sombração, que eram as melhores, para se estremecer. (CG: 103-4)

Seu repertório é vasto e diversificado. Como grande parte dos contadores, ela sabe contos de fadas, como “A Moça e a Bicha-Fera” (“*A Bela e a Fera*” de Jeanne-Marrie Leprince de Beaumont) e “*A Gata Borracheira*” ou “*Cinderela*” de Charles Perrault. Mas, conhece, ainda, contos de Trancoso de nossa tradição oral (“*O Rei dos Peixes*”, “*O Papagaio Dourado*”) e estórias de (as)sombração. Miguilim, encantado com aquela demonstração de desenvoltura na arte de contar estórias, começa a gerar novas estórias.

(...) Miguilim de repente começou a contar histórias tiradas da cabeça dele mesmo: uma do Boi que queria ensinar um segredo ao Vaqueiro, outra do Cachorrinho que em casa nenhuma deixavam que ele morasse, andava de vereda em vereda, pedindo perdão. Essas histórias pegavam. (CG: 103-4)

Mais uma vez, Miguilim parece ter um poder, um dom de Deus, que o leva, “de repente”, a contar essas “histórias tiradas da cabeça dele mesmo”. As duas histórias contadas nessa ocasião remetem ao contexto em que o menino vive. A primeira, do Boi, alude à realidade profissional da região (um prenúncio da “*Décima do Boi Bonito*”, narrada em “*Uma história de amor*”) enquanto a segunda retrata uma preocupação mais pessoal, o desaparecimento e o destino de sua cadelinha Cuca Pingo-de-Ouro.

A ideia de contar a história da Cuca Pingo-de-Ouro fica na cabeça do menino. Para se redimir e diminuir sua dor, Miguilim na figura de narrador da história pode fazer, como nos contos tradicionais, que ela passe por muitas peripécias, mas triunfe e seja feliz no final. A cadelinha representa, assim como o tatu, o próprio Miguilim e todos aqueles que, fracos e indefesos, estão sob o julgo dos mais fortes. Por isso é tão importante para ele que a história seja contada. E como toda história, ela precisa de um ouvinte que a julgue e que possa lhe dar sentido através do processo comunicativo. Afinal, uma história só está completa quando é contada. E Miguilim escolhe uma pessoa muito especial para ser a sua audiência: o irmão Dito. A história também seria uma forma de alegrá-lo, já que ele estava de cama, por que havia cortado o pé num caco de pote, “um talho enorme, descia de um lado, cortava por baixo, subia da outra banda” (CG: 112).

(...) Mas então Miguilim fez de conta que estava contando ao Dito uma estória – do Leão, do Tatú e da Foca. Aí Tomezinho, a Chica e aquele menino o Bustica também vinham escutar, se esqueciam do presépio. E o Dito mesmo gostava, pedia: – “Conta mais, conta mais...” Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para ele era o entendimento maior. Se lembrava de seo Aristeu. Fazer estórias, tudo com um viver limpo, novo, de consolo. Mesmo ele sabia, sabia: Deus mesmo era quem estava mandando! – “Dito, um dia eu vou tirar a estória mais linda, mais minha de todas: que é a com a Cuca Pingo-de-Ouro!...” O Dito tinha alegria nos olhos; depois, dormia, rindo simples, parecia que tinha de dormir a vida inteira. (CG: 114-5)

Neste trecho, fica mais evidente o caráter transcendente do ato de contar estórias. Como a boneca Emília, de Monteiro Lobato, ele usa o faz-de-conta, o seu dom, para contar as estórias “que ninguém nunca tinha sabido”, “sem carecer de esforço” porque “Deus mesmo era quem estava mandando”. Ele mesmo sabia que aquilo era “o entendimento maior”, uma epifania. Novamente se lembra de seo Aristeu como uma presença divina que o inspira a contar suas estórias. Desta vez, Miguilim utiliza animais como seus protagonistas. A presença de animais exóticos (ao menos para o sertão mineiro), como o leão e a foca, atesta que o menino os conhecia através de estórias que lhe foram contadas, já que escola, no Mutúm, não havia. O talento de Miguilim se evidencia pela reação de sua audiência (Tomezinho, Chica, Dito e o menino Bustica), que se desinteressou da grande atração da casa (o presépio) para ouvi-lo.

O ato de contar estórias para Miguilim é muito mais do que um ato catártico. É um ato de (re)criação. Nisso também, como todos os narradores, Miguilim se aproxima de Deus, torna-se um demiurgo que cria “um viver limpo, novo”. O novo viver criado por Miguilim é, ainda, um viver “de consolo”, porque, nas estórias, as injustiças e tragédias da vida podem ser consertadas. Por isso, a estória mais linda e mais dele de todas será a estória da Cuca Pingo-de-Ouro, que ele vai contar só para o Dito. Quando chegasse a hora, Miguilim contaria para a pessoa mais esperta de todas a estória mais bonita de todas: a da cachorrinha, que, mesmo cega e doente, voltou ao seu dono. A estória da esperança que vence todas as adversidades e da alegria que sobrevive à “diferença toda das coisas da vida” (CG: 75). Ele tinha de acreditar nessa estória. E precisava do Dito, “precisava de contar ao Dito, para o Dito reproduzir, com aquela força séria, confirmada, para ele então acreditar mesmo que era verdade” (CG: 98).

O Dito que gostava de todos, que não queria morrer e sim “crescer, tomar conta do Mutúm, criar um gadão enorme” (CG: 110) não consegue sobrepujar a doença⁴²; a alegria em seus olhos cede às pálpebras pesadas de sono e cansaço. “O Dito estava com jeito: as pernas duras, dobradas nos joelhos, a cabeça dura na nuca, só para cima ele olhava. O pior era que o corte do pé ainda estava doente, mesmo pondo cataplasma doía muito demorado. (...) O Dito gemia de mais dôr, com os olhos fechados” (CG: 116). Nem a visita de seo Aristeu conseguiu fazê-lo melhorar e a reza era único recurso.

⁴² Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro (USP) em trabalho apresentado na XII Semana Roseana (Cordisburgo - 3 a 9 de julho de 2000), “Do Mutum ao Buriti Bom: Travessia de Miguilim”, afirma, com propriedade, que pelas pistas deixadas pelo autor, a doença de Dito era o tétano, que ele contraíra quando cortou o pezinho.

A reza não esbarrava. Uma hora o Dito chamou Miguilim, queria ficar com Miguilim sozinho. Quase que ele não podia mais falar. – “Miguilim, e você não contou a estória da Cuca Pingo-de-Ouro...” “Mas eu não posso, Dito, mesmo não posso! Eu gosto demais dela, estes dias todos...” Como é que podia inventar a estória? Miguilim soluçava. – “Faz mal não, Miguilim, mesmo ceguinha mesmo, ela há de me reconhecer...” “– No céu, Dito? No Céu?!” – e Miguilim desengolia da garganta um desespero. – “Chora não, Miguilim, de quem eu gosto mais, junto com Mãe, é de você...” E o Dito também não conseguia mais falar direito, os dentes dele teimavam em ficar encostados, a boca mal abria, mas mesmo assim ele forcejou e disse tudo: – “Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!...” E o Dito quis rir para Miguilim. Mas Miguilim chorava aos gritos, sufocava, os outros vieram, puxaram Miguilim de lá. (CG: 118-9)

Logo em seguida, “no vôo do instante, ele sentiu uma coisinha caindo em seu coração, e adivinhou que era tarde, que nada mais adiantava” (CG: 119). O Ditinho morrerá. Nunca mais Miguilim teria oportunidade de contar outra estória para o irmão. Nem a da Cuca Pingo-de-Ouro. Mas, como o próprio Dito assegurara, não precisava, pois ele já sabia o final. Antes de morrer, o irmãozinho de Miguilim completa a estória. Mesmo ceguinha, a Cuca haveria de reconhecê-lo, quando ambos se encontrassem, no Céu. É nesse instante que Miguilim teve certeza de que Ditinho morreria. Contudo, o final de Dito não é um final triste, mas esperançoso. Mesmo morrendo, ele encontraria a cadelinha perdida, o Pingo-de-Ouro, a pedra brilhante⁴³. A

⁴³ A pedra brilhante aparece na primeira epígrafe de Ruysbroeck, o Admirável, (todos os três volumes que formam o *Corpo de Baile* possuem epígrafes de Ruysbroeck e de Plotino) em “*Campo*

última coisa que o Dito tem para ensinar a Miguilim é a lição que se depreende da conclusão da estóriazinha, o tudo que ele tinha que dizer: “Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!...”⁴⁴. Ao revelar o ensinamento moral, Dito completa e dá sentido tanto à narrativa quanto à sua própria morte.

(...) Ela [a narrativa] tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. (...) Aconselhar é menos responder uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. (...) O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. (BENJAMIN, 1985:200-1)

Miguilim e Dito, como se pode perceber durante toda a novela, integram uma só totalidade. Miguilim é emotivo, Dito é racional; um é a

geral”: “Vede, eis a pedra brilhante dada ao contemplativo; ela traz um nome novo, que ninguém conhece, a não ser aquele que a recebe.” (CG: 5). Para uma leitura mais aprofundada das epígrafes de Ruysbroeck e de Plotino, ver *O Roteiro de Deus* (1996) de Heloísa Vilhena de Araújo.

⁴⁴ A concepção da alegria como um valor indispensável para o homem está expressa em várias obras de Guimarães Rosa. Em *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo adverte: “O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e inda mais alegre ainda no meio da tristeza!” (GSV: 334). Maria Behú, em “*Buriti*” nos diz que: “Deus nos dá pessoas e coisas, para aprendermos a alegria... Depois retoma coisas e pessoas para ver se já somos capazes da alegria sozinha... Essa – a alegria que Ele quer...” (NS: 304).

dúvida, o outro, a consciência. Miguilim é o sonho, Dito é a sabedoria. Miguilim é dionisíaco, Dito é apolíneo (por isso Miguilim o admira, como faz com seo Aristeu). Miguilim conta as estórias, mas é Dito que tira delas o ensinamento prático. Se Miguilim tem uma visão lírica do mundo, Dito toma tudo a partir desse “lado épico da verdade”, a sabedoria. Se a substância de um é o contado, a do outro, cujo nome não é à toa, é o “dito”⁴⁵. A morte do Dito é um marco divisor na novela. A partir deste momento, a narrativa passa a ter uma inflexão mais funesta e angustiante. Excetuando-se os três dias que Miguilim passa, ironicamente, de castigo, na casa do vaqueiro Salúz e as páginas finais, não há mais momentos de descontração e alegria. Os brinquedos infantis são substituídos pelo trabalho; a alegria, pelo pesar. Um ambiente de esterilidade toma conta do Mutúm. Em “*Uma estória de amor*”, a morte do riachinho também marca o início do período de dúvidas para Manuelzão que tenta, através da festa, “desatar o fluxo daquilo que estancara” (VASCONCELOS, 1997:15). Não é à toa que o narrador termine o relato do riachinho assim: “Era como se um menino sozinho tivesse morrido” (EA: 164).

Todos os dias que depois vieram, eram tempo de doer. Miguilim tinha sido arrancado de uma porção de coisas, e estava no mesmo lugar. Quando chegava o poder de chorar, era até bom – enquanto estava

⁴⁵ Sobre o significado do nome do Dito, nos diz Heloísa Vilhena de Araújo: “[Miguilim] Defronta-se com a doença e a morte do irmão querido e companheiro mais próximo de brincadeiras e conversas – o *Expedito*, nome, segundo os termos da teologia medieval, daqueles que estão prontos para partir para Deus: *expeditus*.” (1996: 435) Para a nossa análise, achamos mais pertinente a acepção do nome como o particípio passado do verbo “dizer”, o “dito”, em oposição ao “contado”. Aquilo que é real e só tem uma interpretação, o que não pode ser mudado por que já foi dito. O contrário do que é contado, pois cada vez que se conta, se aumenta um ponto.

chorando, parecia que a alma toda se sacudia, misturando ao vivo todas as lembranças, as mais novas e as muito antigas. Mas, no meio das horas, ele estava cansado. Cansado e como que assustado. Sufocado. Ele não era ele mesmo. Diante dele, as pessoas, as coisas, perdiam o peso de ser. Os lugares, o Mutúm – se esvaziavam, numa ligeireza, vagarosos. E Miguilim mesmo se achava diferente de todos. Ao vago, dava a mesma idéia de uma vez, em que, muito pequeno, tinha dormido de dia, fora de seu costume – quando acordou, sentiu o existir do mundo em hora estranha, e perguntou assustado: “ – Uai, Mãe, hoje já é amanhã?!” (CG: 122)

Somado à dor e à saudade pela perda do irmão, Miguilim sente muita raiva e tenta, a todo custo, reconstruir a imagem do Ditinho vivo, recolhendo com Rosa, Mãitina e com a mãe pedacinhos de memórias. Além desse “costume que começava a ter de ter, de sofrer” (CG: 121), Miguilim começa a ajudar o pai com o trabalho no eito. O menino “por tudo, tinha perdido mesmo o gosto e o fácil poder de inventar estórias. Mas, “meio acordado, meio dormindo, pensava no Dito, sim” (CG: 131). Sem o poder de contar estórias, Miguilim precisa passar por um processo de amadurecimento que lhe exigirá um confronto sem intermediários com a realidade que o cerca.

3. João e Maria e Miguilim e Rosa: O conto de fadas em “*Campo geral*”

3.1 Estórias de fadas

Agora era fatal
Que o faz-de-conta terminasse assim
Pra lá deste quintal
Era uma noite que não tem mais fim...
(“João e Maria”, Chico Buarque de Holanda)

Durante o desenrolar da narrativa de “*Campo geral*”, Miguilim se apega a várias estórias (ou projetos de estórias) para tentar entender o desalento e a inquietação que sempre lhe são presentes. O mundo ao seu redor é, na maior parte do tempo e, em especial, nos momentos de angústia, transformado e reinterpretado pelo seu fecundo poder de criação. No entanto, como exceção para confirmar a regra, Miguilim se identifica com uma estória que não é dele (criada por ele), mas que faz parte de uma tradição oral; o conto de fadas “*João e Maria*”. A afeição de Miguilim pelo conto vai além da identificação. Como acontece com a canção da Cuca, o conto é uma reafirmação de que ele conseguirá superar suas dificuldades e tormentos. A narrativa assegura que o menino, quando virar homem, ou tiver amadurecido o suficiente, poderá mudar o mundo repleto de injustiças que o cerca. O Conto de Fadas fala diretamente aos medos interiores da criança, não para simplesmente aumentá-los, mas para garantir que, a seu tempo, eles serão superados. Como afirma Bruno Bettelheim:

Os contos de fadas, à diferença de qualquer outra forma de literatura, dirigem a criança para a descoberta de sua identidade e comunicação, e

também sugerem as experiências que são necessárias para desenvolver ainda mais o seu caráter. Os contos de fadas declaram que uma vida compensadora e boa está ao alcance da pessoa apesar da adversidade – mas apenas se ela não se intimidar com as lutas do destino, sem as quais nunca se adquire verdadeira identidade. Estas estórias prometem à criança que, se ela ousar se engajar nesta busca atemorizante, os poderes benevolentes virão em sua ajuda, e ela o conseguirá. As estórias também advertem que os muitos temerosos e de mente medíocre, que não se arriscam a se encontrar, devem se estabelecer numa existência monótona – se um destino pior não recair sobre eles. (BETTELHEIM, 1980:32)

Durante a narrativa de “*Campo geral*”, Miguilim deve encontrar disposição e coragem para alterar o que, em seu espírito, ele considera que não está certo, desconstruído. Mas, quando castigado e atormentado pela perspectiva (mesmo que ilusória) de uma punição ainda maior, o exílio forçado, Miguilim se remete ao caso dos irmãos abandonados pelos pais:

(...) Mas o pai não devia de dizer que um dia punha ele Miguilim de castigo pior, amarrado em árvore, na beirada do mato. Fizessem isso, ele morria da estrangulação do medo? Do mato de cima do morro, vinha onça. Como o pai podia imaginar judiação, querer amarrar um menino no escuro do mato? Só o pai de Joãozinho mais Maria, na estória, o pai e a mãe levaram eles dois, para desnortear no meio da mata, em distantes, porque não tinham de comer para dar a eles. Miguilim sofria tanta pena, por Joãozinho mais Maria, que voltava a vontade de chorar. (CG: 38)

Não é esta a primeira ou única referência aos Contos de Fadas na obra de Guimarães Rosa. O autor demonstra ter consciência da gênese oral dos contos ao mesmo tempo em que brinca com a estrutura consagrada pelas

versões escritas pelos Grimm, Perrault, Andersen e outros. Desde *Sagarana* em que, à maneira de Kipling⁴⁶ e das fábulas, os animais falam sua própria língua, até *Ave, palavra*, a obra rosiana guarda muitas semelhanças e motivos com esses contos maravilhosos populares. O sertão rosiano é como um reino que, apesar de poder ser localizado como o interior de Minas, possui um encanto e magia particular. Alguns de seus personagens também compartilham esse algo de maravilhoso ou de féérico.

(...) O lirismo rosiano abrange a visão poética da natureza e a ênfase no lado sentimental das personagens. Em certas estórias breves o teor sentimental se entrelaça a uma idealização característica de contos de fada. Entre essas podem ser citados os contos breves “Seqüência” e “Substância”, de *Primeiras estórias* e “Arroio-das-Antas”, de *Tutaméia*, verdadeiras filigranas de prosa poética. (...) Nessas estórias, transborda o pendor do escritor para o surpreendente, o ilógico, o sobrenatural, o “milmaravilhoso”. A vida, que é inexplicável, imprevisível, é bafejada, às vezes, por milagres e a crença na possibilidade do milagre alimenta a esperança, justifica o desejo de viver. (MARTINS, 1996:77-8)

Além dos contos citados, podemos destacar mais alguns exemplos. Mesmo não tendo o poder de concretizar desejos, como a Nininha (“*A menina de lá*”), Lélia (“*A estória de Lélío e Lina*”) pode ser vista como uma fada do sertão⁴⁷. As curtas estórias de *Tutaméia* modificam as desgastadas

⁴⁶ É inegável que Guimarães Rosa foi influenciado pelo o autor d’*O livro da jângal* (ou “jungle”). Em entrevista à Revista do Livro (45, Outubro de 2002), sua filha Agnes Guimarães Rosa afirma que seu pai tinha Rudyard Kipling como autor fundamental, que as filhas teriam que “ler, ler e reler” (p. 14). Não seria despropósito uma aproximação estilística entre os dois autores.

⁴⁷ Ver “Rosalina, a fada do Pinhém” de Nilce Sant’Anna Martins, artigo publicado na revista do Instituto de Estudos Brasileiros, 41.

fórmulas de abertura e desfecho dos contos: “Conte-se que uma vez” (TU: 91), “Nos tempos que não sei, pode ser até que ele venha ainda a existir” (TU: 140), “Foram infelizes e felizes, misturadamente” (TU: 53). Com “*Fita verde no cabelo (velha nova estória)*” de Ave, Palavra, Guimarães Rosa utiliza o tema de “*Chapeuzinho Vermelho*” para contar uma estória em que a Morte, e não o Lobo Mau, é o grande vilão. Mesmo um fato real, como o transporte por avião de 15 colibris do Brasil para o Jardim Zoológico de Copenhague em 1946, é emoldurado por essa aura mágico-poética na crônica sugestivamente intitulada “*Histórias de fadas*”.

A presença de “*João e Maria*” como conto tradicional em que Miguelim espontaneamente se reconhece é de inegável valor simbólico. “*João e Maria*” (no original, “*Hänsel und Gretel*”) foi recolhido pela primeira vez pelos irmãos Grimm na sua famosa coletânea *Contos da infância e do lar* que, após várias edições, se tornaria o mundialmente conhecido *Contos de fadas*, conforme nos assegura Maria Tatar.⁴⁸ Desde essa primeira publicação, popularizou-se e espalhou-se pelo mundo em versões diferentes, mas que mantiveram a essência do conflito dos irmãos abandonados e da sua aventura pela floresta hostil. No Brasil, uma versão de Natal (RN) foi divulgada por Câmara Cascudo em *Contos tradicionais do Brasil* (CASCUDO, 2000:163-5). Monteiro Lobato pôs na boca de Tia Nastácia outra versão, também próxima da oralidade, em *Histórias de Tia Nastácia* (LOBATO, 1960:64-71). Só para ficarmos nos domínios da nossa língua, também há uma versão de Portugal, curiosamente chamada de “*Os dois pequenos e a bruxa*” e recolhida em

⁴⁸ A versão traduzida do conto aqui utilizada e grande parte das informações adicionais foram retiradas do trabalho de fôlego de Maria Tatar (professora da Universidade de Cambridge em Massachusetts) *Contos de Fadas – Edição comentada & Ilustrada*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

Contos populares portugueses (PEDROSO, 2001:115-17)⁴⁹. Não se pode afirmar com certeza qual dentre as muitas versões Miguilim escutou, pois não há mais elementos em “*Campo Geral*” para tanto. Mas não seria leviano supor que Guimarães Rosa conhecesse um bom número de variantes do conto e, dentre elas, a versão escrita dos irmãos Grimm. Utilizaremos, portanto, a versão dos Grimm, por já estar cristalizada e por ser a mais rica em simbologias e imagens. No entanto, antes de passarmos ao estudo mais esmiuçado de “*João e Maria*”, retomaremos o tema geral dos Contos de Fada e algumas de suas características que serão pertinentes adiante.

⁴⁹ Há, como se devia esperar, algumas diferenças no enredo de cada versão. A maioria das versões orais não tem tanta riqueza de detalhes e de símbolos quanto a dos irmãos Grimm. Na versão que Lobato recolheu, curiosamente, a estória continua só com João, depois que ele sai de casa, e enfrenta um monstro de sete línguas para casar-se com uma princesa. Fica claro que houve o acréscimo de episódios de outras estórias, como normalmente ocorre quando uma estória é passada de contador para contador, através dos tempos. É curioso, ainda, notar que Dona Benta atribui a Hans Christian Andersen a versão escrita de “*João e Maria*”, que é, na verdade, dos irmãos Grimm: “– Não – disse Dona Benta. Andersen nada mais fez do que colhê-la da boca do povo e arranjá-la a seu modo, com as modificações que quis (...)” (LOBATO, 1960: 70).

3.2 Era uma vez as estórias

As estórias reluziam às vezes um simples bonito,
principalmente as antigas,
as já sabidas,
das que a gente tem em saudades, até.
(“Uma estória de amor”, *Manuelzão e Miguilim*)

A origem dos Contos de Fadas remete a um tempo e a lugares bem mais distantes que a França de Perrault ou a Alemanha dos Grimm. Ainda é uma incógnita o primórdio exato dos contos. O que se pôde detectar, através de décadas de pesquisa, foram *textos-matrizes* de diferentes fontes que inauguraram o gênero, mas não como o conhecemos atualmente. Muitas características permaneceram as mesmas, apesar das particularidades das culturas de cada povo. Como esclarece Nelly Novaes Coelho:

Os vestígios mais remotos, localizados por esses estudiosos, remontam a séculos antes de Cristo e provêm de fontes orientais e célticas que, a partir da Idade Média, foram assimiladas por textos de fontes européias. A despeito das muitas pesquisas desenvolvidas, foi impossível determinar quais teriam sido os textos-matrizes “puros”, tal a amálgama de fontes que se fundiam nas narrativas recolhidas.

Algo, porém, tornou-se evidente: teria havido um fundo comum a todas elas, pois de outra forma não se poderia explicar a coincidência de episódios, motivos etc., em contos pertencentes a regiões geograficamente tão distantes entre si e com culturas, línguas ou costumes absolutamente diferentes.⁵⁰

⁵⁰ COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987, pp. 16-7.

Entre essas fontes, podemos destacar as orientais e as célticas. A oriental é, certamente, a mais antiga e se caracteriza, além da antropomorfização dos animais, por ser um seqüência de estórias conectadas por um eixo condutor. O mais importante e conhecido exemplo desse tipo de afiliação entre as estórias orientais se encontra n'*As mil e uma noites*, cuja primeira tradução para o francês se deu em 1704, por Antoine Galland. O contador de estórias Malba Tahan afirma, na apresentação da mais recente edição brasileira d'*As mil e uma noites*⁵¹, que podemos encontrar “numa tradução, não escoimada da parte obscena” (não é esse o caso da versão suavizada feita por Galland) vários tipos de estórias:

Contos maravilhosos e de aventuras; contos de amor e intrigas de namorados; romances de viagens; aventuras de cavalaria e guerra; lendas fantásticas cheias de crueldade; cenas de zombaria contra judeus e cristãos; contos do gênero policial; anedotas brejeiras e pornográficas; episódios fantásticos e obscenos; lutas religiosas; parábolas e apólogos; fábulas; histórias de erudição (até com problemas de matemática).

(2001:18-9)

Tal variedade comprova a riqueza temática da obra e nos faz imaginar que o alcance de sua influência foi bem maior do que se pode pensar à primeira vista, para além dos contos infantis⁵².

⁵¹ *As mil e uma noites*. [versão de] Antoine Galland; tradução de Alberto Diniz; apresentação de Malba Tahan. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. 2v. (pp. 18-9).

⁵² Malba Tahan enumera, ainda, outros textos orientais que serviram de fontes para *As mil e uma noites*. Entre eles o *Katha-Sarit-Sagara* (Oceano infindável de estórias). O termo “Sagara” corresponde a “Estória”, o que nos faz pensar que Guimarães Rosa pode também tê-lo utilizado na

As histórias da cultura celta também têm capital importância porque foi nela que surgiu e se solidificou, dentre outras coisas, a figura da fada. Os *lais*⁵³ e as novelas de cavalaria do círculo arturiano foram o primeiro lar dessas mulheres dotadas de poderes mágicos e poções que depois seriam conhecidas como fadas (e bruxas, como Morgana LeFay). Além disso, percebem-se outros elementos que ajudaram na elaboração de muitos contos de fadas:

(...) Um exaltante espiritualismo; um delírio amoroso, dando à mulher um poder que, entre os demais povos, ela estava longe de ter; tendência ao misticismo; atração por regiões longínquas, brumosas, com lagos misteriosos; devoção quase religiosa pela Natureza, vista como dona de estranhas forças; lendas, onde vagam heróis invencíveis (ou estranhas criaturas submetidas a um poder ou encantamento místico); mulheres divinas ou diabólicas; fadas; anões; gigantes; encantadores de várias espécies; monstros; talismãs; filtros mágicos; reinos fantásticos...

(COELHO, 1987:33)

Desde a poção de amor que fez com que Tristão se apaixonasse por Isolda até a batalha entre feiticeiros como Merlin e Morgana, muito se manteve nas narrativas orais de que se originaram os contos da tradição

construção do título “Sagarana”, assim como o vocábulo “saga”: “Na maioria das culturas, não existe uma linha clara separando o mito do conto folclórico ou de fadas; todos eles formam a literatura das sociedades pré-literatas. As línguas nórdicas têm apenas uma palavra para ambas: *saga*. O alemão manteve a palavra *Sage* para os mitos, enquanto as histórias de fadas são chamadas de *Märchen*” (BETTELHEIM, 1980:34).

⁵³ Poemas narrativos “que cumpriram a importante tarefa de divulgar o espírito céltico-beltrão para o resto da Europa e de auxiliar a fusão do antigo ‘paganismo’ com o espírito cristão” (COELHO, 1987:49). Deram origem a muitas novelas de cavalaria e, posteriormente, a muitos contos de fada.

folclórica européia (em especial França e Alemanha) e, por conseguinte, na tradição folclórica de suas colônias. Várias versões orais da “*Gata Borralheira*”, de “*João e Maria*” e de outros contos mostram uma velhinha bondosa que revela ser nada menos que a Virgem Maria, uma reminiscência do uso das novelas de cavalaria para propagar o espírito cristão. Mas tivessem o objetivo de divertir, educar ou catequizar, os Contos de Fadas, como os conhecemos hoje (reescritos por literatos como os Grimm, Andersen e Perrault, Jacobs) não negam as origens e os motivos das narrativas orais populares, por mais antigas e afastadas da nobreza que fossem.

Mais de um século separam os contos alemães dos Grimm daqueles descobertos, na França, por Perrault. Entretanto, as inúmeras semelhanças de motivos, episódios, personagens... que todos eles apresentam revelam com evidência o *fundo comum* das fontes orientais, célticas e européias, de onde surgiram.

Em todos, o sobrenatural, o maravilhoso, as metamorfoses, o destino... são a grande presença. Em todos, há sempre grandes provas a serem vencidas para que as personagens alcancem o que desejam. Entre o *real do cotidiano* e o *mistério do imaginário*, desaparecem as fronteiras, mostrando a vida como algo muito difícil de ser enfrentado, mas, talvez por isso mesmo, extremamente valiosa e merecedora dos mais extremos sacrifícios. (COELHO, 1987:75)

Nelly Novaes Coelho identifica, ainda, dois tipos de contos originários dessas fontes: o conto de fadas, propriamente dito, e o conto maravilhoso. A distinção entre os dois não se dá pela estrutura dos contos (que são bastante similares), mas quanto à temática e à motivação dos personagens. Nos Contos de Fadas, mesmo havendo o mágico e o inacreditável, o que desencadeia a

narrativa é um problema existencial. O herói (ou heroína) parte para a busca da realização pessoal, que pode ser simbolizada de várias formas.

A efabulação básica do *conto de fadas* expressa os *obstáculos* ou *provas* que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance sua auto-realização existencial, seja pelo encontro de seu verdadeiro eu, seja pelo encontro da *princesa*, que encarna o *ideal* a ser alcançado. (COELHO, 1987:13)

A realização pessoal, mais das vezes, está representada pelo encontro com a princesa que, após ser salva, ou desencantada, proporciona ao seu herói uma vida de eternas felicidades. Mas esse motivo não é absoluto. Muitos contos, especialmente antes da popularização do amor cortês, colocavam o símbolo da busca do herói como um tesouro a ser alcançado, cujo maior exemplo é o Santo Graal. Em outros contos, a realização pessoal pode vir da conquista de um atributo mais abstrato, como a beleza do Patinho Feio que se descobre cisne. De qualquer forma, é incontestável que o protagonista só alcançará êxito após passar por sofrimentos e provações. O prêmio (seja ele um casamento, um tesouro ou a própria vida) nada mais é do que o símbolo da maturidade que o herói alcançou durante sua jornada. Já no Conto Maravilhoso, o eixo da narrativa passa do pessoal para o social.

(...) São narrativas em que, *sem a presença de fadas*, via de regra se desenvolvem no cotidiano mágico (animais falantes, tempo e espaço reconhecíveis ou familiares, objetos mágicos, gênios, duendes etc.) e têm como eixo gerador uma *problemática social* (ou ligada à vida prática, concreta). Ou melhor, trata-se sempre do desejo de auto-realização do *herói* (ou anti-herói) no âmbito socioeconômico, através da conquista de

bens, riquezas, poder material etc. Geralmente, a *miséria* ou a *necessidade de sobrevivência física* é ponto de partida para as aventuras da busca. (COELHO, 1987:14)

Muitos desses contos, (re)criados pela população de camponeses da França do século XVIII, tinham um substrato real. “Comer ou não comer, eis a questão com que os camponeses se defrontavam, em seu folclore, bem como em seu cotidiano” (DARNTON, 1986:50)⁵⁴. A necessidade de subsistência também era sentida pelos personagens que habitavam suas estórias. Muitos dos desejos atendidos pelos gênios, fadas e duendes não eram mais que um naco de carne (artigo de luxo), um pedaço de pão ou uma despensa que nunca ficasse vazia. Nesses contos, mais do que a honestidade e a complacência, o que se exigia do protagonista era uma boa dose de velhacaria e esperteza. *O gato de botas* é uma demonstração precisa desse espírito.

Outra divisão possível é aquela apresentada por Marilena Chauí, e cuja essência é a mesma da proposta por Nelly Coelho, mas com uma nomenclatura mais exata. Os dois grandes tipos de Contos de Fadas são, segundo Chauí: “aqueles que asseguram à criança o retorno à casa e ao amor dos familiares, depois de aventuras em que se perdeu tanto por desobediência quanto por necessidade, e aqueles que lhe asseguram ser chegada a hora da partida, que isso é bom, desejável e definitivo” (CHAUÍ, 1992:33-4). Assim, os contos são divididos em *contos de retorno* e *contos de partida*. As narrativas que terminam em casamento são exemplos de contos de partida,

⁵⁴ DARNTON, Roberto. “Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso”. In: *O grande massacre de gatos. E outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

pois o protagonista (o irmão mais novo que sai pelo mundo ou a princesa oprimida) já alcançou a maturidade e está pronto para construir um novo lar, distante daquele familiar. Em outros casos (principalmente no das crianças, como Chapeuzinho Vermelho), o personagem aprende uma valiosa lição e o retorno para casa é o sinal do restabelecimento da normalidade (seja financeira, familiar, ou ambas).

Considerando esta classificação, “*João e Maria*” se enquadraria perfeitamente entre os contos de retorno. O final feliz é garantido pela volta dos dois irmãos ao lar. Mas, ao contrário da primeira vez que eles retornam da floresta, desta vez a situação é outra: a bruxa está morta e o seu tesouro restaurará a ordem financeira e familiar da casa. Tudo isso se dá graças à interação e esperteza dos irmãos que, se antes eram o principal agravante do problema financeiro, ao final são a sua solução definitiva. Isso porque “os dois irmãos não têm escrúpulos em apropriar-se dos bens da bruxa e levar as jóias para o pai. A ‘perfeita felicidade’ do final é produzida pela aquisição de riqueza material, que assegura que o pai e os filhos viverão felizes para sempre” (TATAR, 2004:61).

Miguilim, a princípio, também retorna sempre ao seu lugar bonito: o Mutúm. Em várias ocasiões, abandona temporariamente seu lar: quando é crismado no Surucuiú, ou atravessa a mata escura para entregar o de-comer ao pai no eito, ou quando fica de castigo na casa do vaqueiro Jé e da Siàrlinda. No entanto, ele sempre volta, e em segurança (ao contrário do Patorí, que foge de casa para encontrar a morte). O Mutúm, mesmo isolado e chuvoso, ainda é, se comparado à mata escura, o seu maior abrigo. Mas esse não é o único ponto de contato entre a estória de Miguilim e a dos dois irmãos.

3.3 Do Mutúm ao mundo

Como o que seja, dia adiante, um rio, um mato?

Mil, uma coisa, movida, diversa.

Tanto se afastar: e mais ver os buritis no fundo do horizonte.

(“Buriti”, *Noites do sertão*)

A estória de “*João e Maria*” possui outras características facilmente percebidas por um leitor mais atento e que a posiciona com destaque em um grupo determinado de contos infantis. A primeira delas é a cooperação e a amizade que existem entre os dois protagonistas. Sem essa parceria e cumplicidade entre João e Maria, nenhum deles teria sobrevivido ou amadurecido o suficiente pra chegar ao fim da estória.

A solidariedade entre irmãos é tão rara nos contos de fadas (pense nas irmãs em *Cinderela*) que *João e Maria* proporciona uma oportunidade única para a exposição de suas vantagens. Enquanto no início do conto João toma a dianteira, serenando os medos de Maria e usando sua própria inteligência para encontrar o caminho de volta pra casa, é Maria quem passa a perna na bruxa, fazendo-a entrar no forno com uma trapaça. (TATAR, 2004:50)

O companheirismo e a amizade entre João e Maria remetem diretamente ao caso de Miguilim e Dito. Entre tantos contos e estórias que o menino deve ter ouvido, ele se identifica justamente com o que oferece aos protagonistas uma oportunidade de vencer seus temores, mas não de forma mágica. Essa oportunidade advém da associação entre os irmãos e da inteligência e astúcia de cada um. Apesar dos perigos serem fantásticos (e, portanto, simbólicos), a maneira encontrada para sobrepujá-los é real e perfeitamente aplicável.

Relevante, ainda, é o fato de que cada um dos irmãos tem um papel decisivo para o final feliz do conto, cada um a seu momento.

(...) Provavelmente mais importante ainda é o fato de João salvá-los uma vez, e depois, mais adiante, Maria salvá-los de novo, o que sugere às crianças que, à medida em que crescem, devem passar a depender cada vez mais dos companheiros da própria idade para ajuda mútua e compreensão. Esta idéia reforça o objetivo principal da estória, que é uma advertência contra a regressão e um encorajamento ao crescimento em um plano mais elevado de existência, psicológico e intelectual.

(BETTELHEIM, 1980:200)

João, a princípio, se revela o mais ativo dos dois. Seu papel é o de proteger e consolar Maria. Ele inventa os planos, executa-os e tranqüiliza a irmã quando tudo parece perdido. Equipara-se, assim, a Dito, que também age em benefício e a serviço do irmão. Mesmo sendo mais novo que Miguilim, o Ditinho mostra ter uma visão mais arguta dos fatos ao seu redor⁵⁵. Como nos informa o narrador: “O Dito era menor mas sabia o sério, pensava ligeiro as coisas, Deus tinha dado a ele todo juízo. E gostava, muito, de Miguilim” (CG: 35). Mesmo no caso do suposto adultério da mãe com tio Terêz, o Dito consegue discernir o que está acontecendo e fazer a melhor escolha, como mostra o seu diálogo com o irmão, quando este ainda estava de castigo:

O Dito vigiava que não tinha ninguém por ali, tretava coragem de chegar pertim, o Dito era levado de esperto. Dizia, no ouvido dele:

⁵⁵ Essa visão exata de Dito contrasta com a miopia de Miguilim, que não deve ser considerada apenas de forma denotativa, mas, principalmente, simbólica.

– Miguilim, eu acho que a gente não deve de perguntar nada ao Tio Terêz, nem contar a ele que Pai ralhou com Mamãe, ouviu? Mãitina disse que tudo que há que acontece é feitiço... Miguilim, eu vou perguntar a Vovó Izidra se você já pode sair. Você está aí muito tempo...

O Dito era a pessoa melhor. (CG: 39)

O Dito “era levado de esperto” porque era ciente das coisas e “era a pessoa melhor” porque se importava com Miguilim a ponto não só de falar com ele durante o castigo (o que era proibido) como de interceder pelo fim do padecimento do irmão. A aproximação entre Dito e João, ambos irmãos prestimosos, fica evidente ao compararmos os trechos:

As crianças ainda estavam acordadas e ouviram a conversa toda. Depois que os pais adormeceram, João se levantou e quis catar uns seixos como fizera antes, mas a mulher tinha trancado a porta e ele não pôde sair. João consolou a irmã, dizendo: “Não chore, Maria. Trate só de dormir um pouco. O bom Deus vai nos proteger”. (GRIMM, 2004:55)

“(...) Dito, se de repente um dia todos ficassem com raiva de nós – Pai, Mãe, Vovó Izidra – eles podiam mandar a gente embora, no escuro, debaixo da chuva, a gente pequenos, sem saber onde ir?” “– Dorme, Miguilim. Se você ficar imaginando assim, você sonha de pesadelo...” “– Dito, vamos ficar nós dois, sempre um junto com o outro, mesmo quando a gente crescer, toda a vida?” “– Pois vamos.” “– Dito, amanhã eu te ensino a armar urupuca, eu já sei...” (CG: 50)

Depois da briga entre o Pai e a Mãe sobre Tio Terêz, Miguilim demonstra o medo de que a estrutura familiar se desfaça e de que, assim como João e Maria, ele e o irmão sejam abandonados. A esta altura da narrativa,

Miguilim já tinha ouvido a estória de “*João e Maria*” (mais de uma vez, pelo modo como se reporta ao conto) e quer ter a certeza da presença de Dito ao seu lado. Diz ainda que vai lhe ensinar a armar uma “urupuca”, o que nos remete à armadilha que Maria tinha preparado para a Bruxa - como se afirmasse que saberia fazer a sua parte quando a hora chegasse. Dito, assim como João, tranquiliza o irmão na hora do sono, tarefa que normalmente caberia à mãe.

Dito desempenha, portanto, o papel de elo entre o mundinho interior de Miguilim e o mundo real dos adultos. Mesmo tentando agir como um Peter Pan dos Gerais, negando as preocupações dos adultos, Miguilim não consegue desprender-se, pois, mesmo que não perceba, elas são a razão de suas aflições. Já o Dito faz o caminho contrário: retira-se dos brinquedos infantis para escutar as conversas dos adultos, assim como João e também o Pequeno Polegar⁵⁶ fizeram, para, só então, planejar o melhor para ele e para o irmão.

Dito não fazia companhia, falava que carecia de ir ouvir as conversas todas das pessoas grandes. Miguilim não tinha vontade de crescer, de ser pessoa grande, a conversa das pessoas grandes era sempre as mesmas

⁵⁶ O estória do Pequeno Polegar (De Charles Perrault, “*Le Petit Poucet*”, publicado pela 1ª vez em *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités* . Paris: Barbin, 1697.) guarda algumas semelhanças com a de João e Maria. Nos dois casos, ocorre “o triunfo do pequeno e humilde sobre um adversário poderoso” (TATAR, 2004:255), a vitória da criança indefesa sobre o adulto opressor através da astúcia. Além disso, temos duas famílias de pobres lenhadores (O lenhador, nos contos de fada parece representar a classe social mais desvalida financeiramente e que não possui chance de ascender socialmente) que decidem abandonar os filhos na floresta por falta de recursos para sustentá-los. Escutar em segredo a conversa dos adultos é a maneira que tanto João quanto o Pequeno Polegar usam para se adiantarem à ação deles e sobreviver.

coisas secas, com aquela necessidade de ser brutas, coisas assustadas.
(CG: 52)

A presença de temas adultos interferindo no mundo infantil é outra característica que une as duas histórias. A jornada de João e Maria pela floresta sombria e a sua aventura podem ser cheias de elementos fantasiosos, mas a razão pela qual os pequenos são condenados a esse “exílio” é bem real: a pobreza e o desamparo.

(...) Mesmo em nível superficial, o conto de fadas folclórico transmite uma verdade importante, embora desagradável: a pobreza e a privação não melhoram o caráter de um homem, mas, sim, o tornam egoísta e menos sensível aos sofrimentos dos outros, e assim sujeito a empreender feitos malvados. (BETTELHEIM, 1980:195)

Em “*Campo geral*”, o leitor percebe que se trata de uma família pobre, mas o tema não é tratado de forma direta ou significativa. Apenas juntando passagens e pistas, pode-se perceber a verdadeira situação econômica da família. Poucas vezes, a pobreza é mencionada por Miguilim ou pelo narrador, já que o menino tenta se afastar dessas coisas de “pessoas grandes”, mas nem sempre com sucesso.

Estavam acabando de jantar, e todos corriam para o quintal, apanhar um resto de roupa dependurada. Tinha dado o vento, caíam uns pingos grossos, chuva quente. Os cachorros latiam, com as pessoas. O vento zunia, queria carregar a gente. Miguilim ajudava a recolher a roupa – não podiam esquecer nenhuma peçazinha ali fora... – ele tinha pena daquelas roupinhas pobres, as calças do Dito, vestidinho de Drelina... – “P’ra

dentro, menino! Vento te leva...” – “Vem ver lá na frente, feio que chega vai derrubar o mato...” – era o Dito, chamando. (CG: 43)

Miguilim, embora não perceba, também é vítima dessa falta de sensibilidade que, segundo Bettelheim, vem com a privação dos bens essenciais. Mesmo sendo dono de uma imaginação tão rica, mora no Mutúm, oco do mundo, e é privado de qualquer oportunidade de freqüentar uma escola. Além dos castigos físicos e da falta de escolaridade, ele é sujeito ao trabalho infantil na roça. Mais uma incursão forçada ao mundo das pessoas grandes, e suas “coisas secas” e “assustadas”.

Nos dois contos, podemos encontrar esse antagonismo em relação aos adultos. Em histórias como “*João e Maria*” e “*O Pequeno Polegar*” o que surpreende e até choca é o fato de que são os próprios pais das crianças que as levam ao ambiente inóspito da floresta, onde estarão indefesas contra inúmeros perigos. No entanto, as narrativas sempre terminam com o triunfo da(s) criança(s) sobre um adversário vultoso e superior, também representado por um adulto. Bettelheim garante que o “tema é comum a todas as culturas, de alguma forma, pois as crianças em toda parte temem e se irritam com os poderes dos adultos sobre elas” (BETTELHEIM, 1980:37). João e Maria não fogem à regra.

João e Maria é uma história que celebra o triunfo das crianças sobre adultos hostis e exploradores. Voltando-se para angústias ligadas à fome, ao abandono e ao medo de ser devorado, mostra dois irmãozinhos unindo forças para derrotar monstros em casa e na floresta. Folcloristas se referem a estas e outras histórias que se compadem de protagonistas jovens e impotentes contra brutos cruéis como “As Crianças e o Bicho-

Papão”. Uma criança ou um grupo delas entra inocentemente na morada de um bicho-papão, uma bruxa malvada, um gigante ou outro tipo de vilão, consegue levar a melhor sobre um antagonista sanguinário e foge, muitas vezes com bens materiais na forma de jóias ou ouro.
(TATAR, 2004:50)

Os “adultos hostis e exploradores” em “*João e Maria*” podem ser encarnados em uma pessoa; a Madrasta⁵⁷. Para Miguilim, a personificação de todo o mal que ele sofre também está dentro de sua própria casa: seu pai⁵⁸. Enquanto a mãe é considerada pelo menino como um paradigma de beatitude, inteligência e beleza, uma verdadeira princesa de contos de fadas, o pai é a maior figura vilanesca da novela. Até mesmo vó Izidra e Mãitina que, em diferentes momentos da narrativa, remetem à imagem da Bruxa tradicional, praticam atos que as redimem (todos os dois casos após a morte do Dito). A

⁵⁷ Segundo Maria Tatar, “nas primeiras versões do conto, o lenhador e sua esposa eram os pais biológicos das crianças”. Só a partir da 4ª. Edição, “os Grimm haviam transformado a ‘esposa’ numa ‘madrasta’ e feito dela a verdadeira vilã da história. Enquanto nas primeiras versões dos contos (como no ‘Pequeno Polegar’ de Perrault) o pai partilha a culpa pelo abandono das crianças na mata, em versões posteriores ele protesta contra as ações da sua mulher, ainda que sem sucesso” (p. 52).

⁵⁸ Pode-se muito bem sugerir que não é seguro que Nhô Bernardo Cássio seja o pai de Miguilim, se nos basearmos na suposta traição de Dona Nhanina e em passagens como esta: “O Dito se parecia muito com o pai, Miguilim era o retrato da mãe” (CG: 33). Essa suposição explicaria em grande parte o ódio que Nhô Bernardo sente por Miguilim (Se ele reconhecesse o menino como fruto da traição da esposa) e o colocaria em posição equivalente à da Madrasta (como um pai postiço), mas como não temos *elementos textuais* que comprovem definitivamente essa hipótese, preferimos somente expô-la, mas não trabalhar com ela.

redenção do pai parece ser outra; a redenção pela morte. O mesmo destino da Bruxa da casa de biscoitos e da Madrasta que ameaçavam João e Maria⁵⁹.

A topografia dos contos também encerra grande valor simbólico. A casa de João e Maria é cercada por uma floresta sufocante e prenhe de medos e perigos. Apesar do Mutúm também ser um lugar escuro e opressor, desde o começo da narrativa, Miguilim tenta construir uma nova imagem de lá. Logo na primeira página da novela, temos uma pequena descrição do lugar:

(...) Da viagem, que durou dias, ele [Miguilim] guardara aturdidas lembranças, embaraçadas em sua cabecinha. De uma, nunca pôde se esquecer: alguém que já estivera no Mutúm, tinha dito: - “É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre...” (CG: 27)

Miguilim pensa em levar essa notícia, de que o Mutúm é bonito, como um presente à sua mãe. Mas a beleza do Mutúm deve ser melancólica, pois é um lugar fechado, “entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte” e onde “chove sempre”⁶⁰. A descrição, cheia de

⁵⁹ Como nota Maria Tatar: “Nenhuma explicação para a morte da madrasta é oferecida. O fato de ela estar morta sugere algum tipo de identidade secreta entre ela e a bruxa. Enquanto a madrasta em casa estava decidida a matar as crianças de fome, a bruxa na floresta parece de início ser uma figura esplendidamente generosa, a oferecer às crianças um suntuoso repasto e leitos confortáveis. No entanto, ela representa uma intensificação do mal materno em casa, pois só alimenta as crianças para deixá-las mais gordas para a sua próxima refeição” (p. 62).

⁶⁰ Sobre a topografia do Mutúm, nos informa o geógrafo Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro: “Sua condição de pé-de-serra propiciava, por efeito orográfico, a condensação do vapor em nuvens e maior pluviosidade. (...) A condição mais úmida do clima local de pé-de-serra, se era benéfica para a lavoura, na mata, apresentava um demérito para a pecuária (...)” (p. 8).

escuridão e muralhas, contrasta com a idéia de claridade que fazemos ao imaginar um lugar belo ou um reino encantado e se aproxima mais da floresta sombria em que se perdem João e Maria. A mãe de Miguilim não via beleza no Mutúm. O lugar mais lhe parecia uma prisão que a impedia de realizar os seus sonhos e a trancafiava em uma existência de penar e desilusão. Tal qual Rapunzel, presa no alto de uma torre inexpugnável, mas que apesar dos cabelos longos, não pode usar o truque maravilhoso de transformá-los em escada para escapar.

Mas sua mãe, que era linda e com cabelos pretos e compridos, se doía de tristeza de ter de viver ali. Queixava-se, principalmente nos demorados meses chuvosos, quando carregava o tempo, tudo tão sozinho, tão escuro, o ar ali era mais escuro; ou, mesmo na estiagem, qualquer dia, de tardinha, na hora do sol entrar. – “*Oê, ah, o triste recanto...*” – ela exclamava. (CG: 27-8)

Desta forma, não é de se admirar que a mãe não tenha reconhecido o valor da Boa Nova que Miguilim lhe trouxera como um presente⁶¹.

Quando voltou pra casa, seu maior pensamento era que tinha a boa notícia para dar à mãe: o que o homem tinha falado – *que o Mutúm era lugar bonito...* A mãe, quando ouvisse essa certeza, havia de se alegrar, ficava consolada. Era um presente; e a idéia de poder trazê-lo desse jeito de cór, como uma salvação, deixava-o febril até nas pernas. Tão grave,

⁶¹ Como bem ressalta Heloísa Vilhena de Araújo: “[Miguilim] Percebe, pela primeira vez, que a beleza é algo importante e ouve que o seu universozinho do Mutúm é belo. Recebe uma certeza, uma revelação, uma salvação. Traz, emocionado e alegre, todo febril, acalorado, esta boa notícia – este *evangelho* – para a mãe. Mas a mãe não dá valor algum às suas palavras” (ARAÚJO, 1996:425).

grande, que nem o quis dizer à mãe na presença dos outros, mas insofria por ter de esperar; e, assim que pôde estar com ela só, abraçou-se a seu pescoço e contou-lhe, estremecido, aquela revelação. 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...” Era a primeira vez que a mãe falava com ele um assunto todo sério. (CG: 28-9)

Mas mesmo com essa certeza, Miguilim ainda temia a mata que cercava a sua casa, como João e Maria temiam a floresta: “Entretanto, a mata, ali perto, quase preta, verde escura, punha-lhe medo” (CG: 29). Mesmo a beleza do Mutúm acolhia algo de assustador. Por que não seria do mesmo jeito com as pessoas grandes, com sua mãe? Miguilim afasta tal pensamento por saber, mesmo que inconscientemente, que está diante de algo perturbador, mas que não deixa de ser real. Por acreditar que o contrário também pode se verificar; que dentro da floresta também haveria uma casa “feita de pão, e que o telhado era de bolo e as janelas de açúcar cintilante” (GRIMM, 2004:57). A imagem da casa é algo de irresistível e tentador para qualquer criança:

O conteúdo preconsciente das imagens do conto de fadas é muito mais rico até do que podem transmitir os exemplos que se seguem. Por exemplo, em sonhos, assim como em fantasias e imaginações da criança, uma casa, como o lugar onde habitamos, pode simbolizar o corpo, normalmente o da mãe, que de fato alimenta a criança com seu corpo. Assim, a casa que João e Maria devoram extasiados e descuidados representa no inconsciente a mãe-boia, que oferece o seu corpo como fonte de nutrição. (BETTELHEIM, 1980:197)

A casa que nutre e alimenta representa para João e Maria a mãe que lhes foi muito cedo tirada, que não aparece na estória⁶². Miguilim não tem uma casa de biscoitos, mas um lugar que, bem ou mal, lhe dá o sustento e que o livrou da angústia e do escárnio do Pau-Roxo;⁶³ um lugar que ele acredita ser bonito: o Mutúm. Miguilim ao descobrir a beleza do Mutúm confirma a imagem de eterno encanto que tem da própria mãe. A mata escura irrompe o medo de ser abandonado pelos pais (e da morte), mas a confirmação da beleza do Mutúm o enche de um sentimento de proteção e ternura, que ele atribui à mãe. O mesmo ocorre no conto de fadas, em que “o lar paterno ‘próximo a uma grande floresta’ e a casa fatídica nas profundezas da mesma floresta são apenas, em nível inconsciente, dois aspectos do lar paterno: o gratificador e o frustrante” (BETTELHEIM, 1980:199).

Como já dissemos, no início da estória de “*João e Maria*”, é o menino quem toma as decisões e põe em prática os planos de sobrevivência. No entanto, Maria, apesar da sua aparente fragilidade, desempenha um papel fundamental: ela mata a bruxa. Ao final da narrativa de “*Campo geral*”, Miguilim pensa na morte do pai como única forma de libertação contra o trabalho forçado e os castigos constantes. Desde a morte de Dito, o temperamento ressentido do menino tornara-se violento. Depois do “tempo de doer” pela morte do Ditinho, Miguilim é tomado completamente por um só

⁶² Mesmo nas versões em que a madrasta é na verdade a mãe, a analogia funciona, pois aquela mãe caridosa e frutífera “morreu” quando defrontada com a penúria e a fome, quando não pôde mais suprir as necessidades mais básicas (alimentação) de seus filhos.

⁶³ O Pau-Roxo é o espaço de angústia de Miguilim, lugar de onde “se recordava de sumidas coisas, lembranças que ainda hoje o assustavam” (CG: 30), como o Menino Grande que o feriu no rosto com uma pedra.

sentimento: raiva. Um sentimento tão avassalador que, a princípio, não tem objeto; existe, intransitivo, por si só: “Ora vez, tinha raiva. Das pessoas, não. Nem de Deus; não. Mais não sabia, de quem ou de que. Tinha raiva” (CG: 122). Depois essa raiva se transforma em indignação violenta contra tudo aquilo que ele acha injusto. Após ter judiado do menino Grivo, Liovaldo, seu irmão mais velho, é surpreendido com a fúria de Miguilim, que o derruba por terra, esmurra e morde, “parecia o demo” (CG: 134). Quando o pai chega para castigá-lo, o menino finalmente acha o depositário ideal para todo aquele ódio que sente; ódio de morte.

Era dia-de-domingo, Pai estava lá, veio correndo. Pegou o Miguilim, e o levou para casa, debaixo de pancadas. Levou para o alpendre. Bateu de mão, depois resolveu: tirou a roupa toda de Miguilim e começou a bater com a correia da cintura. Batia e xingava, mordida a ponta da língua, enrolada, se comprazia. Batia tanto que Mãe, Drelina e a Chica, a Rosa, Tomezinho, e até Vovó Izidra, choravam, pediam que não desse mais, que já chegava. Batia. Batia, mas Miguilim não chorava. Não chorava, porque estava com um pensamento: quando ele crescesse, matava Pai. Estava pensando de que jeito era que ia matar Pai, e então começou a rir. Aí, Pai esbarrou de bater, espantado: como tinha batido na cabeça também, pensou que Miguilim podia estar ficando doido. (CG: 134-5)

O ódio de Miguilim é tão grande que anestesia a sua dor. O que seria choro se transforma em gargalhadas de ódio. Tratando-se de apenas uma criança de oito anos, parece mesmo que o menino tem o diabo no corpo. No entanto, a morte do pai significava para Miguilim, após a morte de Dito, a única possibilidade de encontrar o caminho de volta para casa. Em “*João e Maria*” os irmãos vencem, em conjunto, a ameaça da Bruxa, para só então se

separar e voltar para casa, mais maduros e confiantes após a experiência vitoriosa. Miguilim não tem essa chance. O irmão Ihe é tomado cedo demais. Ele não terá a ajuda dele para escapar do cativeiro. Terá que amadurecer sozinho para, só então, conquistar a liberdade, perfazendo o caminho inverso dos personagens do conto de fadas.

Em “*João e Maria*”, a separação entre os irmãos é feita no momento certo, quando cada um já havia cumprido a sua parte no caminho para a maturidade. Quando chega a hora dos irmãos atravessarem o rio que os separa do caminho de casa, é Maria, que antes sempre estivera sob a sombra do irmão, quem sugere que eles se separem, a fim de aliviar a carga da pata que lhes oferece a carona. Aqui cabe um adendo sobre a importância dos pássaros no conto. Diz Bettelheim:

Ouvindo repetidamente ‘João e Maria’, as crianças ficam cientes do fato de que os pássaros comem as migalhas de pão e assim impedem aos meninos de voltarem para casa sem antes se defrontarem com uma grande aventura. É também um pássaro que orienta João e Maria para a casa de biscoitos, e graças a um outro pássaro eles conseguem voltar para casa. Isto dá à criança – que pensa de modo diferente dos adultos sobre os animais – algo em que pensar: estes pássaros devem ter uma finalidade, senão não impediriam, de início, João e Maria, de encontrarem o caminho de volta, levando-os depois até a bruxa, e finalmente mostrando-lhes o percurso para casa.” (BETTELHEIM, 1980:198-9)

Os pássaros também aparecem em vários momentos de “*Campo Geral*”, sejam as perdizes de Dito, o papagaio Papaco-o-Paco (que encerra a narrativa), os pássaros que o pai liberta para castigar Miguilim ou o canarinho-

cabeça-de-fôgo com que o Grivo o presenteia para consolá-lo. Outro elemento simbólico presente nesse rito de passagem é a água.

As crianças não encontram nenhum elemento aquático na vinda. Ter de cruzar um rio na volta simboliza uma transição, e um novo começo em nível mais elevado de existência (*como no batismo*). Até o momento de cruzar este rio, as crianças nunca tinham se separado. A criança em idade escolar deveria desenvolver a consciência de sua unicidade pessoal, de sua individualidade, que significa que ela não pode mais compartilhar tudo com os outros, tem de viver sozinha até certo ponto e caminhar a passos longos por conta própria. Isso é expresso simbolicamente quando as crianças não são capazes de ficar juntas ao atravessar o rio. Quando chegam lá, João não vê jeito de atravessar, mas Maria observa um pato branco e pede-lhe que os ajude a cruzar o rio. João senta-se nas costas do pato e pede à irmã que venha também. Mas Maria sabe melhor que ele que isto não funcionaria. Têm de atravessar separados, e é o que fazem.

(BETTELHEIM, 1980:200; grifo nosso)

Miguilim não decide que é melhor se separar de Dito; ele é forçado a tanto pela morte prematura do irmão. Percebendo isso, fica mais fácil de entender o longo período de dor e a raiva que se segue. O elemento água também está presente quando mãe lava o corpo do Dito, na bacia grande⁶⁴ e nos remete diretamente a um outro ritual de passagem da obra de Guimarães Rosa: a travessia do São Francisco pelos meninos Riobaldo e Diadorim, em *Grande Sertão: Veredas*.

⁶⁴ Miguilim não é batizado com água, quando do seu nascimento lhe dão um banho de sangue de tatu para que vingasse. Desde muito cedo, o trágico permeia sua vidinha.

Após a morte do pai (não por um ato seu, mas por um ato do próprio Nhô Berno que, por ciúmes da esposa, mata Luisaltino e se suicida), Miguilim, através de um doloroso processo de amadurecimento, consegue se ver livre de tudo o que o impedia de crescer, inclusive da miopia.⁶⁵ A partir deste momento, Miguilim está pronto para ver o mundo com seus próprios olhos e a perfazer o seu caminho, que o leva para além dos morros que circundam o Mutúm. O que parecia, no início, um conto de retorno revela-se, na verdade, como um conto de partida. Miguilim recebe um artefato (os óculos) que permite que ele possa enxergar o mundo exterior com clareza e lucidez. E, mais importante, por sua própria conta. Não há mais necessidade de fuga ou de contos de fadas para encarar a realidade, pois as estórias já chegaram a um bom termo: “Implicitamente, a estória fala sobre as conseqüências debilitantes de tentar lidar com os problemas da vida por meio da regressão e da fuga, que reduz a própria capacidade de resolver problemas” (BETTELHEIM, 1980:196). A reaparição de Miguilim como adulto em “*Buriti*” fecha um ciclo e reafirma que o menino conseguiu amadurecer e se tornar Miguel. Não é revelado se ele foi feliz para sempre; só sabemos que ele se tornou um homem e isso basta.

⁶⁵ É interessante que a bruxa, como personificação de tudo o que é prejudicial e maligno, também é míope.

Conclusão

O sério é isto, da estória toda –
por isto foi que a estória lhe contei – :
eu não sentia nada.

Só uma transformação, pesável.

Muita coisa importante falta nome.

(Grande Sertão: Veredas)

O ato de contar uma estória é uma tentativa de dar nome às coisas. Se Deus criou o mundo pela palavra, o Homem o pôs em movimento quando deu nome a todas as criaturas, animal ou vegetal, debaixo do céu. Há um tanto dos dois (humano e divino) no ofício do contador/criador de estórias. A tentativa de descobrir o nome de “muita coisa importante” nada mais é do que a necessidade de entendê-las. O sério das estórias é aquilo que transparece como sabedoria e lição por mais descompromissada e leve ela seja.

Desde o início deste trabalho, não hesitamos em colocar Guimarães Rosa como um contador de estórias. Sob esse prisma, o escritor mineiro se aproxima de José Lins do Rego, naquele aspecto novelesco básico que atrai o leitor em primeiro lugar: o de se contar uma boa estória. É pela estória, e suas ramificações em outras estórias, que Guimarães Rosa conduz o leitor às veredas místicas e às paragens lingüísticas. Não estamos afirmando que uma coisa seja mais importante do que a outra. Na verdade, a estória conduz à linguagem e ambos resultam na revelação maior. São elementos complementares e constituintes da obra literária de Guimarães Rosa.

Muitos personagens rosianos compartilham o dom da narração e da criação de histórias com seu autor. A sabedoria e a imaginação dos contadores estão presentes em seus homens e meninos do Sertão. Como já vimos, os contadores adultos representam e divulgam a tradição oral enquanto as crianças contam mais com sua imaginação para compor suas histórias. No entanto, essas características não são rígidas e absolutas. As histórias dos velhos sempre apresentam, de uma forma ou outra, modificações em relação às da tradição e as narrativas infantis têm muito dos motivos e episódios encontrados nos contos tradicionais.

Em vários pontos de *Corpo de Baile*, encontramos exemplos de contadores de histórias, além dos já citados nas novelas de *Manuelzão e Miguilim*. Personagens como Zé Laudelim, Grivo, Pernambo, Rosalina, Soropita e Dô-Nhã mereciam um estudo à altura de suas histórias (ou canções) e de sua importância para o ciclo de novelas. No entanto, a escolha das duas primeiras novelas não foi ao acaso, posto que é nelas que podemos distinguir a função e a delimitação que Guimarães Rosa faz a respeito dos contadores.

Destacando os personagens que contam histórias na obra rosiana, percebemos que a maioria deles é composta de adultos, gente do povo, que recriam uma tradição oral que lhes é anterior. Em “*Uma história de amor*”, isso fica bem exemplificado nas pessoas de Joana Xaviel e do velho Camilo. Nosso interesse voltou-se não só para quem conta as histórias, mas quais histórias são essas e para quem elas são contadas. Como já destacamos, as histórias de Joana e Camilo não são originais. Não que não haja invenção nelas. Guimarães Rosa não procedeu como José Lins do Rego que transpôs para o papel as histórias da Moura Torta e da Madrasta sem maiores

alterações⁶⁶. Guimarães Rosa fez as mudanças que achou necessárias para que elas cumprissem sua função dentro da novela. Mas, de qualquer forma, as estórias já existiam e circulavam antes.

Muitos são os que escutam as estórias de Joana e Camilo, mas elas têm especial significado para Manuelzão. Os contadores se favorecem do ato de contar estórias, conquistando para si o sustento (Joana) ou algum prestígio (Camilo), mas são os ouvintes que se beneficiam do seu ensinamento moral. O ouvinte da estória a toma para si, interpretando os episódios à luz de sua experiência pessoal. As estórias servem como ponto de reflexão para aquele que aprova ou repudia a ação do personagem. Assim, as estórias são úteis tanto para os contadores quanto para os ouvintes, mas de formas diferentes.

“*Campo geral*” se diferencia desse esquema pelo fato do contador ser o protagonista da novela. Miguilim ainda é uma criança, dotada de imenso poder criativo, que transforma elementos e angústias de seu cotidiano em estórias. Inicialmente, Miguilim não conta suas estórias a não ser para ele mesmo. As narrativas primeiras refletem situações de descontentamento e têm como protagonista o Menino, um alter-ego do próprio Miguilim. Tudo gira em torno de si mesmo, pois ele é o autor, o personagem e o ouvinte de suas estórias. Não existe aqui a narração de estórias como processo comunicativo, mas como reflexão interior. De certo modo, Miguilim se refugia nas suas estórias como um lugar seguro em que ele pode ter o comando.

⁶⁶ As estórias da Madrasta que enterrou a menina e da Moura Torta são contadas em *Menino de engenho* (Romance) e *Meus verdes anos* (Memórias), respectivamente. Escreveu ainda o livro infantil *Histórias de Velha Totônia*.

Quando não está angustiado, Miguilim cria outro tipo de estória. A ação não se centra mais na figura do Menino. Os protagonistas passam a ser animais como o boi, o cachorrinho, a foca, o leão, o tatu, um pássaro (a Nhá Nhambuzinha). Essas estórias nascem do ímpeto criativo de Miguilim, em especial quando ele se liberta de um conflito interior, como o medo da morte. Nestes casos, se concretiza o processo comunicativo. Miguilim escolhe como audiência crianças como ele: Tomezinho, Chica, Dito e Bustica. As estórias de animais podem ser compartilhadas porque não fazem parte do processo de cura, mas são, isso sim, resultados dele. Miguilim cria estórias para (con)viver - e compreender - a tristeza, mas também para celebrar a alegria.

A estória que mais se destaca é a que conta a trajetória da Cuca Pingo-de-Ouro. Por ser singular, ela compartilha características dos dois tipos de estórias (as do Menino e as dos bichos), mas não pertence categoricamente a nenhum deles. O protagonista é um animal, mas Miguilim, ao falar dos infortúnios da cadelinha, nada mais faz do que investigar a sua própria infelicidade. A estória é uma tentativa de consertar o que o menino acha de “errado” no mundo dominado pelas pessoas grandes. A sua audiência também é especial: o irmão Dito, que acaba por lhe completar o sentido. No final, apesar das perdas constantes, as estórias contadas por Miguilim são um sinal de esperança e de alegria.

Como já havíamos ressaltado, Guimarães Rosa considerava “*Campo geral*” o plano geral, a célula geradora de todo o *Corpo de baile*, guardando, portanto, uma ligação com cada uma das novelas seguintes. “*Uma estória de amor*”, por outro lado, “trata das ‘estórias’, sua origem, seu poder” (EB: 91). Mas, além disso, as duas novelas estão relacionadas por tratarem de temas

complementares, mas antagônicos: a infância e a velhice. Miguilim se ressentia por não conseguir se defender em um mundo de adultos enquanto Manuelzão lamenta não possuir a juventude e o vigor de outrora. As histórias das duas novelas lidam, em última instância, com a desilusão e o malogro das duas idades limites do homem. Miguilim, já adulto em “*Buriti*” reflete sobre o desacordo entre os dois momentos da vida:

(...) Envelhecer devia de ser bom – a gente ganhando maior acordo consigo mesmo. Minha mãe dizia: – Todo amor... A meninice é uma quantidade de coisas, sempre se movendo; a velhice também, mas as coisas paradas, como em muros de pedra sossa. O *Mutúm*. Assim, entre a meninice e a velhice, tudo se distingue pouco, tudo perto demais. De preto, em alegria, no mato o mutúm dança de baile. (NS: 184)

Não é à toa que a distinção entre os contadores se dá pela idade. A infância é o período das “quantidade de coisas, sempre se movendo”, do ímpeto lírico e criativo. Lélío, por exemplo, “é Miguilim – mas apenas sua parte sofredora e angustiada, aspirando ao equilíbrio interior superior; falta-lhe a parte criadora de Miguilim” (EB: 91-2). Ou seja, essa parte criadora pode nascer do sofrimento, mas é oposta a ele, pois conduz ao “equilíbrio interior superior”.

Muitos motivos e símbolos são comuns às duas novelas, como se fossem narrativas especulares; semelhantes, mas inversas. Podemos perceber em ambas o amor edipiano pela figura materna, a morte de algo inocente como início de um período de infelicidade (Dito/Riachinho), um problema físico (Miopia/Pé machucado) acarretando um impasse emocional, o processo

de cura e amadurecimento pelas estórias e, finalmente, a partida do lar (Mutúm/Samarra) para a aventura da (re)descoberta do mundo exterior. Em suma, Miguilim é o menino que cria estórias e Manuelzão é o homem que as escuta.

Tanto o menino Joãozito quanto o homem Guimarães Rosa souberam guardar dentro de si algo de comum: o deslumbramento pelas estórias e o solene respeito por aqueles que eram seus guardiões. Os personagens de Guimarães Rosa, ao criar estórias e/ou retransformar a tradição, estão, na verdade, reverenciando e perpetuando o papel dos velhos contadores. Mas não se trata de simples emulação fria de algo do passado, como uma nota de pé de página. As estórias orais incorporadas à obra literária maior são tão importantes para o desenvolvimento do enredo quanto a caracterização dos personagens ou a linguagem. Elas revelam o lirismo da infância e constroem o mistério da vida adulta. A “estória não quer ser história”. Melhor seria dizer que ela quer, e consegue, ser a primitiva poesia.

Referências bibliográficas

Bibliografia de Guimarães Rosa

ROSA, Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Noites do Sertão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Tutaméia (Terceiras estórias)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Ave, Palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. *João Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2003a.

_____. *João Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1985 – 1967)*. Edição, organização e notas: Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti; Tradução: Erlon José Pascoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2003b.

Bibliografia Geral e sobre Guimarães Rosa:

As mil e uma noites. [versão de] Antoine Galland; tradução de Alberto Diniz; apresentação de Malba Tahan. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. 2v.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *A raiz da alma*. São Paulo: EDUSP, 1992.

_____. *O Espelho: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1998.

_____. *O roteiro de Deus – Dois estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1996.

BENJAMIM, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos Contos de Fadas*. Tradução: Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CASCUDO. Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

_____. *Dicionário de folclore brasileiro – Revisto, atualizado e ilustrado*. São Paulo: Global, 2000.

_____. *Literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual – essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de Fadas*. São Paulo: Ática, 1987.

COUTINHO, Eduardo. (Org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1991. (Fortuna crítica, 6)

COUTINHO, Eduardo; CASTRO, Ângela Bezerra de. *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; João Pessoa: FUNESC, 1991. (Fortuna crítica, 7)

DANIEL, Mary Lou. *João Guimarães Rosa: Travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

DARNTON, Roberto. *O grande massacre dos gatos. E outros episódios da história cultural francesa*. Tradução: Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

GALVÃO, Valnice Nogueira, *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Plubifolha, 2000.

GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho – Infância de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

GRIMM, Wilhem & Jacob. “*João e Maria*”. In: TATAR, Maria. (Org.) *Contos de Fada – Edição comentada e ilustrada*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2004.

LIMA, Francisco Assis de Souza. *Conto popular e comunidade narrativa*. Rio de Janeiro: FUNARTE – Instituto Nacional do Folclore, 1985.

LINS, Álvaro. “Uma grande estréia”. In: COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1991.

LISBOA, Henriqueta. “O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1991.

LOBATO, Monteiro. *Histórias de Tia Nastácia*. São Paulo: Brasiliense, 1960.

LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1991.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Imago, 1979.

MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. “Rosalina, a fada do Pinhém”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 41. São Paulo: IEB, 1996.

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. *Do Mutum ao Buriti Bom: Travessia de Miguilim*. Trabalho apresentado na XII Semana Roseana (Cordisburgo - 3 a 9 de julho de 2000).

_____. *O mapa e a trama – Ensaio sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2000.

MONTENEGRO, Braga. “Guimarães Rosa, novelista”. In: In: COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1991.

NASCIMENTO, Edna Maria; COVIZZI, Lenira Marques. *João Guimarães Rosa: Homem plural, escritor singular*. Rio de Janeiro: Agora da Ilha, 2001.

PEDROSO, Consiglieri. *Contos populares portugueses*. São Paulo: Landy, 2001.

REGO, José Lins do. *Histórias da Velha Totônia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

_____. *Menino de engenho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

_____. *Meus verdes anos*. In: *Ficção completa*. Vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.

RIOS, Sanyheire Irineu Araújo. *Sherazades Brasileiras: tecendo uma ponte entre o contador e o leitor*. Dissertação de Mestrado defendida em Fortaleza, fevereiro de 2004.

ROMERO, Sílvio. *Cantos populares do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1985.

RONDELLI, Beth. *O narrado e o vivido – O processo comunicativo das narrativas orais entre pecadores do Maranhão*. Rio de Janeiro: FUNART / IBAC, Coordenação de Folclore e Cultura, 1993.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

SANTOS, Júlia Conceição Fonseca. *Nomes dos personagens em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: INL / MEC, 1971.

SANTOS, Wendel. *A construção de romance em Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática 1978.

TATAR, Maria. (Org.) *Contos de Fada – Edição comentada e ilustrada*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2004.

ÚTEZA, Francis. *João Guimarães Rosa: Metafísica do Grande Sertão*. Tradução: José Carlos Carbuglio. São Paulo: EDUSP, 1994.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Puras misturas – estórias em Guimarães Rosa*. São Paulo: HUCITEC / FAPESP, 1997.

VV.AA. *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

5.3 Revistas e periódicos:

VV.AA. “Dossiê: Guimarães Rosa”. In: CULT – Revista Brasileira de Literatura – Ano IV, Edição 43. São Paulo: Lemos Editorial, Março de 2001.

VV.AA. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, nº 41. São Paulo: IEB, 1996. Número dedicado a Guimarães Rosa.

VV.AA. Revista do Livro, nº 45, Ano 14. São Paulo: Fundação da Biblioteca Nacional, Outubro de 2002.

VV.AA. III Seminário Internacional Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas, 2004.

Anexos

Quirino, vaqueiro do Rei

Era uma vez um Rei que possuía muitas fazendas de gados entregues a vaqueiros de confiança. Uma das melhores propriedades era confiada ao negro Quirino que tinha fama de não mentir. O Rei vivia gabando o vaqueiro, apontando-o como modelo de veracidade. Essa opinião despertava inveja entre os fidalgos e um deles, rido e poderoso, resolveu acabar com a celebridade moral de Quirino, vaqueiro do Rei.

Na fazenda que Quirino se encarregava, o orgulho do Rei era um boi barroso, bonito como não havia outro. Cada ano o vaqueiro ia até a casa do Rei prestar contas.

Chegava, riscando o cavalo e dizia por aqui assim:

- Pronto, meu amo! Aqui está Quirino, Vaqueiro do Rei!

O Rei perguntava:

- Como vai, Quirino?

- Com a graça de Deus e o favor de meu amo!

- A obrigação?

- Em paz e a salvamento!

- As vacas?

- Umas gordas e outras magras.

- O boi barroso?

- Vai forte, valente e mimoso!

O fidalgo disse ao Rei que Quirino era capaz de mentir. O Rei repeliu a idéia.

- Vamos apostar, Majestade?

- Pois vamos! Dez fazendas de gado, cem touros escavacadores e duzentas vacas leiteiras com os chifres dourados?

- Está apostado!

O fidalgo tinha uma filha muito bonita, chamada Rosa. Chamou a moça e contou a aposta. Por dinheiro, Quirino não peca. Com ameaça, Quirino não peca. Abaixo de Deus, a mulher pode com tudo que tem fôlego.

Rosa se vestiu como uma mulher do povo e foi até a fazenda onde estava o boi barroso. Encontrou Quirino e conversou com ele, fazendo tanto trejeito, dando tanta volta no corpo que o vaqueiro ficou alvoroçado e se apaixonou por ela.

Ficaram muitos meses vivendo juntos, andando para lá e para cá, no serviço do campo. Numa manhã, Rosa disse:

- Quirino, você gosta de mim?

- Como demais...

- Quer bem ao seu filhinho que vai nascer?

- Mais do que a luz do dia!

- Pois se não quiser que seu filho morra, mate o boi barroso, que eu quero comer o fígado bem assadinho...

Quirino ficou assombrado mas obedeceu... Matou o boi barroso e a mulher comeu o fígado assado.

Dias depois era tempo de o vaqueiro ir até a presença do Rei. Rosa mandou dizer ao pai que o boi barroso fora morto.

Quirino vestiu a véstia de couro, perneiras, gibão, guarda-peito, calçou o guante, pôs o chapéu na cabeça, passou o barbicacho, montou no cavalo de confiança e galopou para a casa do Rei.

Foi viajando e pensando. Finalmente avistou o palácio e parou o cavalo. Que ia dizer ao Rei? Era melhor preparar a conversa. Deu de rédeas, andou uns passos, riscou o cavalo e disse:

- Chego e digo assim. Pronto, senhor meu amo! Aqui está Quirino, Vaqueiro do Rei! Ele diz: - Como vai, Quirino? Eu respondo: - Com a graça de Deus e o favor de meu amo! A obrigação? Em paz e a salvamento! As vacas? Umas gordas e outras magras. E o boi barroso? Eu faço que estou triste e digo - saiba el-rei meu senhor que o boi barroso saltou um serrote e quebrou o pescoço...

Interrompendo-se, falava, alto, indignado:

- Isto não é palavra de Quirino, Vaqueiro do Rei!

- Posso dizer que o boi barroso ia passando o açude e se afogou. Só pude salvar o couro.

- Isso não é palavra de Quirino, Vaqueiro do Rei!

E, chega-não-chega no pátio do palácio do Rei, Quirino resolveu a questão. Pulou do cavalo, amarrou-o, subiu as escadas, pediu para falar ao Rei. Entrou na sala e o Rei estava com o dito fidalgo que fizera a aposta, todo satisfeito, certo de ganhar.

- Pronto, meu amo!

- Como vai, Quirino?

- Com a graça de Deus e o favor de meu amo!

- A obrigação?

- Em paz e a salvamento!

- As vacas?

- Umhas gordas e outras magras.

- E o boi barroso?

- Saiba o senhor meu amo que o boi barroso deu o fígado para o meu filhinho não morrer!

- Que história é essa, Quirino?

Quirino contou toda a história e quando terminou, disse:

- Assim é que fala Quirino, Vaqueiro do Rei!

O fidalgo ficou preto de vergonha. O Rei findou dizendo:

- Quirino, Vaqueiro do rei, o que eu ganhei na aposta com esse amigo é o dote para casares com a mãe de teu filhinho...

O que estava feito, estava feito. Quirino casou com Rosa e foram felizes como Deus com os Anjos.

João Monteiro.

Natal. Rio Grande do Norte.

A vaca do Burel (Pernambuco)

Na fazenda do Burel,
Nos verdes onde pastei,
Muitos vaqueiros de fama,
Nos carrascos eu deixei.
O afamado Ventania.
Montado na Tempestada,
Foi quem primeiro espantou-me
Estando numa maiada,
Mais adiante encontrei
Com o vaqueiro João
No seu cavalo lazão,
Já vinha correndo em vão.
Logo me fiz ao carrasco,
Fui-me abarbar com o Veloso;
No atravessar o riacho
Só lhe deixei o rasto
Por ser ele tão teimoso!
Ouvi grande tropelada
Que zunia no sertão;
Era o afamado Grinalda
Com o Ferreira Leão.
Que dois vaqueiros de fama
Encontrei no bebedor!...
Logo me fiz ao carrasco,
E eles mal me enxergou.
Mais adiante ouço gritar:
- Nem do rasto dou notícia,
Em que carrasco escondeu-se
A encantada *lagartixa*!? –

Eu no tempo de bezerra
A muitos vaqueiros logrei;
Na fazenda fiz sueira,
Muitas porteiras pulei.
Abarbada me vejo
Com o vaqueiro Miguel,
No seu cavalo Festejo
Na fazenda do Burel.
Que dois vaqueiros temíveis,
João Bernardo e Miguel!...
Perto do curral os logrei,
Quase que os deixei de pé.

- “Só se eu morrer amanhã,
Ou não me chamar Miguel,
Só assim deixas de entrar
No teu curral no Burel.
Eu te juro, *lagartixa*,
Que não me hás de escapar
Nem que corras como vento
Tu hás de entrar no curral.
Corre, corre, *lagartixa*;
Quero ver a tua fama;
Que no curral do Burel
Quero fazer tua cama.
Toda a minha vontade
É no teu rasto acertar,
Tu verás como se tranca
A *lagartixa* no curral.

Cerca, Veloso, na grotta,
Faz esteira no baixio;
Aperta para o meu lado,
Lá vem como um corrupio.
Oh! que vaquinha danada!
Ela não corre, ela voa...
Meu cavalo já cansou,
É que a coisa não está boa.
Tenho corrido muito gado,
Novilhote e barbatão,
Nos carrascos e restinga;
Agora fiquei logrado
No centro deste sertão.
Bota o cavalo, Veloso,
Quero ver como se espicha,
Se ainda torna a escapar
A malvada *lagartixa*".

Logo ao chegar ao riacho
A *lagartixa* os cegou;
Como a noite era escura
Miguel e Veloso voltou.
Encontraram Miguel e Veloso
Com o tal João Bernardo:
Pergunta pela *lagartixa*;
Responderam: - estou logrado! –
O João Bernardo e Miguel.
O Grinalda e o Leão,
Ventania e Veloso
Tomaram para o boqueirão.
Logo ao entrar a gurgéia

Encontraram Pedro Preguiça,
E já lhe vão perguntando
Se não vira a *lagartixa*.

“Encontrei numa maiada
Três reses brancas, uma lavrada,
Três castanhas requeimadas,
E uma rouxinol disfarçada
O sinal desta vaquinha?
- Cara branca punaré,
Traz o ferro do Burel,
Não tem cauda, é coché.
É cega, só tem um chifre,
Muito esperta e arisca;
São estes todos sinais
Da afamada *lagartixa*.
“Ora se é esta a famanaz
Que tanto sussurro tem feito!
Para pegar esta vaquinha
É bastante o meu Mosquete.
Ora vamos todos setembro
Lá mais perto da maiada;
Quando passei o campestre
Vi uma rez lá deitada.
Afroxa a rédea, caboclo.
Encosta a espora, Preguiça,
Quero ver a tua fama
Com a tirana *lagartixa*.
Corre, corre, *lagartixa*.
Vai tomando mais alento;
Que o meu rucilho não corre,

Já me voa como o vento.
Todo o gado adiante corre,
Não a quero perder de vista;
Hei de mostrar meu talento
À vaqueirada de crista.
João Bernardo não sabe
Que meu cavalo é de cobiça;
Como eu posso ser logrado
Poe esta pobre *lagartixa*?
- Aqui mesmo no carrasco
Muitas famas têm ficado;
No atravessar o riacho
Hás de ficar arriado.
Não há de ter o prazer
De eu entrar na Boa-Vista
Com peia e laço e canzil
Só pelo Pedro-Preguiça.
Não há vaqueiro de fama
Que do carrasco me tire,
Nem que deixe sua trama,
De dentro pra fora se vire.
Mais adiante da maiada
Perdeu o Pedro-Preguiça
Chapéu, espora e chicote
No rasto da *lagartixa*.

“Antes de o sol sair
Vou-te esperar na maithé:
Hás de entrar com o laço
Na fazenda do Burel.
- No riacho da Alegria

Foi a minha perdição,
Quando vi o Ventania
Mais o Ferreira Leão.
Os destemidos vaqueiros,
Veloso e o tal Grinalda,
Bem montado, às estribeiras
Traziam sua guilhada.
Grita o Ferreira Leão,
Logo respondeu o Grinalda:
- Se não podem botar no chão,
Eu meto a minha guilhada.
Já respondeu o Veloso:
“O Ventania é cabra zarro,
Bate com o chapéu na perna,
Bota no chão que eu amarro.
O Ventania é decidido.
Passou transes nos carrascos;
Mostrou sempre à *lagartixa*
Que ele é cabra macho”.
Desde que eu sou nascida
Nunca contei com vaqueiro;
Pode contar gravidade
O Ventania o primeiro.
Adeus, fazenda, adeus, pasto,
Adeus, maiada e bebedor,
Adeus, restinga e carrasco,
Serrote do Logrador.
Adeus, vazante de baixo.
Adeus, Serra do Coité,
Acabou-se a famanaz
Da fazenda do Burel.

João e Maria, de Wilhelm & Jacob Grimm.

Perto de uma grande floresta, vivia um pobre lenhador com sua mulher e dois filhos. O menininho chamava-se João e a menina chamava-se Maria. Nunca havia muito o que comer na casa deles, e, durante um período de fome, o lenhador não conseguiu mais levar pão para casa. À noite ele ficava na cama aflito, remexendo e revirando-se em seu desespero. Com um suspiro, disse para sua mulher: “O que vai ser de nós? Como podemos cuidar de nossos pobres filhinhos quando não há comida bastante nem para nós dois?”

“Ouça-me”, sua mulher respondeu. “Amanhã, ao romper da aurora, vamos levar as crianças até a parte mais profunda da floresta. Faremos uma fogueira para ela e daremos uma crosta de pão para cada uma. Depois vamos tratar dos nossos afazeres, deixando-as lá sozinhas. Nunca encontrarão o caminho de volta para casa e ficaremos livres delas.”

“Oh, não!” disse o marido. “Não posso fazer isso. Quem teria coragem de deixar essas crianças sozinhas na mata quando animais selvagens vão com certeza encontrá-las e estraçalhá-las?”

“Seu bobo”, ela respondeu. “Nesse caso vamos os quatro morrer de fome. É melhor você começar a lixar as tábuas para os nossos caixões.”

A mulher não deu ao marido um minuto de sossego até que ele consentiu no plano dela. “Mesmo assim, sinto pena das pobres crianças”, ele disse.

As crianças também não tinham conseguido dormir, porque estavam famintas, e ouviram tudo que a madrasta dizia ao pai. Maria chorou inconsolavelmente e disse a João: “Bem, agora estamos mortos.”

“Fique sossegada, Maria”, disse João, “pare de se preocupar. Vou descobrir uma saída.”

Depois que os dois adultos tinham adormecido, João se levantou, vestiu seu paletozinho, abriu a parte debaixo da porta e escapuliu. A lua resplandecia e os seixos brancos em frente à casa cintilavam como moedas de prata. João se abaixou e pôs tantos quantos pôde no bolso do paletó. Foi então até Maria e disse: “Não se aflija, irmãzinha. Vá dormir. Deus não haverá de nos abandonar.” E voltou para a cama.

Ao raiar do dia, pouco antes do nascer do sol, a madrasta se aproximou e acordou as duas crianças. “Levantem, seus preguiçosos, vamos à floresta apanhar um pouco de lenha.”

A madrasta deu a cada criança um pedaço de pão dormido e disse: “Aqui está alguma coisa para o almoço. Mas não comam antes da hora, porque não terão mais nada.”

Maria pôs o pão no avental, porque João tinha o bolso do paletó cheio de seixos. Partiram todos juntos pela trilha que penetrava na floresta. Depois que tinham caminhado um pouco, João parou e olhou para trás na direção da casa, e vez por outra fazia isso de novo. Seu pai disse: “João, porque a toda hora você pára e olha? Preste atenção e não se esqueça de que tem pernas para andar.”

“Ah, pai”, João respondeu. “Estou olhando para trás para ver meu gatinho branco, que está sentado no telhado tentando me dizer adeus.”

A mulher disse: “Seu bobo, aquilo não é o seu gatinho. São os raios do sol refletindo na chaminé.”

Mas João não tinha olhado para nenhum gatinho. Tinha pegado os seixos cintilantes do seu bolso e deixado-os cair no chão. Ao chegarem no meio da floresta, o pai falou: “Vão catar um pouco de lenha, crianças. Vou fazer uma fogueira para vocês não sentirem frio.”

João e Maria juntaram uma pequena pilha de gravetos e fizeram fogo. Quando as chamas estavam altas o bastante, a mulher disse: “Deitem-se junto do fogo, crianças, e procurem descansar um pouco. Vamos voltar à floresta para cortar alguma lenha. Assim que acabarmos, viremos buscá-los.”

João e Maria sentaram-se perto do fogo. Ao meio-dia comeram suas crostas de pão. Como podiam ouvir os golpes de um machado, estavam certos de que o pai andava por perto. Mas não era um machado que estavam ouvindo, era um galho que o pai prendera numa árvore morta e que o vento fazia bater para cá e para lá. Ficaram sentados ali por tanto tempo que seus olhos se fecharam de exaustão, e adormeceram profundamente. Quando acordaram, estava escuro como breu. Maria começou a chorar, dizendo: “Nunca vamos conseguir sair dessa floresta!”

João a consolou: “Espere um pouquinho, a lua vai nos ajudar. Então, vamos encontrar o caminho de volta.”

Sob a luz do luar, João pegou a irmã pela mão e foi seguindo os seixos, que tremeluziam como moedas novas e apontavam o caminho de casa para eles. Caminharam a

noite inteira e chegaram à casa do pai exatamente ao romper da aurora. Bateram à porta, e quando a mulher abriu e viu que eram João e Maria, disse: “Suas crianças malvadas! Porque ficaram dormindo esse tempo todo na mata? Pensamos que nunca voltariam.”

O pai ficou radiante, porque não gostara nada de ter abandonado os filhos na floresta.

Pouco tempo depois, cada cantinho do país foi castigado pela fome, e uma noite as crianças ouviram o que a mãe dizia a seu pai quando já estavam na cama. “Já comemos tudo que tínhamos de novo. Só sobrou a metade de um pão, e quando isso acabar, estamos liquidados. As crianças têm que ir embora. Desta vez, vamos levá-las para o coração da floresta, de modo que não consigam encontrar uma saída. Caso contrário, não há esperança para nós.”

Tudo aquilo deixou o coração do marido apertado, e ele pensou: “Seria melhor que você partilhasse a última cêdea de pão com as crianças.” Mas a mulher não dava ouvidos a nada que ele dizia. Não fazia outra coisa a não ser ralhar e censurar. Cesteiro que faz um cesto, faz um cento, e como ele cedera na primeira vez, teve de ceder também numa segunda vez.

As crianças ainda estavam acordadas e ouviram a conversa toda. Depois que os pais adormeceram, João se levantou e quis catar uns seixos como fizera antes, mas a mulher tinha trancado a porta e ele não pôde sair. João consolou a irmã, dizendo: Não chore, Maria. Trate só de dormir um pouco. O bom Deus vai nos proteger.”

Bem cedo na manhã seguinte a mulher veio e acordou as crianças. Cada um ganhou um pedaço de pão, desta vez menor ainda que da outra. No caminho para a mata, João amassou o pão em seu bolso e, volta e meia, parava para espalhar migalhas no chão.

“João, por que está parando tanto?” perguntou o pai. “Não pare de caminhar.”

“Estava olhando para o meu pombinho, aquele que está pousado no telhado e tentando me dizer adeus”, João respondeu.

“Seu bobo”, disse a mulher. “Aquilo não é o seu pombinho. São os raios do sol da manhã refletindo na chaminé.”

Aos pouquinhos, João havia espalhado todas as migalhas pelo caminho.

A mulher levou as crianças ainda mais para o fundo da floresta, para um lugar onde nunca tinham estado antes. Mais uma vez fez-se uma grande fogueira, e a madrasta disse:

“Não se afastem daqui, meninos. Se ficarem cansados, podem dormir um pouco. Vamos entrar na floresta para cortar um pouco de lenha. À tarde, quando tivermos acabado, viremos pegá-los.”

Era meio-dia e Maria dividiu seu pão com João, que havia espalhado as migalhas do dele pelo caminho. Depois adormeceram. A tarde passou, mas ninguém foi buscar as pobres crianças. Acordaram quando estava escuro como um breu, e João consolou a irmã dizendo: “Espere um pouquinho, Maria, a lua vai nos ajudar. Então vamos poder ver as migalhas de pão que espalhei pelo caminho. Elas vão apontar o caminho de casa para nós.”

Sob a luz do luar, os dois partiram, mas não conseguiram encontrar as migalhas porque os milhares de pássaros que voam por toda parte na floresta e pelos campos as tinham comido. João disse a Maria: “Vamos encontrar o caminho de casa.” Mas não conseguiram encontrá-lo. Caminharam a noite inteira e depois o dia seguinte inteiro, desde a manhãzinha até tarde da noite. Tudo em vão: não acharam um caminho para sair da floresta e foram ficando cada vez com mais fome, pois não encontraram nada para comer além de umas amoras espalhadas pelo chão. Como suas pernas estavam bambas de tanto cansaço, deitaram-se embaixo de uma árvore e adormeceram.

Fazia três dias que tinham deixado a casa do pai. Começaram a andar de novo, mas só faziam se embrenhar cada vez mais na mata. Se não conseguissem uma ajuda logo, com certeza morreriam. Ao meio-dia, viram um lindo pássaro, branco como a neve, empoleirado num galho. Cantava tão docemente que pararam para ouvi-lo. Terminado seu canto, o pássaro bateu asas e foi voando à frente de João e Maria. Eles o seguiram até que chegaram a uma casinha, e o pássaro foi pousar lá no alto do telhado. Quando chegaram mais perto da casa, perceberam que era feita de pão, e que o telhado era de bolo e as janelas de açúcar cintilante.

“Vamos ver que gosto tem”, disse João. “Que o Senhor abençoe nossa refeição. Vou provar um pedacinho do telhado, e você pode experimentar a janela. Só pode ser doce.” João ergueu o braço e quebrou um pedacinho do telhado para ver que gosto tinha. Maria debruçou-se sobre a janela e deu uma mordidinha. De repente, uma voz suave chamou lá de dentro:

“Ouço um barulhinho.

Quem está roendo o meu telhado?”

As crianças responderam:

“É o vento, leve e ligeiro,
Que sopra no seu terreiro.”

Continuaram comendo, sem a menor cerimônia. João, que gostou do sabor do telhado, arrancou um grande pedaço, e Maria derrubou uma vidraça inteira e sentou-se no chão para saboreá-la. De repente, a porta se abriu e uma mulher velha como Matusalém, apoiada numa muleta, saiu coxeando da casa. João e Maria ficaram tão apavorados que deixaram cair tudo que tinham nas mãos. A velha sacudiu a cabeça e disse: “Olá, queridas crianças. Digam-me, como conseguiram chegar até aqui? Mas, entrem, entrem, poderão ficar comigo. Nada de mal vai lhes acontecer na minha casa.”

Pegou-os pela mão e levou-os para dentro de sua casinha. Uma bela refeição de leite e panquecas, com açúcar, maçãs e castanhas, foi posta diante deles. Um pouco mais tarde, duas bonitas caminhas, com lençóis brancos, foram arrumadas para eles. João e Maria se deitaram e tiveram a impressão de estar no céu.

A velha estava só fingindo ser bondosa. Na verdade, era uma bruxa malvada, que atacava criancinhas e tinha construído a casa de pão só para atraí-las. Assim que uma criança caía nas suas mãos, ela a matava, cozinhava e comia. Para ela, isso era um verdadeiro banquete. As bruxas têm olhos vermelhos e não conseguem enxergar muito longe, mas, como os animais, têm um olfato muito apurado e sempre sabem quando há um ser humano por perto. Quando sentiu João e Maria se aproximando, a velha riu cruelmente e siciou: “Estão no papo! Desta vez não vão escapar!” De manhã cedo, antes de as crianças se levantarem, ela saiu da cama e contemplou os dois a dormir tranquilamente com suas macias bochechas vermelhas. Murmurou baixinho consigo: “Vão dar um petisco muito gostoso.”

Agarrou João com seu braço magricela, levou-o para um pequeno galpão e o trancou atrás da porta gradeada. João poderia gritar o quanto quisesse que não adiantaria nada. Depois foi até Maria, sacudiu-a até que acordasse, e gritou: “De pé, sua preguiçosa. Vá buscar água e cozinhar alguma coisa gostosa para seu irmão. Ele ficará lá fora no telheiro até ganhar um pouco de peso. Quando estiver gordo e bonito, vou comê-lo.”

Maria começou a chorar o mais alto que pôde, mas não adiantou nada. Teve de fazer tudo que a bruxa lhe mandava. A comida mais deliciosa foi preparada para o pobre João;

para Maria, só sobraram as cascas dos caranguejos. Toda manhã a velha ia furtivamente até o pequeno galpão e gritava: “Mostre o dedo, João, para eu ver se você já está gorducho!”

João então enfiava um ossinho por entre as grades, e a velha, que tinha a vista fraca, acreditava que era o dedo do menino e não conseguia entender por que ele não estava engordando. Depois de quatro semanas e João continuando magrelo como sempre, ela perdeu a paciência e resolveu e resolveu que não podia esperar mais. “Maria” gritou para a menina. “Vá apanhar água, e depressa. Pouco se me dá se o João está magro ou gordo. Amanhã vou acabar com ele e depois cozinha-lo.”

A pobre irmãzinha soluçou de aflição, as lágrimas correndo pelas faces. “Ó meu Deus, ajude-nos!” exclamou. “Se pelo menos os animais selvagens da floresta nos tivessem comido, teríamos morrido juntos.”

“Poupe-nos da sua choradeira!” disse a velha. “Nada pode ajudá-la agora.”

De manhã cedo, Maria teve de ir encher o caldeirão e acender o fogo. “Primeiro tenho que assar o pão”, a velha disse. “Já aqueci o fogo e sovei a massa.”

Então empurrou Maria na direção do forno, que cuspia labaredas. “Engatinhe até lá dentro”, disse a bruxa, “e veja se está quente o bastante para eu enfiar o pão.”

O que a bruxa estava planejando era fechar a porta assim que Maria se metesse dentro do forno. Depois iria assá-la e come-la também. Maria percebeu que ela estava tramando e disse: “Não sei como fazer para entrar ali. Como vou conseguir?”

“Sua pateta, disse a velha. “Há espaço de sobra. Veja, até eu consigo entrar”, e ela trepou no forno e enfiou a cabeça dentro dele. Maria lhe deu um grande empurrão que a fez cair estatelada. Então fechou e aferrolhou a porta de ferro. Ufa! A bruxa começou a soltar guinchos. Mas Maria fugiu e a bruxa perversa morreu queimada de maneira horrível.

Maria correu para junto de João, abriu a porta do pequeno galpão e gritou: “João, estamos salvos! A bruxa velha morreu.”

Como um passarinho fugindo da gaiola, João voou porta afora, assim que ela se abriu. Que emoção os dois sentiam: abraçaram-se e beijaram-se e pularam de alegria! Como não havia mais nada a temer, foram direto para a casa da bruxa. Em todos os cantos havia baús cheios de pérolas e jóias. “Estas aqui são melhores que seixos”, disse João e meteu nos bolsos o que podia.

Maria juntou-se a ele: “Vou levar alguma coisa para casa também.” E encheu o seu aventalzinho.

“Vamos embora agora mesmo” disse João. “Temos que sair desta floresta de brux.”

Após andar várias horas, deram com um rio muito largo. “Não vamos conseguir atravessar”, disse João. “Não estou vendo nenhuma ponte.”

“Também não há nenhum barco por aqui” notou Maria, “mas ali vem uma pata branca. Ela vai nos ajudar a atravessar se eu pedir.”

Gritou:

“Ajude-nos, ajude-nos, patinha.

Que a sorte nos abandonou.

Não vemos ponte nem canoinha.

Só o seu socorro sobrou.”

Lá veio a pata, patinhando. João subiu nas suas costas e chamou a irmã para se sentar na garupa. “Não”, disse Maria, “seria uma carga pesada demais para a patinha. Ela pode nos levar um de cada vez.”

Foi exatamente o que a boa criaturinha fez. Depois que chegaram sãos e salvos do outro lado e caminharam por algum tempo, a mata começou a lhes parecer cada vez mais familiar. Finalmente avistaram a casa do pai lá longe. Começaram a correr e entraram em casa numa disparada, abraçando o pai. O homem tinha passado maus momentos desde que abandonara os filhos na floresta. Sua mulher tinha morrido. Maria esvaziou seu avental, e pérola e jóias rolaram por todo piso. João enfiou as mãos nos bolsos e tirou um punhado de jóias depois do outro. Suas aflições tinham terminado e eles viveram juntos em perfeita felicidade.

Minha história terminou. Entrou por uma porta, saiu pela outra, quem quiser que conte outra.