

## ESTÓRIA OU HISTÓRIA? A DICIONARIZAÇÃO LITERÁRIA DO TERMO ATRAVÉS DA CONCEPÇÃO DE GUIMARÃES ROSA

Robson Caetano dos Santos<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo analisa algumas das narrativas intercaladas e independentes presentes na obra *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, buscando refletir sobre suas matrizes orais sertanejas com fundo épico e mítico em uma tentativa de (re)interpretação da definição apresentada pelo autor sobre os termos História e Estória, proposta no prefácio de sua obra *Tutaméia*, tendo como referencial teórico os estudos de Walnice Nogueira Galvão, Alexandre Veloso de Abreu e Arrigucci Jr., dentre outros. É evidenciado que as narrativas curtas ou estórias, além de reduplicarem alguns dos temas centrais de *Grande Sertão: Veredas*, demonstram a preocupação de Guimarães Rosa em representar a oralidade e a identidade do povo sertanejo com suas aventuras, dramas e tragédias, permitindo, assim, acreditar que o autor recriou, a partir do vivido e ouvido, muitas destas “estórias”, tornando mais tênue as fronteiras entre real e ficção, e, por conseguinte, entre oralidade e escrita.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Grande Sertão: Veredas*; narrativas intercaladas; estória; história; oralidade.

**ABSTRACT:** This article examines some of interspersed and independent narratives present in the Book *Grande Sertão: Veredas*, of Guimarães Rosa, seeking to reflect on their hinterland oral arrays with epic background and mythical in an attempt to (re) interpretation of the definition presented by the author on the terms History and Story presented in the preface of his book *Tutaméia*, with the theoretical studies of Walnice Nogueira Galvão, Alexandre Veloso de Abreu and Arrigucci Jr., among others. It is evident that short narratives or stories, besides reduplicates some of the central themes of the *Grande Sertão: Veredas*, showing the concern of Guimarães Rosa in represent the oral tradition and the identity of the backcountry people with his adventures, dramas and tragedies, besides make us believe that he recreated, from facts already lived and heard, many of these "stories" becoming more tenuous the boundaries between real and fiction, and therefore, between orality and writing.

**KEY-WORDS:** *Grande Sertão: Veredas*; interspersed narratives; story; history; orality.

### Introdução

No primeiro prefácio de sua obra *Tutaméia*, Guimarães Rosa escreveu que: “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”. (ROSA, 1985, p. 07). É quase dispensável falar do cuidado com a escolha das palavras realizado pelo escritor na criação de toda sua obra literária, bem como de seu trabalho de recriação linguística e exploração máxima de significados. Todavia acreditamos que a distinção da palavra *Estória* em relação à *História* pode ser uma chave interpretativa ou extremamente emblemática para refletir sobre a proposta literária de João

---

<sup>1</sup> Doutorando em Letras na área de Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Bolsista CAPES. E-mail: robson.caetano@sga.pucminas.br. Este artigo apresenta adaptações das ideias centrais de minha dissertação de mestrado, intitulada *Estratégias do contar: um estudo das micronarrativas em Os Sertões, de Euclides da Cunha, e Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa*, defendida na PUC Minas sob orientação da prof<sup>ra</sup>. Dr.<sup>a</sup> Márcia Marques de Moraes.

Guimarães Rosa. Com esse pressuposto, voltar-nos-emos neste trabalho para as interpretações e definições suscitadas pela análise das micronarrativas contidas em sua obra *Grande Sertão: Veredas*.

### **Mito, oralidade, o épico e o verídico nas narrativas sertanejas rosianas**

No norte de Minas Gerais, na cidade de Codisburgo, o menino Joãozito (apelido de infância de Guimarães Rosa) ouvia fascinado as estórias dos viajantes e vaqueiros condutores de boiadas que passavam pela venda de secos-e-molhados de seu pai. As estórias eram uma mistura de causos vistos, ouvidos e imaginados, pois sempre os sertanejos aumentavam alguma coisa com grande esperteza. Além desses, Juca Bananeira, o pajem negro de sua infância, também lhe contava estórias heroicas de jagunços e vaqueiros, segundo Vilma Guimarães Rosa (1983). Tudo leva a crer que Joãozito já criasse suas próprias estórias imaginárias baseadas em acontecimentos e personagens reais ou não.

Muito tempo depois, após vinte anos vivendo como diplomata no exterior, segundo o relato de João Correia Filho (2012), Guimarães Rosa, acompanhado de oito vaqueiros, partiu da fazenda Sirga, em Três Marias, com destino a Araçai conduzindo 300 cabeças de gado. Durante o trajeto foram percorridos cerca de 240 quilômetros em dez dias. Guimarães fez pouso em várias fazendas e vilarejos dormindo nos mesmos lugares que os vaqueiros. Em Barreira do Mato teria dormido em um enorme tacho côncavo, uma forma de fazer rapadura. A viagem teve a cobertura da revista *O Cruzeiro*, que publicou uma reportagem sobre o relato da viagem, em junho daquele mesmo ano de 1952.

Pendurado ao pescoço por um barbante, Rosa levava um caderninho em que anotava as impressões da viagem, as paisagens, as conversas com os vaqueiros e, é claro, as estórias ou causos que ouvia desses. Segundo o relato dos vaqueiros Zito e Manuelzão, um dos oito vaqueiros que compunham a tropa, Guimarães Rosa queria saber de tudo. Se visse um pau queria saber o nome daquele pau. Se visse um nome diferente queria saber a origem daquele nome. Se ouvisse uma conversa dos vaqueiros queria saber sobre o quê estavam conversando. E ia anotando tudo nas cadernetas que trazia penduradas ao pescoço.

Durante a viagem Guimarães Rosa encheu cerca de dez cadernetas que hoje fazem parte do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). Nelas, escritas à lápis e com letra irregular, estão frases e palavras isoladas, descrições de cenas e paisagens e, principalmente, estórias de romances e lendas do sertão, além de considerações sobre a fala do povo sertanejo. Do fruto dessas anotações surgiram suas obras *Corpo de Baile* (1956),

*Primeiras Estórias* (1962), *Tutaméia* (1967) e sua obra máxima: *Grande Sertão: Veredas* (1956).

Relembremos que *Grande Sertão: Veredas* trata-se de uma extensa narrativa em primeira pessoa, contada por um ex-jagunço Riobaldo, a um ouvinte que não se manifesta de viva voz no texto. Aparentemente, a narrativa é solitária, e Riobaldo é a “única” voz no texto. A técnica é tida pela crítica como um dos pontos altos do romance. Diz-se que há um monólogo interior fingido num diálogo virtual. Mas essa é uma leitura que procuraremos desconstruir. Essa leitura, que privilegia a voz do narrador-épico, quando relembra seus feitos jagunços que constituíram parte de sua experiência e, narrador de romance, quando, perplexo, pergunta-se sobre os dilemas da condição humana e sobre “as misturas do mundo”, narrando estórias que tornariam possível que outras “vozes” ou “níveis” narrativos se conjugassem com as do narrador no texto rosiano.

Riobaldo inicia sua fala ao interlocutor, questionando a existência do bem e do mal ou, mais precisamente, a razão de o mal existir, a partir da figura de um “bezerro erroso, arrebitado de beijos” em que o povo atirava, julgando-o o demônio (ROSA, 2001, p. 23). Essa dúvida se reitera em micronarrativas que, de algum modo, funcionam como “motivo retardante” que adia o início da história romanesca que constitui a trama do romance. Examinemos, pois, essas estórias no romance de Guimarães Rosa.

No caso do “Aleixo e seus quatro filhos” há uma mudança de polos entre o bem e o mal. Aleixo possuía “ruindades calmas”, sem nenhuma explicação, segundo o narrador. Certa vez matou um velho que pedia esmolas sem motivo algum, somente pelo puro prazer de praticar o mal. Mas as consequências de seu ato, segundo Riobaldo, acabam esbarrando em seus quatro filhos que, pouco depois, vitimados de sarampo, ficam todos cegos. Aleixo, após esse grande sofrimento, passa para a “banda de Deus”, procurando ser caridoso todas as horas do dia e da noite. Leia-se:

Olhe: um chamado Aleixo, residente a légua do Passo do Pubo, no da-Areia, era o homem de maiores ruindades calmas que já se viu. Me agradou que perto da casa dele tinha um açudinho, entre as palmeiras, com traíras, pra-almas de enormes, desenormes, ao real, que receberam fama; o Aleixo dava de comer a elas, em horas justas, elas se acostumaram a se assim das locas, para papar, semelhavam ser peixes ensinados. Um dia, só por graça rústica, ele matou um velhinho que por lá passou, desvalido rogando esmola. O senhor não duvide – tem gente, nesse aborrecido mundo, que matam só para ver alguém fazer careta... Eh, pois, empós, o resto o senhor prove: vem o pão, vem a mão, vem o são, vem o cão. Esse Aleixo era homem afamalhado, tinha filhos pequenos; aqueles eram o amor dele, todo, despropósito. Dê bem, que não nem um ano estava passado, de se matar o velhinho pobre, e os meninos do Aleixo aí

adoeceram. Andaço de sarampão, se disse, mas complicado; eles nunca saravam. Quando, então, sararam. Mas os olhos deles vermelharam altos, numa inflama de sapiranga à rebelde; e susseguite – o que não sei é se foram todos duma vez, ou um logo e logo outro e outro – eles restaram cegos. Cegos, sem remissão dum favinho de luz dessa nossa! O senhor imagine: uma escadinha – três meninos e uma menina – todos cegados. Sem remediável. O Aleixo não perdeu o juízo; mas mudou: ah, desmudou completo – agora vive da banda de Deus, suando para ser bom e caridoso em todas suas horas da noite e do dia. Parece até que ficou o feliz, que antes não era. Ele mesmo diz que foi um homem de sorte, porque Deus quis ter pena dele, transformar para lá o rumo de sua alma. Isso eu ouvi, e me deu raiva. Razão das crianças. Se sendo castigo, que culpa das hajas do Aleixo aqueles meninozinhos tinham? (ROSA, 2001, p. 28-29).

A narrativa não oferece explicações e, sim, novos questionamentos a Riobaldo: se, segundo o próprio Aleixo, Deus tivera misericórdia dele ao torná-lo um homem bom, por que não tivera antes, castigando as crianças que nenhuma culpa tinham do crime do pai?

No caso do filho de Pedro Pindó, Riobaldo, a princípio, descreve a natureza “má” do menino Valtêi como algo inerente a sua índole e que já se vislumbrava em suas práticas de judiar dos animais e dos seres humanos. Seu desejo cruel, ao ver o sangue de animais, suscita a frase “Eu gosto de matar...”, que desperta temor em Riobaldo. Em sua gênese, o mal nessa perspectiva, não apresentava justificativas para vir a existir; estava determinado a priori:

Mire veja: se me digo, tem um sujeito Pedro Pindó, vizinho daqui mais seis léguas, homem de bem por tudo em tudo, ele e a mulher dele, sempre sido bons, de bem. Eles têm um filho duns dez anos, chamado Valtêi – nome moderno, é o que o povo daqui agora apreciava, o senhor sabe. Pois essezinho, essezim, desde que algum entendimento aluminou nele, feito mostrou o que é: pedido madrasto, azedo queimador, gostoso de ruim de dentro do fundo das espécies de sua natureza. Em qual que judia, ao devagar, de todo bicho ou criaçãozinha pequena que pega; uma vez, encontrou uma crioula benta-bêbada dormindo, arranhou um caco de garrafa, lanhou em três pontos a popa da perna dela. O que esse menino babeja vendo, é sangrarem galinha ou esfaquearem porco. – “Eu gosto de matar...” – uma ocasião ele pequenino me disse. Abriu em mim um susto; porque: passarinho que se debruça – o vôo já está pronto! (ROSA, 2001, p.29).

Entretanto, os pais de Valteí, com a justificativa de extinguirem essa natureza má, começam a aplicar surras cotidianamente na criança com requintes de crueldade e em horas marcadas. Ocorre então um deslocamento dos polos: Pedro Pindó e sua mulher passam a figurarem como de natureza má, com requintes de perversidade, e Valteí se transforma em uma criança boa, um mártir que passa a suscitar a compaixão e a piedade, não só de Riobaldo, mas de todos os que assistiam ao flagelo do menino:

Pois, o senhor vigie: o pai, Pedro Pindó, modo de corrigir isso, e a mãe, dão nele, de miséria e mastro – botam o menino sem comer, amarram em árvore no terreiro, ele nu nuelo, mesmo em junho frio, lavram o corpinho dele na peia e na taca, depois limpam a pele do sangue, com cuia de salmoura. A gente sabe, espia, fica gasturado. O menino já rebaixou de magreza, os olhos entrando, carinha de ossos, encavairada, e entisicou, o tempo todo tosse, tossura da que puxa sacos peitos. Arre, que agora, visível, o Pindó e a mulher se habituaram de nele bater, de pouquinho em pouquim foram criando nisso um prazer feio de diversão – como regulam as sovas em horas certas confortáveis, até chamam gente para ver o exemplo bom. Acho que esse menino não dura, já está no blimbilim, não chega para a quaresma que vem...Uê-uê, então?! Não sendo como compadre meu Quelemém quer, que explicação é que o senhor dava? Aquele menino tinha sido homem. Devia em balanço, terríveis perversidades. Alma dele estava no breu. Mostrava. E, agora, pagava. Ah, mas acontece, quando está chorando e penando, ele sofre igual que se fosse um menino bonzinho... Ave, vi de tudo, neste mundo! (ROSA, 2001, p.30).

Riobaldo aparentemente não encontra justificativas para o acontecido e indaga a seu interlocutor anônimo, pedindo uma explicação.

“A lenda do brejo matador” também é outra pequena estória que se encontra logo no início da obra quando Riobaldo ainda busca bases para a conversa que se estabelece entre ele e seu interlocutor. O brejo teria sido o local em que se afundou e morreu uma boiada e onde, à noite, aparece um “fogo fátuo” ou um boitatá, um mito que povoa o imaginário popular brasileiro. O acontecimento real da morte da boiada se associa a outro: o fato de naquele local se ter castrado um padre por esse não ter consentido casar um filho com a própria mãe. Ambas as estórias geraram a lenda, corrente entre o povo, que o mundo se acabaria naquele local:

Assim, olhe: tem um marimbú – um brejo matador, no Riacho Ciz – lá se afundou uma boiada quase inteira, que apodreceu; em noites; depois, deu para se ver, deitado a fora, se deslambendo em vento, do café, e perseguindo tudo, um milhão de lavareda azul, de jãdelãfi, fogo-fá. Gente que não sabia, avistaram e endoideceram de correr fuga. Pois essa estória foi espalhada por toda parte, viajou mais, se duvidar, do que eu e ou o senhor, falava que era sinal de castigo, que o mundo ia se acabar naquele ponto, causa de, em épocas, terem castrado um padre, ali perto umas vinte léguas, por via do padre não ter consentido de casar um filho com sua própria mãe. A que, até, cantigas rimaram: do Fogo-Azul-do-Fim-do-Mundo. He, He?,, (ROSA, 2001, p. 90).

Após a lenda do brejo matador é contada a estória dos irmãos que cometeram parricídio, “O caso dos filhos de Rudugério de Freitas”, mas que são perdoados por Zé Bebelo, então chefe do bando ao qual pertencia Riobaldo. A justificativa é que o próprio pai havia ordenado antes que um deles matasse o outro, e, além disso, por terem enfeitado as foices, com que praticariam o assassinato, com flores, em honra a Virgem Maria, como pedidos antecipados de perdão pelo pecado que iriam cometer:

Semelhante não foi, quando um homem, Rudugério de Freitas, dos Freitas ruivos da Água-Alimpada, mandou obrigado um filho dele ir matar outro, buscar para matarem, esse outro, que roubou sacrário de ouro da igreja da Abadia. Aí, então, em vez de cumprir o estrito, o irmão combinou com o irmão, os dois vieram e mataram mesmo foi o velho pai deles, distribuído de foçadas. Mas primeiro enfeitaram as foices, urdindo com cordões de embira e várias flores. E enqueriram o cadáver paterno em riba da casa – casinha boa, de telhas, a melhor naquele trecho. Daí, reuniram o gado, que iam levando para distante vender. Mas foram logos pegos. A pegar, a gente ajudou. Assim, prisioneiros nossos, demos julgamento. Ao que, fosse Medeiro Vaz, enviava imediato os dois para tão razoável forca. Mas porém, o chefe nosso, naquele tempo, já era – o senhor saiba –: Zé Bebelo!

Com Zé Bebelo, ôi, o rumo das coisas nascia inconstante diferente, conforme cada vez. A papo: - “Co-ah! Por que foi que vocês enfeitaram premeditado as foices?” – ele interrogou. Os dois irmãos responderam que tinham executado aquilo em padroeiragem à Virgem, para a Nossa Senhora em adiantado remitir o pecado que iam obrar, e obraram dito e feito. Tudo que Zé Bebelo se entesou sério, em pufo, empolou, mas sem rugas em testa, eu prestes vi que ele estava se rindo por de dentro. Tal, tal, disse: – “Santíssima Virgem...” E o pessoal todo tirou os chapéus. – “Pois, se ela perdoa ou não, eu não sei. Mas eu perdô, em nome dela – a Puríssima, Nossa Mãe!” – “O pai não queria matar? Pois então, morreu – dá na mesma. Absolvo! Tenho a honra de resumir circunstância desta decisão, sem admitir apelo nem revogo, legal e lealdado, conformemente!...” Aí mais Zé Bebelo disse, como apreciava: – “Perdoar é sempre o justo e certo...” – pirlimpim, pimpão. Mas como dos dois irmãos careciam de algum castigo, ele requisitou para o nosso bando aquela gorda boiada, a que ponto revendemos, embolsamos. E desse caso derivaram também uma boa cantiga violeira. (ROSA, 2001, p. 91-92).

O mal e o bem estão interligados nessa narrativa. Um crime aparentemente justifica outro e um pecado maior anularia outro menor. O crime de se ter roubado um sacrário de ouro da igreja não seria um motivo plausível para um pai ordenar a um filho que assassinasse outro. Da mesma forma, flores em honra a Virgem não seriam justificativas para se perdoar um crime horrendo como um parricídio. A religião, aqui nesta estória, não se apresenta como uma apaziguadora dos males dos homens. No fechamento do relato, Riobaldo ressalta como o caso se transformou em uma cantiga de viola, uma “estória” que seria repassada dali em diante pelas vozes das tradições.

Por fim, narra-se a estória de Maria Mutema, a mais longa dentro de *Grande Sertão: Veredas*. Praticamente um conto. O causo, narrado pelo jagunço Jõe Bexiguento a Riobaldo, é o que mais ilustra a temática sobre o questionamento da existência do Bem e do Mal, insistente na obra. Nessa estória, Riobaldo conta, de segunda mão, o relato que ouvira de Jõe Bexiguento, num momento de descanso e relaxamento no Cansansão Velho, por simples prazer de contar. Assim o processo de recriação, no texto de Rosa, ao ser submetido a um novo enfoque, através da voz de outro narrador e em nova perspectiva, denota mais a característica do gênero *Estória*:

Naquele lugar existia uma mulher, por nome Maria Mutema, pessoa igual às outras, sem nenhuma diversidade. Uma noite, o marido dela morreu, amanheceu morto de madrugada. Maria Mutema chamou por socorro, reuniu todos os mais vizinhos. O arraial era pequeno, todos vieram certificar. Sinal nenhum não se viu, e ele tinha estado nos dias antes em saúde apreciável, por isso se disse que só de acesso do coração era que podia ter querido morrer. E naquela tarde mesma do dia dessa manhã, o marido foi bem enterrado. (ROSA, 2001, p. 238-243).

No final da narrativa será revelado que Maria Mutema na realidade matara o marido, sem nenhum motivo, despejando chumbo derretido em seu ouvido. Em sequência ao relato acima, Maria Mutema vai com frequência se confessar com o Padre Ponte na igreja da vila, de três em três dias, suscitando comentários nos moradores que observam que o padre fazia tal ofício a contragosto:

Mas o que logo se soube, e disso se falou, era em duas partes: que a Maria Mutema tivesse tantos pecados para de três em três dias necessitar penitência de coração e boca; e que o Padre Ponte visível tirasse desgosto de prestar a ele pai-ouvido naquele sacramento, que entre dois só dois se passa e tem de ser por ferro de tanto segredo resguardado. Contavam, mesmo, que, das primeiras vezes, povo percebia que o padre ralhava com ela, terrível, no confessional. Mas a Maria Mutema se desajoelhava de lá, de olhos baixos, com tanta humildade serena, que uma santa padecedora mais parecia. Daí, aos três dias, retornava. E se viu, bem, que Padre Ponte todas as vezes fazia uma cara de verdadeiro sofrimento e temor, no ter de ir, a junjo, escutar a Mutema. Ia, porque confissão chamada não se nega. Mas ia a poder de ser padre, e não de ser só homem, como nós. (ROSA, 2001, p. 238-243).

Depois será descoberto que durante as várias confissões Maria Mutema dizia que cometera o crime por amor a ele, Padre Ponte, por gostar dele em fogo de amores, desejando ser sua amante. O leitor pode ser levado a crer que na verdade tudo isso era mentira, e ela estava apenas torturando o padre psicologicamente com um prazer cruel, querendo imputar-lhe uma culpa que era dela.

Em seguida, o padre Ponte vai amofinando, emagrecendo com uma aparência encaveirada e amarela da cor de milho, até que por fim morre triste. Após a sua morte, Mutema sumiu da igreja, gerando estranhamento nas pessoas do arraial. Certa vez houve uma santa missão no lugar e os padres missionários, rígidos pregadores, impediram a entrada de Mutema no templo, na hora da missa, no penúltimo dia, véspera da festa final. E o missionário, para espanto de todos, induz a Mutema a confessar seus pecados e pedir perdão, não na Igreja, mas no cemitério, sobre duas covas lá existentes. É quando Maria Mutema se prosta ao chão, declarando sua culpa pela morte do marido e do padre. Ao marido matara, sem qualquer motivo, colocando chumbo derretido no ouvido, enquanto ele dormia. Ao padre levava ao sofrimento,

declarando-lhe amor e pedindo para ser sua amante. E tudo isso, sem sentimento algum, por simples maldade, a fim de atormentá-lo:

E Maria Mutema, sozinha em pé, torta magra de preto, deu um gemido de lágrimas e exclamação, berro de corpo que faça estilhaço. Pediu perdão! Perdão forte, perdão de fogo, que da dura bondade de Deus baixasse nela, em dônos de urgência, antes de qualquer hora de nossa morte. E rompeu fala, por entre prantos, ali mesmo, a fim de perdão de todos também, se confessava. Confissão edital, consoantemente, para tremer exemplo, raio em pesadelo de quem ouvia, público, que rasgava gestura, como porque avessava a ordem das coisas e o quieto do viver transtornava. Ao que ela, onça mostra, tinha matado o marido – e que ela era cobra, bicho imundo, sobrado do podre de todos os estercos. Que tinha matado o marido, aquela noite, sem motivo nenhum, sem malfeito dele nenhum, causa nenhuma –; por que, nem sabia. Matou – enquanto ele ainda estava dormindo – assim despejou no buraquinho do ouvido dele, por um funil, um terrível escorrer de chumbo derretido. O marido passou, lá o que diz – do oco para o oco – do sono para a morte, e lesão no buraco do ouvido dele ninguém não foi ver, não se notou. E, depois, por enjoar do Padre Ponte, também sem ter queixa nem razão, amargável mentiu, no confessionário: disse, afirmou que tinha matado o marido por causa dele, Padre Ponte – porque dele gostava em fogo de amores, e queria ser concubina amásia... Tudo era mentira, ela não queria nem gostava. Mas, com ver o padre em justa zanga, ela disse tomou gosto, e era um prazer de cão, que aumentava de cada vez, pelo que ele não estava em poder de se defender de modo nenhum, era um homem manso, pobre coitado, e padre. Todo o tempo ela vinha em igreja, confirmava o falso, mais declarava – edificar o mal. E daí, até que o Padre Ponte de desgosto adoeceu, e morreu em desespero calado... Tudo crime, e ela tinha feito! E agora implorava o perdão de Deus, aos uivos, se esguedelhando, torcendo as mãos, depois as mãos no alto ela levantava. (ROSA, 2001, p. 238-243).

Preso e julgado pelos crimes confessados, Mutema se entrega a uma provação. Permanece sem comer, sem dormir, só rezando e declarando-se igual a estrume, a quem todos deviam bater e cuspir na cara. Por essa penitência constante, criou uma aura piedosa em torno de si. Recebia visitas em romaria, rezava e confortava os necessitados, de modo que, conforme narra Riobaldo: “estava ficando santa”:

Maria Mutema, recolhida provisória presa na casa-de-escola, não comia, não sossegava, sempre de joelhos, clamando seu remorso, pedia perdão e castigo, e que de todos viessem para cuspir em sua cara e dar bordoadas. Que ela – exclamava – tudo isso merecia. No meio-tempo, desenterraram da cova os ossos do marido: se conta que a gente sacolejava a caveira, e a bola de chumbo sacudia lá dentro, até tinia! Tanto por obra de Maria Mutema. Mas ela ficou no São João Leão ainda por mais de semana, os missionários tinham ido embora. Veio autoridade, delegado e praças, levaram a Mutema para culpa e júri, na cadeia de Arassuaí. Só que, nos dias em que ainda esteve, o povo perdoou, vinham dar a ela palavras de consolo, e juntos rezarem. Trouxeram a Maria do Padre, e os meninos da Maria do Padre, para perdoarem também, tantos surtos produziam bem-estar e edificação. Mesmo pela arrependida



humildade que ela principiou, em tão pronunciado sofrer, alguns diziam que Maria Mutema estava ficando santa. (ROSA, 2001, p. 238-243).

Walnice Nogueira Galvão, em sua obra *As formas do falso* (1972) considera o conto de Maria Mutema o mais importante do romance, e, por sua vez, a imagem da bola de chumbo, sacudindo dentro da caveira, a que melhor ilustra a sua tese de uma *coisa dentro da outra*, fundamental para uma leitura global do romance. Em seu estudo *espaço iluminador no tempo volteador*, Carlos Augusto Monteiro (2006) assim descreve a possível finalidade das estórias na obra, amparado pelo estudo de Walnice Nogueira Galvão:

Em sua magistral análise do *Grande sertão: veredas*, intitulada *As formas do falso*, Walnice Nogueira Galvão (1996, p. 13) assinala que o princípio organizador da obra é a “ambiguidade” e que a estrutura do romance é também definida por um padrão dual recorrente: “A coisa dentro da outra [...] é um padrão que comporta dois elementos de natureza diversa, sendo um o continente e outro o conteúdo”. Isso se reflete no fato de se encontrarem, no meio do romance, estórias ou casos aparentemente como peças soltas, mas na realidade obedecendo a uma matriz estrutural. Abunda, ao longo da narrativa, uma série de “estórias” desde pequenas – os causos do Aleixo, com seus filhos cegados pelo sarampo; do Pedro Pindó, com seu filho Valtei, e outros – até aquela longa estória de Maria Mutema –, **todos eles com conteúdo bem significativo na arquitetura geral da trama.**

Esse “embutimento” – tipo caixinha chinesa ou copo de escoteiro – é agravado por aquela outra preocupação, pertinente ao Compadre Quelemem, aquele sábio sertanejo que, ambicioso: “Quer não é o caso inteirado em si, mas a sobrecoisa, a outra coisa”. (MONTEIRO, 2006, p. 48-49, grifo nosso).

Assim, a estória estabelece uma ligação com outros *causos*, que ocorrem em massa no início do romance e de maneira esparsa em seu restante, ilustrando os “grandes problemas metafísicos que Riobaldo está tentando elucidar”. (GALVÃO, 1972, p. 118). Nos casos de Pedro Pindó e de Aleixo, estes são apresentados como “exemplos do fluir da vida, em que nada fica parado ou detido, onde tudo muda incessantemente”. (GALVÃO, 1972, p. 118). Os dois crimes, ou assassinatos, que Maria Mutema cometera, ocorrem, segundo Walnice, um em nível concreto e outro em nível abstrato, mas estando sempre presente a imagem do metal: no marido fora despejado chumbo derretido no ouvido; no Padre Ponte, a palavra que imputava culpa, assemelha-se e tem o mesmo efeito que um metal que mata, introduzindo-se no ouvido: “O Padre Ponte visível tirasse desgosto de prestar a ela pai-ouvido naquele sacramento, que entre dois só dois se passa e tem de ser **por ferro** de tanto segredo resguardado”. (ROSA *apud* GALVÃO, 1972, p. 120, grifo nosso).

Por esse viés interpretativo percebe-se que é a oscilação entre a dúvida e a certeza de realização do pacto de Riobaldo que penetra e sai de sua consciência, em um movimento

incessante, transportado para as lembranças que a narrativa vai desvelando. É destacado, na leitura da autora, que a palavra pode matar, mas também pode redimir. Assim como Maria Mutema se libera do peso de sua consciência por seus crimes, utilizando a fala e compartilhando com todos, o mesmo ocorreria com Riobaldo, em seu imenso monólogo, no qual examina suas culpas.

### **Estórias ou memórias?**

Como vimos no início deste trabalho, é bem possível acreditar que Guimarães Rosa recriou, a partir do já ouvido ou vivido, muitas dessas estórias que talvez tenham tido um mínimo de referenciação na realidade, a despeito do exagero dos habitantes do sertão. A *estória* estaria imbricada dentro da *história*. Como um exemplo, vejamos essa passagem em *Grande Sertão: Veredas*, pinçada por Morais (1999) em sua tese de doutoramento *A travessia dos fantasmas: as representações da subjetividade em Grande Sertão: Veredas* e que, segundo confissão sua, causou-lhe perplexidade. Trata-se de um diálogo entre Diadorim e Riobaldo, já Urutu-Branco, em que se relembra a insistente recomendação de Diadorim quanto à coragem que se carece de ter, apresentando, na enunciação ao interlocutor, à guisa de exemplo, uma pequena narrativa truncada:

Dou exemplo. Do que houve e se passou, uma vez, no Carujo, um arraial triste, em antigos tempos. O povo dali fugiu, por alguma guerra ou pressa, fecharam a igreja com um morto lá dentro entre velas [...]. Ali naquele lugar, o Carujo, no reabrirem, depois de uns meses, a igreja, o defunto tinha se secado sozinho. (ROSA *apud* MORAIS, 1999, p. 159).

Naquele momento da pesquisa para a tese, Morais (1999) apresentou argumentos fortes que intertextualizavam o trecho com momentos de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Isso rendeu extensa nota de rodapé (MORAIS, 1999, p.159), que transcrevemos, em parte:

A narrativa de *Os sertões* conta que “A retirada impunha-se, por tudo isto, urgente, antes da noite, ou de um outro recontro, idéia que fazia tremer aqueles triunfadores. Resolveram-na logo. Mal inumados na capela de Uauá os companheiros mortos, largaram dali sob um sol ardentíssimo” (*Os sertões*, [1979], p. 173) e faz lembrar a cena dos Tucanos, em que, inversamente, os mortos foram retirados da capela: “Por se necessitar da capela, os defuntos a gente foi levando para um cômodo pequeno e sem janelas, que era pegado na escadinha do corredor”(GV:S, [1965], p. 263). [...] ecoa [também] os companheiros deixados insepultos pelos combatentes de Canudos, porque “escasseava o tempo” e os que caíam pelos caminhos, depois de “dias, semanas e meses sucessivos”, “não se decompunham”, “murchavam apenas [...] – múmias aterradoras” (*Os sertões*, [1979], p. 341-342) e lembra, ainda, o velho comandante Moreira César, insepulto e atirado à beira do caminho

pelos ex-comandados que debandaram em fuga, com cujo espectro depararam os novos expedicionários que, três meses depois, seguiram para Canudos.

No entanto, depositada a tese, chega-lhe às mãos fotocópia do livro *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*, de Vilma Guimarães Rosa (1983), então esgotado e, em uma das cartas do escritor dirigida ao pai, lê-se, quem sabe, o fundo “real” daquele trecho de *Grande Sertão: Veredas*, tão estranho... Morais relata, posteriormente, esse “achado”, no artigo *A História dentro da Estória: a linguagem rosiana como mediações entre facto e ficto*. Vejamos o trecho com o comentário de Morais:

Qual não foi a minha surpresa, ao ler uma carta do autor para seu pai, datada do “Rio, em 27 de outubro de 1953”, em parte na qual se dirige à mãe para “esmiuçar” “outros assuntos”, numerados de 1 a 12, publicada por sua filha Vilma Guimarães Rosa: “*Esta é com ajuda de Mamãe: – A história daquele corpo de homem, mumificado, que se desenterrou, em Jequitibá, e foi levado para a igreja.*” (MORAIS, 2003, p. 154).

Como se pode perceber, o amálgama entre realidade e ficção, entre “história” e sua conversão em “estória”, é estratégia importante do trabalho artístico de Guimarães Rosa, o que confere, ainda mais, importância a suas micronarrativas... imprescindíveis a seu “mundo misturado”, ao seu “tudo é e não é”.

De todo modo, os temas principais de *Grande Sertão: Veredas*, conforme a crítica, poderiam ser circunscritos ao questionamento constante de Riobaldo sobre a existência ou não do mal e, a partir daí, a dúvida de ter firmado um pacto com o Diabo e a perplexidade diante do desejo homoerótico por seu companheiro de armas, o jagunço Reinaldo e amigo Diadorim, cuja identidade feminina só se revelará após sua morte.

Se fizermos um retrospecto relativamente às estórias, “encaixadas” dentro da grande narrativa do romance, pode-se perceber, em todas elas, traços de violência, barbárie, extrema crueldade e transgressões. Todas apontam para as relações de parentesco – pais e filhos; casal e filhos; pai, mãe e filhos; padre/pai e penitente/filha, no caso de Maria Mutema. Em todas se questionam os limites e deslimites entre o bem e o mal, no próprio enunciado dos “causos”. Em três das cinco estórias, há alusões diretas ou mediadas por metáforas às questões do parricídio e do incesto. Segundo a psicanálise, com base na tragédia de Sófocles, *Édipo rei*, a qual por sua vez reatualiza o mito edípico, tais elementos constituem conflitos “imaginários” e não, necessariamente, “reais”, que necessitam ser “atravessados” para a inscrição identitária do sujeito. Vejamos: no caso do “brejo matador”, toca-se na castração e morte do padre, etimologicamente, “pai” – logo, “parricídio” –, por não ter o tal padre/pai consentido no

casamento de um filho com a mãe – logo, incesto –; no caso dos filhos de Rudugério de Freitas, os dois matam o pai (novamente o parricídio) que ordenara a um deles que matasse o outro que roubara um sacrário de ouro da igreja. Os irmãos cometem o assassinato com foices enfeitadas com flores à Virgem Maria (a mãe que não pode ser conspurcada, infensa à sexualidade e, por extensão, ao incesto); no caso de Maria Mutema, ela, confessando em duas situações seu amor aos padres (figuração de pais), induz à leitura relativamente ao desejo incestuoso e alega que, por força desse amor, matara o marido, o pai de seus filhos... Por que essa seleção reiterada do narrador, aludindo a relações de parentesco, transgressões, violências e, especificamente, às questões parricidas e incestuosas? Se essas reflexões acabariam por conduzir à leitura das estorieta como estratégias autorais para metaforizar processos das inscrições identitárias do sujeito, através do mito, da antropologia e da psicanálise, elas também mereceram da crítica outras interpretações. Vejamos.

Arrigucci Jr., em seu texto “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa” (1994), aponta o amálgama da obra com outras formas de narrar provenientes da tradição oral, frisando que essa mistura insere o enredo rosiano, num movimento de mudança, no processo histórico-social, mas sempre de uma maneira épica.

Mas, para além dos elementos gramaticais, o traço mais marcante está na própria forma de narrar. Ana Luíza Martins Costa (1997/1998), a partir da descrição e análise dos “cadernos de leitura de Homero”, nos quais estão reunidas notas de Rosa produzidas a partir da leitura da *Iliada* e outras obras clássicas, afirma que o escritor tinha consciência que “intercalar habilmente histórias secundárias na narrativa, mesmo longas, é a maneira autêntica e primitiva de contar” (COSTA, 1997/1998, p. 58). Ainda segundo a estudiosa:

No “Grande Serão: Veredas”, Rosa incorpora as intercalações como modo de narrar característico da épica oral, adequando-o à realidade do sertão através da função exemplar. Como bem observou Arrigucci, os casos são “narrativas exemplares próprias daqueles narradores anônimos que cruzam o sertão” (vaqueiros, cegos, transeuntes, jagunços, etc.). (COSTA, 1997/1998, p. 58-59).

Reiterando o que observa Arrigucci Jr. (1994), a história principal de *Grande Sertão: Veredas* tarda a começar, como se, primeiramente, o leitor caísse em uma espécie de limbo, ou um labirinto, entre fios entrecruzados, antes do rumo ser definido. O estudioso aponta essa característica como um traço épico de contadores orais do ocidente, conforme podemos ler a seguir:

Todo motivo retardante deve ser considerado épico, como lembrava a seu tempo Goethe, na correspondência com Schiller. Aqui não é diferente. Embora comece *in medias res*, a ação central que tratará o livro principia por negaceios, avanços e recuos, demorando, até se mostrar sobranceira e dominadora sobre os continhos todos que a fala de Riobaldo vai fiando em meio à glosa das preocupações com o demo. (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 21-22).

Também, segundo Arrigucci, quando abrimos o texto de *Grande Sertão: Veredas*, o fato de não aparecerem, de início, os fios da história principal, mas uma multidão de histórias e historietas, causos ou estórias, é demonstração de que “a base fundamental do livro é constituída pela narrativa breve, o conto oral, de cujo tecido menor vai se armando e despregando aos poucos outro tipo de relato longo, que é a vida do herói.” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 18). Assim, essa estratégia, enquanto discurso narrativo, se liga às partes principais “mas com elas estabelecendo intrincadas relações miúdas de variada importância.” (ARRIGUCCI JR., 1994, p.18).

Esse aspecto de narrar labiríntico também demonstra a preocupação de Rosa com a oralidade na obra, sendo que a narrativa, como já foi frisado, é considerada um monólogo ininterrupto. Desta forma, quando o narrador-protagonista Riobaldo apresenta um emaranhado de estórias e ideias confusas em alguns trechos, parece querer mimetizar a oralidade. Essa mesma justificativa é usada para a ausência de capítulos no romance e a falta de coesão no discurso do narrador, conforme o estudo de Luís André Nepomuceno:

Uma outra justificativa para a densidade da narrativa e a complexidade da sucessão temporal seria propriamente a tentativa de imitar a conversa do homem do sertão, aquelas conversas extensas de casos intermináveis, um após o outro. Fala-se de uma coisa quando se lembra de outra, retoma-se um fato quando se vê diante de um determinado tema, e assim por diante. Daí, a falta de coesão no discurso, refletida no romance pela ausência de capítulos, seções ou partes, o que confere à narrativa um todo compacto e multiforme. (NEPOMUCENO, 2004, p. 460).

Para Alexandre Veloso Abreu, em sua tese *Do Sertão ao Ílion: uma comparação entre Grande Sertão: Veredas e a Ilíada*, esse traço também é considerado um ponto de semelhança com a narrativa épica de Homero:

Durante toda a narrativa, histórias e reflexões envolvem o *Grande Sertão: Veredas*. Há várias maneiras de lidar com este fenômeno. Inegável, no entanto, que o ato de contar histórias, involuntariamente, chama outras histórias. Esta interpolação foi herdada da tradição oral. As ações tanto de Riobaldo quanto do aedo da Ilíada são marcadamente estruturadas no que se usou chamar de narrativa oral. O modo de recitar dos aedos muito lembra o

estilo de Riobaldo. As histórias metadieéticas são um exemplo da proximidade entre os narradores. (ABREU, 2006, p. 51).

Dessa forma, reitera-se que os diferentes focos narrativos “projetados” por Riobaldo durante sua narrativa e mesmo a aparente quebra de linearidade do romance são estratégias do narrar épico oralizado, estratégia também utilizadas pelos aedos que tinham como único auxílio a memória. Retomemos, novamente, Abreu:

Em suma, pode-se dizer que o narrador assume pontos de vistas variados dentro da ação narrativa. Rosa intercala, durante a saga de Riobaldo Tatarana, várias histórias dentro do que se usou chamar de narrativa principal. Estas histórias (ou estórias, como preferia Rosa) são evidenciadas por pausas encenadas em que o narrador Riobaldo assume a vez, ou a voz, de outro. Estas histórias incidentais que ocorrem na “Íliada”, inúmeras vezes, são chamadas pelos estudiosos clássicos de “paradigmas mitológicos”. Tais exemplos são construídos de forma cíclica, onde há uma junção do início da história metadieética com o texto principal. A transcrição é feita pelo narrador, que aciona o recurso polifônico com a encenação. A composição em questão é herança do método mnemônico dos aedos que viam necessidade de repetição e aliteração dos versos. O narrador épico participa assim, do jogo polifônico, semelhante ao narrador de Rosa, pois encena a inserção dos paradigmas na narrativa principal. (ABREU, 2006, p. 35).

Também as estórias aparecem em tom explicativo, como acontece com os encaixes homéricos. Como a narrativa do romance rosiano se apresenta de forma não linear, a ocorrência de tais histórias parece ainda mais aceitável, sendo que nunca houve a intenção de concatenar a ação do enredo e de se contar a história de um modo organizado. Na verdade tal característica, ainda que experimental, aproxima mais o livro de Rosa com o teor contido nas epopeias homéricas. (ABREU, 2006, p. 41).

Portanto, o contar não linear de Riobaldo ajuda na inserção de histórias paralelas, pois como a linha de ação narrativa não fica muito definida, o narrador faz com que tudo progrida em um curioso encadeamento. Esta característica é que funde o lírico, o dramático e o épico em *Grande Sertão: Veredas*. (ABREU, 2006, p. 48). Assim, ao nosso ver, esse é o maior recurso empregado por Rosa para o encaixe das estórias na narrativa principal em *Grande Sertão: Veredas*, evidenciando a oralidade e o épico e também a definição de *Estória*, na visão do autor, demonstrada no texto desta obra.

### **Considerações finais**

Pelo exposto na análise das estórias em *Grande Sertão: Veredas*, discordamos de que a obra de Rosa seja um monólogo fingido num diálogo virtual. Nossa leitura privilegia a

perspectiva de um diálogo com as múltiplas vozes do povo e suas tradições, mitos e lendas. Assim, Riobaldo não é a única voz do livro, embora seja através dela que se torne mais viável a readaptação da forma épica de narrar dos sertões brasileiros, possibilitando a leitura de uma epopeia sertaneja.

Em *Grande Sertão: Veredas*, as narrativas intercaladas demonstram o questionamento do jagunço Riobaldo sobre a existência do bem e do mal, de Deus e do Diabo, ambos misturados, um dentro do outro, mistura refletida nas várias estorietas narradas ao longo da obra. Tais estorietas estão “contidas” no romance e, ao mesmo tempo, cada uma delas contém o próprio romance. Observa-se que essa foi mais uma técnica rosiana empregada para mimetizar uma longa narrativa oral semelhante às formas de contar “causos” dos sertanejos, ou seja, conta-se uma estória quando se lembra de outra, que puxa outra... mas todas refletindo sobre a existência da vida, pois todas as micronarrativas têm um fundo trágico, falam sobre o bem e o mal como duas facetas e respondem as questões existenciais de Riobaldo através de novos questionamentos.

Em todas essas breves narrativas são tênues as fronteiras entre o mito e o histórico, o lendário e o verídico, evidenciando a característica bem típica das narrativas orais populares de sofrerem deturpações e exageros ao serem transmitidas de boca em boca e de geração em geração, avolumando-se na imaginação e na credence popular, incorporando assim as “estórias” dentro da “História”, conforme nos diz a literatura de Guimarães Rosa.

Outro aspecto é que essas estórias evidenciam a identidade do povo brasileiro, ou seja, no sertão, estaria a representação do Brasil e de sua gente. Perceberam-se nas micronarrativas as matrizes do mito, da credence, do misticismo, da cultura popular brasileira, das tradições, mas também se percebeu o “atraso” do Brasil nos recônditos dos sertões. Nas estórias de Rosa encontramos as práticas religiosas misturadas com misticismo, a ausência do governo, o baixo nível de coesão social, a prática da violência e a ausência da lei, sendo essa submetida a interesses particulares.

As narrativas curtas ou estórias representam também a multivocalidade do povo sertanejo através das aventuras, dramas, esperanças e tragédias dessa gente. É uma reprodução, em menor escala, da situação do Brasil em seu atraso, seus impasses para a modernização e de sua formação em curso, ainda incompleta.

Assim, se apresentarmos uma visão geral das narrativas intercaladas em *Grande Sertão: Veredas*, poderemos apontar a seguinte definição literária sobre o termo estória na perspectiva do autor:

**Estórias:** narrativas fantásticas, heroicas, trágicas e sobrenaturais com exemplos a serem seguidos e advertências, possuindo bases lendárias que formam um documento vivo das tradições populares, um registro gravado da fala dos habitantes dos sertões e uma ligação forte da literatura escrita com registros orais.

Concluimos, a partir disso, que existe um arcabouço épico nas estórias de *Grande Sertão: Veredas* em uma representação literária do próprio sertão e de sua gente fazendo-se também “ouvir” suas diversas vozes épicas e míticas e... por que não? A própria *História* imbricada na *Estória*.

## REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 40, p. 7-29, nov. 1994.
- ABREU, Alexandre Veloso de. *Do sertão ao Ílion: uma comparação entre Grande Sertão: Veredas e Ilíada*. 2006. 237f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- CORREIA FILHO, João. *Viagem de Guimarães Rosa ao grande sertão rendeu obras da literatura*. (2012). Disponível em:  
<<http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/viagem-guimaraes-rosa-ao-grande-sertao-rendeu-obras-literatura-435278.shtml>>. Acesso em: 12 Jul. 2015.
- COSTA, Ana Luísa Martins. Rosa, ledor de Homero. *Revista USP*, Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa, n. 36, p. 47-73, nov. 1997/jan. 1998.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. O espaço iluminado no tempo volteador (*Grande sertão: veredas*). *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 20, n. 58, p. 47-64, 2006.
- MORAIS, Márcia Marques de. *Travessias do sujeito: as representações da subjetividade em Grande Sertão: Veredas*. 1999. 262f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- MORAIS, Márcia Marques de. A História dentro da Estória: a linguagem rosiana como mediações entre factio e fictio. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 88-100, 2003.
- NEPOMUCENO, Luís André. A macroestrutura do Grande sertão: Veredas. In: DUARTE, Lélia et al. (Org.) *Veredas de Rosa III*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2004. p. 460-462.
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia. Terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, Vilma Guimarães. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

**Artigo recebido em setembro de 2015.  
Artigo aceito em outubro de 2015.**