

“UMA ESTÓRIA DE AMOR”: UM DIÁLOGO INTERCULTURAL¹

Introdução

Guimarães Rosa caracteriza-se por escolher uma forma de escritura que subverte o cânone literário oficial. Em vários dos seus textos, a utilização da matéria oral tradicional é uma das formas de subversão. São as recriações ou incorporações da matéria popular que permitem a diluição da fronteira entre oral e escrito, erudito e popular, abrindo novos caminhos de onde vão emergir vozes silenciadas até então.

Em “Uma Estória de amor”, Guimarães Rosa apropria-se deliberadamente de formas, temas, procedimentos e princípios geradores da produção, transmissão e recepção do texto oral tradicional. Além de temas da oralidade, são versados também por ele procedimentos estilísticos, encaixes de gêneros e ainda a teorização do conto popular no seu processo de produção, de circulação e de recepção, o que atesta o modo consciente dessa apropriação que “vem trazer a lufada de oxigênio necessário à ecologia do sistema”, como afirma Zilá Bernd (1995, p. 81).

Quando a literatura erudita apreende a matéria popular cria um texto onde aparecem dois modos discursivos diferentes que se articulam, instaurando um espaço em que se instala um jogo, onde cada um dos parceiros manipula as suas peças de modo a mostrar-se na sua diferença. É ainda Zilá Bernd que chama a atenção para as vantagens dessa parceria, ao afirmar que a “tendência de assimilar o heterogêneo determinará formações híbridas, que constituem, sem dúvida, o que há de mais vigoroso na literatura brasileira.” (Bernd, 1995, p.75)

Ao tematizar o popular, o erudito incorpora vários procedimentos da tradição oral, operando no interior do texto popular uma desarticulação, de modo que determinados elementos da sua estrutura, ao serem rearticulados, ressurgam revitalizados, portadores de novas funções, com vistas à floração de uma linguagem que transcenda aos seus limites originais. Nesse

¹ Este texto, apresentado no III Seminário Internacional Guimarães Rosa, Belo Horizonte, 2004, é uma retomada do artigo “A recriação da matéria popular em Guimarães Rosa” publicado na Revista Estudos Linguísticos e Literários, Salvador/UFBA, v. I, n. 8, p. 75-92, 1989.

redimensionamento da matéria popular, a escritura não se apaga nem se esconde. Ao contrário, afirma-se ainda mais como linguagem.

1. O erudito tematiza o popular

A novela “Uma estória de amor”, de Guimarães Rosa, é modelar quanto à utilização da matéria oral, popular tradicional. Conhecedor da vitalidade e da importância da cultura popular tradicional e fruidor do seu texto, Guimarães Rosa deliberadamente se apropria não apenas de motivos e de estruturas do conto e do romance tradicional. Integra uma variedade de outras formas desse acervo à sua narrativa de maneira tão natural que, por vezes, torna-se difícil dissociar um discurso do outro. Em “Uma estória de amor”, intercalam-se duas estórias: a de Manuelzão, apresentada por um narrador onisciente, e a do “Boi Bonito,” transmitida pelo Velho Camilo, que se encaixa à primeira, completando-a.

A vida de Manuelzão consiste numa estória trivial, sem grandes emoções, que reflete o realismo da vida. Para encontrar a ilusão necessária à alimentação do espírito, ele recorre ao espaço mágico do faz-de-conta, através da inserção de o “Romanço do Boi Bonito” à sua estória: “Para bem narrar uma viagem, quase que se tinha necessidade de inventar a devoção de uma mentira (ROSA, 1977, 126).²

Através desse encaixe, o espaço mágico do faz-de-conta se instala e Manuelzão, vicariamente, vai realizar-se através das aventuras, das emoções, da vitória e das honrarias do vaqueiro do romance, que passam a ser as suas próprias.

A estória de Manuelzão esboça-se como um conto de fadas; mas, na realidade, vai ser um anti-conto sem final feliz. O rapaz pobre, através do trabalho honesto procura ascender: “Trabalhar, até alcançar a firmeza de uns assim, de quem o nome vale” (p. 142)

Como verdadeiro dono, instala-se nas terras que administraria em pleno sertão, lugar paradisíaco: na Samarra. Aí como o próprio nome sugere, seria o capataz travestido de patrão. E como verdadeiro proprietário, inicia a obra de fundação do lugar, dentro do mais perfeito ritual a que não faltariam, no final, a sagração com missa e benzedura da capela e a realização de uma grande festa que o tornaria conhecido. Era a demonstração do seu prestígio, do seu poder, momento de afirmação da sua autoridade como chefe.

² Todas as citações de Guimarães Rosa são de “Uma estória de amor”.
Número especial – ago-dez de 2008.
Doralice Fernandes Xavier Alcoforado

A estória contada pelo Velho Camilo – o “Romance do Boi Bonito” – estruturalmente se encaixa à estória de Manuelzão completando o que lhe faltava para se tornar um conto de encantamento com final feliz. Esse espaço vai corrigir, no modelo realista, aquilo que não corresponde às expectativas e desejos da personagem. A ilusão que o realismo da primeira estória retirou é, através do encaixe do romance, recuperado. Manuelzão não pretende enfrentar a realidade através de um posicionamento consciente. Opta pelo sonho, pela fantasia. Através da identificação com o herói da outra estória, também vaqueiro, experimenta as aventuras, as emoções e, assim, refaz, no plano da fantasia, a sua vida. Terá o respeito e o reconhecimento reservados a todo herói e ainda receberá as recompensas. Nesse estado de alienação, se acomoda. Por isso parte com a boiada, após ter ouvido a narração da estória.

O “Romance do Boi Bonito” remonta os fatos a um tempo mítico, “Quando tudo era falante” (p. 180):

– Te esperei um tempo inteiro,
por guardado e destinado.
.....
por guardado e destinado.
Os chifres que são os meus,
.....
nunca foram batizados...(p.190)

O afastamento temporal evita possíveis ilações com um modelo de sociedade que se quer negar e de que se deseja fugir. O romance transmitido, como um produto cultural, não poderia deixar de refletir a estratificação social do contexto que o gerou, mostrando a figura do representante do poder de maneira bem delineada. Não é por acaso que a extensa propriedade se chama “Fazenda Lei do Mundo”, localizada no território do “Seu Pensar”. Nesse ambiente vai-se desenrolar o “Romance do Boi Bonito”.

A substância da matéria mítica que se encontra no romance contado, só é traduzível através de outro mito. O “Romance do Boi Bonito” recupera e atualiza, por meio da sua narrativa, o instante do reconhecimento da supremacia do homem sobre o animal, cujas marcas históricas se diluíram no tempo e só puderam ser recuperadas graças à inserção desse espaço mítico na narrativa do “Romance”. A condição de ser predestinado a ocupar o lugar supremo na criação é

finalmente aceita:

Digo adeus aos belos campos,
.....
onde criei o meu passado?
Riachim, Buriti do Mel,
.....
amor do pasto secado...? (p. 190).

O romance, trazido da Península Ibérica pelos colonizadores, no Brasil se adaptou e, durante o ciclo econômico do Boi, tematizou também a atividade do ciclo econômico do gado. Contrariamente aos romances tradicionais desse ciclo, cujo foco narrativo volta-se para o boi, que narra a sua estória, o “Romanço do Boi Bonito” centra os acontecimentos no vaqueiro, cuja superioridade é tanto mais afirmada quanto maior a excepcionalidade do Boi, que ele capturou, for reconhecida por todos. Torna-se o herói admirado e vitorioso juntamente com o Cavalo.

Ao final, como em regra no romance popular, o vaqueiro pede para o Boi ser solto e, como prêmio, o Cavalo.

2. O erudito teoriza o popular

A partir do desenvolvimento narrativo de “Uma estória de amor” vai-se delineando uma teoria da transmissão oral como também da estrutura do conto popular. A memória popular como fruto da experiência é armazenada, à medida que vai sendo vivenciada – razão das pessoas mais velhas serem os naturais transmissores desse saber para as gerações mais novas. O velho Camilo “de oitenta anos para fora” (p.118) é o exemplo modelar de transmissor, verdadeiro acervo ambulante das mais variadas formas da tradição popular. Ao cantar uma modinha ou recitar uma quadra, ele estava, na verdade, mostrando pedaços da sua vida de mais de oitenta anos: as palavras dos versos vinham “de longe, de dentro da gente mesmo.” (p. 129) Basta acioná-las para virem à tona com a mesma força, ganhando vida ao serem reexperimentadas: “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. (p.129)

A condição de vida ambulante e marginal dessas personagens reforça-lhe o estatuto de

vozes da tradição. Esse modo de existência cria espaços propícios a vários tipos de experimentações da realidade, de maior contacto com diferentes grupos humanos e conseqüentemente com as suas variadas formas de sentir e de expressar-se, como tão bem define Walter Benjamin (1985).

Na verdade, as narrativas de que são porta-vozes se misturam à sua história de vida, ou, então; as suas histórias ganham importância pelas estórias que repetem. O seu valor como pessoa civil é um e como voz da tradição é outro. O contador de estórias em performance passa por uma verdadeira metamorfose, como as personagens de certos contos de encantamento. Ao contrário dessas, contudo, é a sua natureza humana que é ressaltada. O ato de narrar devolve a essas pessoas sua condição humana plena, que antes estava apagada. Por isso ganham respeitabilidade e importância junto à comunidade em que vivem. São portadoras de uma função social de grande valor: veiculam um saber ancestral que é passado às novas gerações. E ao manipularem a potencialidade da sua imaginação criadora, ao mesmo tempo estão estimulando a imaginação da sua platéia que também entra no jogo do faz-de-conta. Assim as narrativas são simultaneamente veículo de conhecimento e de entretenimento.

A contadora de estórias, cujo protótipo é Joana Xaviel, imprime tanta expressividade à narração que transforma as palavras em coisas. Através da inflexão de voz, do ritmo das palavras, da expressão corporal e da gesticulação, dá forma e movimento às estórias que o simples narrar se transforma numa encenação que traz para o ouvinte episódios ocorridos em tempos remotos:

a gente via o florear das quartadas, que tinham, esfaiscavam; 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. (p.130).

A sedução que Joana Xaviel exercia sobre seus ouvintes decorria da sua capacidade de mostrar, através das palavras, uma visualização de espetáculo que envolvia a platéia, levando-a, também, a participar da aventura criada pela linguagem. Esse dom fazia com que ela tivesse a “boca abençoada” (p. 133).

Outro assunto teorizado em “Uma Estória de amor” é o conto popular. A partir do conto de exemplo “O Boi Leição”, contado por Joana Xaviel, Guimarães Rosa quer mostrar a intuição

que o povo tem desse gênero, ao reagir no final da estória contra o modelo versado pela contadora que não coincidia com o da tradição. Valendo-se do tema central desse conto – “o do vaqueiro que não mentia” –, Joana Xaviel narra um anti-conto popular, pois sua estrutura não se assemelha à estrutura canônica, referendada pela tradição para esse tipo de conto. A estória narrada distorce o tema, ao apresentar um vaqueiro que é mentiroso, contrariando o desfecho de todo conto de exemplo – uma lição de moral. Na matriz, a coragem do vaqueiro em dizer a verdade, independentemente do que lhe pudesse acontecer, é valorizada a ponto dele receber como recompensa a fortuna que caberia a seu patrão pela aposta ganha. No conto narrado por Joana, a fortuna que o casal vem a possuir decorre de atos que contrariam a moral popular. A sua estória é anti-conto, pois o modelo canônico desse tipo de narrativa tem como final o julgamento do ato infrator, que encerra uma lição de moral em que o Bem é sempre o triunfante. A consciência e o domínio que o povo tem do saber tradicional, o faz reagir contra o final da estória. A narração se acaba sem a personagem má ser punida pelos crimes que praticara:

A estória se acabava aí, de-repentemente, com o mal não tendo castigo; [...] Todos que 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 [...]. (p. 134)

Se a contadora não soubesse ou tivesse esquecido o final da estória, era preciso “mandar enviados” por aí atrás do verdadeiro final, da parte mais importante: a que justamente, no nível da estrutura, dá fecho a esse tipo de conto, quando o Bem prevalece sobre o Mal. Se o conto é de exemplo, seu final não pode deixar de conter o julgamento da malfeitora, a “Destemida”, fecho que dentro do senso de justiça do povo é o mais importante. Desse entendimento parte a reação das personagens. Caso a segunda parte não fosse encontrada, “a gente podia, carecia de nela acreditar, mesmo assim sem ouvir, sem ver, sem saber. Só essa parte é que era importante”. (p134).

O texto de Guimarães Rosa reproduz também, de maneira bastante fiel, a estrutura do romance de tradição oral, no tratamento dado à temática do Ciclo do Boi. Ao escolher como narrador o velho Camilo, na realidade mantém a tradição ao entregar a voz a um homem. A utilização de procedimentos mnemônicos para facilitar a memorização do texto, torna evidente a sua procedência oral. Ainda a rima e o ritmo do verso, que a elaboração em prosa não conseguiu

Número especial – ago-dez de 2008.
Doralice Fernandes Xavier Alcoforado

impedir, e a presença do bordão, na parte apresentada em verso, ajudam a memorização do texto:

Levanta-te, Boi Bonito, *ó meu mano*,
Com os chifres que Deus te deu!
Algum dia você já viu, *ó meu mano*,
Um vaqueiro como eu? (p. 190)

Guimarães Rosa também no desenrolar da estória lembra ao leitor que ele está presenciando uma performance. Para isso intercala à estória uma série de apelos feito pelo contador que servem para checar o canal: “Me oiçam bem?” e para chamar a atenção do “ouvinte” para a recepção da estória: “Que todos me oiçam, que todos me oiçam: o seguinte é este.” (p.181). Ainda há explicações várias, palavras e expressões, como recursos de apoio à continuidade da transmissão: “A pois”, como também palavras que procuram reproduzir, através de dêiticos, a direção a seguir: “Antão, aqui a gente se aparta. Você vai p’r’aqui, eu p’r’ ali, este p’r’ acolá’, outro pr’acoli...”(p.186)

Ou através de construções onomatopaicas imitando o trote do cavalo: “Se esparramaram em despenque, morro a fundo, por todo o lado: qualequal, qual e qual, qual-e-qual, qual-e-qual, qual-e-qual, qual, qual, qual, qual, qual, qual... Sobaixo de tantas patas, a terra sotrataava.” (186)

O trabalho de recriação do romance tradicional é tão consciente que Rosa, através da prosa poética, conduz a leitura para um ritmo que reproduz a métrica e a rima desse texto da tradição em versos septissilábicos, com uma fidelidade quase perfeita, podendo-se extrair dessa prosa estrofes inteiras: “Nos verdes onde ele pasta, cantam muitos passarinhos. Das aguada onde bebe, só se bebe com carinho. Muito bom vaqueiro e morto por ter ele frenteadado. Tantos que chegaram perto, tantos desaparecidos. Ele fica em pé e fala, melhor não se ter ouvido...”(p. 184)

O exagero, como procedimento estilístico, é também explorado. Recorre-se à hipérbole visando chamar a atenção do ouvinte para determinada coisa ou acontecimento a que se deseja dar destaque, ou que se julga importante:

Por mais de mil se ajuntaram, ali na baixa vertente, ferverça de tanta gente: –
“Rendam armas, companheiros! Vamos derribar esse Boi!”
Alvoroçou, aquilo, aos altos. Se engrossou com mais milheiro, e dúzia e grossa e milhão. Mundo que gente pariu. Várias presenças e praças, sortida regra e nação.
(p., 182).

No processo de apropriação da matéria popular, a literatura erudita não apenas dinamiza o seu sistema, criando novas possibilidades de articulações do seu texto, que remetem a um sentido mais amplo, como também assume um posicionamento crítico. Embora não explicitado esse posicionamento, ao enfatizar o sistema signifiante, favorece a produção de novos sentidos que orientam o leitor, possibilitando-lhe avaliar o texto primeiro, o popular, através do texto erudito, devolvendo à circulação um texto mais “oxigenado” (BERND, 1995). Assume uma postura teórica, quando explicita os princípios geradores da produção e da circulação do texto popular e, ao confrontar gêneros e categorias, possibilita um enfoque histórico desse material. Assim, através do suporte dessas três dimensões, o erudito se qualifica como memória do popular, ao documentar um estágio da sua diacronia. Nesse diálogo intertextual e intercultural, a mistura de dois modos discursivos diferentes vai gerar mais fecundidade ao texto erudito e dinamizar o seu sistema signifiante, enquanto o popular afirma-se como uma forma de comunicação que não pode romper com a cultura tradicional.

Referências bibliográficas

- ALBÁN, Maria del Rosario S., ALCOFORADO, Doralice F. Xavier (Orgs.). **Contos populares brasileiros: BAHIA**. Recife: FJN, Ed. Massangana, 2001.
- ALCOFORADO, Doralice F. Xavier. **A escritura e a voz**. Salvador: EGBA/Fundação das Artes, 1990.
- BEN-AMOS, Dan., “Catégories analytiques et genres populaires”, **Poétique**, Paris, Seuil, (19): 265-86, 1974.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura. BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1.
- BERND, Zilá. **Inscrição do oral e do popular na tradição literária brasileira**. In: *Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França*. BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques (Orgs.) Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1995. p. 75-81.
- BOLLE, Willi. **Fórmula e fábula: teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa**. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Debates, 86).
- CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1997.
- CASCUDO, Luís da Câmara (Org.). **Contos tradicionais do Brasil**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.
- DUNDES, Alan. **Oral literature**. In: CLIFTON James. *A. introduction to cultural anthropology: essays in the scope and methods of science of man*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1968, p. 117-29.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- NASCIMENTO Bráulio do. **O Ciclo do Boi na poesia popular**. In: *Literatura popular em verso: estudos*. Rio de Janeiro: MEC e Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. p.169-227.
- ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra**. Campinas-SP: Papyrus, 1998.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. **Trilhas no Grande Sertão**. In: PROENÇA, M. Cavalcanti. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, p. 153-241.
- ROSA J. GUIMARÃES, **Grande sertão: veredas**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- ROSA J. Guimarães. **Manuelzão e Miguilim**. *Corpo de Baile*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- ROSA J. Guimarães. **Primeiras estórias**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- ROSA J. Guimarães. **Sagarana**. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- SANTOS, Idelette Fonseca dos. **Do romance tradicional ao folheto: a escritura da voz**. Conferência. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, julho 1983.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.