



## O microcosmo que geme e o macrocosmo que dança: o médico Guimarães Rosa “diante de Deus e do infinito”

Michelle Jácome Valois Vital (Doutoranda em Letras)  
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

### Resumo:

O conto “Sarapalha” chamava-se *Sezão* e dava nome também ao livro que viria a se chamar *Sagarana*. Desse proto-*Sagarana*, o título alusivo à doença foi abortado, assim como o conto “Bicho mau”, publicado depois numa versão expurgada de várias páginas que apontavam muito indiscretamente para o diploma de médico do autor. O borrar dessas evidências demasiadamente “documentais” por Rosa parece confirmar uma instrução de leitura recorrente na obra rosiana: a metafísica e a poesia – e não a contingência – devem ressoar soberanas em sua escrita. É o que tentamos mostrar numa breve análise do médico e da doença em “Sarapalha”, “Campo geral” e “Buriti”.

**Palavras-chave:** Guimarães Rosa; Medicina; Metafísica; Poesia.

### Abstract:

The shortstory “Sarapalha” was originally intended to be called *Sezão*, which was also supposed to be the title of the book, instead of *Sagarana*. In this proto-*Sagarana*, the disease alluding name was cut off same was the destiny of the story “Bicho Mau”, published later in a edited version of several pages that pointed, very indiscreetly, to the author’s medical degree. The blurring of these strongly “documental” evidences by Rosa seems to confirm a recurrent reading orientation in Rosa: the metaphysics and the poetry, not the contingency, should be dominating in his writings. That is what we aims to show in a brief analysis of the doctor and the illness in “Sarapalha”, “Campo Geral” e Buriti.

**Keywords:** Guimarães Rosa; Medicine; Metaphysics; Poetry.

Porque, em todas as circunstâncias da vida real, não é a alma dentro de nós, mas sua sombra, o homem exterior, que geme, se lamenta e desempenha todos os papéis neste teatro de palcos múltiplos, que é a terra inteira.

Plotino *apud* Rosa, 1960, p. 3.

Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dançador; o dançador é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dança dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente.

Plotino *apud* Rosa, 1960, p. 3.

## 1. As duas “*maîtresses*” do médico

Cinco anos de formação, mais quatro anos de prática e Guimarães Rosa já despia seu *métier* de médico – pelo “gosto de estudar línguas e a ânsia de viajar mundo”, diz ele no resumo biográfico que enviou a seu tradutor italiano (ROSA, J.G., 1981, p. 97). Num registro mais intimista, que nos pinta o jovem médico de roça galopando a noite inteira para atender pacientes, Vilma Guimarães Rosa atribui a decisão do pai à angústia de não poder tudo, quando a doença e a morte podiam mais (ROSA, V.G., 1983, pp. 54-56). Um terceiro veio de motivos nos é acrescentado pelo autor em tom de bastidores, numa carta a Mário Palmério datada de 1934, ano mesmo em largou a Medicina:

Não nasci para isso, penso. Não é esta, digo como dizia Don Juan, sempre “*après avoir couché avec...*” Primeiramente, repugna-me qualquer trabalho material – só posso agir satisfeito no terreno das teorias, dos textos, do raciocínio puro, dos subjetivismos. Sou um jogador de xadrez – nunca pude, por exemplo, com o bilhar ou com o futebol... (ROSA *apud* ROCHA, 2002, p. 252)

Fosse pelo acesso de *wanderlust*, pelo senso de impotência como médico ou por preferir trabalho com matéria mais diáfana que o corpo, ele tinha uma nova *maîtresse*, a definitiva – era a literatura<sup>82</sup>. Mas da Medicina, “*après avoir couché avec*”, Rosa conserva em sua escrita marcas inequívocas, que, se, na maior parte da obra aparecem sutilizadas, assimiladas ao que ele chama de sua metafísica, figuram mais indiscretas na primeira versão do volume que veio a se tornar o *Sagarana*.

Chamava-se *Seção* e iniciava-se com o conto de mesmo nome, sobre dois primos amargando a malária e as más lembranças. Sabemos que o título alusivo à doença foi preterido no livro tanto como no conto, que passou a se chamar “Sarapalha” e perdeu sua posição de abertura. Na mesma demão de mudança, “Bicho mau” foi retirado, para só vir a público postumamente, em *Estas estórias* (LIMA, S.M., 2000). E é “Bicho mau” justamente a estória onde a experiência do médico parece mais evidente, na agonia dilatada onde se debatem seo Quinquim picado de cobra e Nhô de Barros com a vida ou a morte do filho nas mãos, na escolha entre a reza do curandeiro e as ampolas do soro antiofídico:

<sup>82</sup> A metáfora erótica resiste anos depois: “A língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente”, diz ele na entrevista concedida a Günter Lorenz em 1965 (ROSA & LORENZ, In: COUTINHO 1983, p.83).

Trouxeram um médico, um moço de fora. [...] Ele quisera saber mais, sobre seo Quinquim e a cobra, a picada. Dizia que o soro não podia deixar de salvar o rapaz; a não ser se tivesse sido atingido numa veia; mas, se fosse numa veia, teria sido fulminante. Ora, seo Quinquim durara ainda muitas horas... Não teriam, acaso, dado ao doente algum remédio de curandeiro? Garrafadas, calomelano com caldo de limão? Sabia que era mantido, ali, na fazenda, como agregado, um desses, charlatão... [...] Ou teria sido outra qualidade de cobra? Teriam reconhecido bem a cascavel?" “- Sim senhor, seu doutor. Isto sim, algum engano era capaz que tivesse havido. Mas era cascavel mesmo, mesma, ela tinha mudado de novo, estava bem repintada, tinha chocalho, um cornimboque de quatorze campainhazinhas, só”. (ROSA 2001, pp. 259-260)

Esse o final do conto tal como nos chegou em *Estas estórias*. As perguntas do médico aparecem como em epílogo, depois de consumado o drama, de expiado o dilema – a reza feita, o soro derramado, seo Quinquim morto. Lígia Chiappini observa que, em versão anterior, 20 páginas hoje suprimidas estendiam, “muitas vezes de modo excessivamente direto”, o conflito entre o *modus operandi* do médico e o da fé popular (CHIAPPINI 2002, p.230), o que parece dar margem à crítica de Graciliano Ramos quanto às “passagens que sugeriam propaganda de soro antiofídico”<sup>83</sup> (RAMOS, 1986, p. 247). A reserva é partilhada pelo próprio Rosa, a julgar pelo texto definitivo. Amputados os excessos “documentais”, o duelo entre médico e curandeiro é obscurecido pela pregnância simbólica da cobra, que, causa eficiente de todo o drama, ata as duas pontas da estória, as frases finais reconduzindo ao começo do conto, à própria cascavel, “mesmo, mesma”, “só”, como é descrita, com esmero, com zelo:

De pele mudada, agora, não reluzia, entretanto, senão se resguardava em fosca aspereza, quase crespa, pardo-preto-verde com losangos amarelados nos flancos, enrossando muito logo após o pescoço; e tanto, que assustava: espesso desmedido o meio do corpo – um duro brusco troço de matéria. Mas que vivia, afundadamente, separadamente, necessitada apenas de querer, à custa do que fosse, de qualquer outra vida fora da sua. (ROSA, 2001, p. 239)

Nesse primeiro momento, encarnada na inquietante estranheza da serpente, a morte (“ai de quem por ali viesse a passar”, ROSA, 2001, p. 242) se afirma absoluta, eterna, “talvez, necessária” – existente. O que se segue é a *danse macabre*, procissão dos *morituri* – seo Quinquim e mais cinco empregados, a narração oscilando entre jogo e profecia, trançando os seis homens rumo à cobra.

Indiferente a Acaso ou Destino, a serpente se desembainha contra seo Quinquim obedecendo à necessidade inscrita - indefectível, imperiosa - na sua carne. O oposto é o que se dá com Nhô de Barros: “Que inferno, a gente não saber, certo, sempre, a coisa que a gente tem mesmo de fazer: e que devia ser uma só, mandada do alto, escrita em tudo, estreita, a ordem...” (ROSA, 2001, p. 258). No barro com que fez o homem, o que Deus inscreveu foi o inferno da dúvida.

O conto não veda que nele se busque um testemunho do “embate entre ciência e fé”, uma “denúncia do desnível cultural” na “exemplaridade” do “desfecho trágico” (CALOBREZI, 2001), mas não é a isso que ele parece convidar. Se a morte de seo Quinquim fosse apenas o fiel da balança onde se equilibram reza e soro, ciência e superstição, a estória se esgotaria quando, no mundo extraliterário, os médicos

<sup>83</sup> A citação é extraída da crônica “Conversa de bastidores”, em que Graciliano Ramos comenta os contos (futuros “Sagarana”) submetidos por Guimarães Rosa ao concurso Humberto de Campos de 1938.

suplantassem os curandeiros. Ao reduzir drasticamente a importância, a voz do médico no conto, Rosa parece ter confirmado aquilo que reiterou em cartas e entrevistas – ao documento, à denúncia do homem contingente, ele prefere a metafísica do homem “diante de Deus” e do “infinito” (ROSA & LORENZ, In: COUTINHO, 1983). O bote da cascavel, a agonia de seo Quinquim, o fardo da liberdade de Nhô de Barros são a trama visível de um avesso que a escrita de Rosa pressente, adivinha.

Talvez o Rosa médico não se faça ouvir (ou não apenas) na voz do doutor, do moço de fora que apregoa o soro, mas no autor implícito que orchestra o *pathos* com a pungência de quem, como médico-metafísico conheceu “o valor místico do sofrimento” (ROSA & LORENZ, In: COUTINHO, 1983, p. 67), e, como médico-poeta, a pregnância estética da doença. É o que vamos perceber em “Sarapalha” – aqui a doença é contágio e comunhão onde coalescem gente, espaço e tempo, e a dor é a demasia de existir.

## 2. “É preciso ser de vez em quando infeliz para se poder ser natural”

A gameleira, fazedora de ruínas, brotou com o raizame nas paredes desbarrancadas. Morcegos das lapas se domesticaram na noite sem fim dos quartos, como artistas de trapézio, pendentes dos caibros. E aí, a taperização consumada, quando o fedegoso em touças e a bucha em latadas puderam retomar seu velhíssimo colóquio, o povoado fechou-se em seus restos, que nem o coscorão cinzento de uma tribo de marimbondos estéreis”. (ROSA, 1969, p. 118)

Mal se distinguem os restos do povoado onde o que havia de gente morreu ou desertou. Subindo e descendo o rio, “olhando os seus mosquitinhos e pondo neles a bênção” (ROSA, 1969, p. 131), a maleita expulsa os homens e revoga a lei que dita o que é “bicho mau” e erva daninha. Além dos bens e dos males humanos, mato, cobras, larvas podem medrar em paz. Construções, estradas, hortas - todo vestígio da humanidade vai desabando, afundando, recuando, sofrendo o trabalho lento de mil tentáculos verdes, das patas e asas de mil bichinhos.

E tem também dois homens sentados, juntinhos, num casco de cocho emborcado, cabisbaixos, quentando-se ao sol. Primo Ribeiro dormiu mal e o outro não dorme quase nunca. Mas ambos escutaram o mosquito a noite inteira. E o anofelino é o passarinho que canta mais bonito, na terra bonita onde mora a maleita. (ROSA, 1969, p. 119)

Desabam e afundam também dois homens, seus corpos fervilhando de uma vida alheia, das “colmeias de bichinhos maldosos” “soltando enxames no sangue” (ROSA, 1969, p. 127). Minguados, apassivados pela doença, Primo Ribeiro e Primo Argemiro são eles também paisagem cavada, moldada, tomada pelos bichos. Mas nem por ser, entre os homens, inquilina indesejada, a maleita impede de cantar e de ouvir cantar:

Mas se ele [o mosquito] vem na hora do silêncio, quando o quinineiro zumba na cabeça do febreiro, é para consolar. [...] Arrasta um fio, fino e longínquo, de gonzo, fanho e ferrenho, que vem do longe e vai dar no longe... Estica ainda mais o fiapo amarelo de surdina... Depois o enrola e desenrola, zozno, ninando, ninando... E quando a febre toma conta do corpo todo, ele parece, dentro da gente, uma música santa, de outro mundo. (ROSA, 1969, p. 119)

À semelhança do chefe Zequiel, o “idiota” para quem a noite se desfibra infinita de sons e pavores em *Buriti*, a doença aqui transforma o corpo num ponto agudo de expectativa, de hiperestesia. Finda, junto com a saúde, a homeostase entre corpo e mundo, todo estímulo punge, eriça, perturba, tudo existe em demasia. O mero mosquito zumbe um longe que instala “dentro da gente” um “outro mundo”. Desse corpo estranhado, que acera a vida e é ao mesmo tempo enclave da morte, comungam Primo Ribeiro e Primo Argemiro:

Primo Argemiro já se acostumou com o trincar de dentes e com os gemidos de Primo Ribeiro. Não pode dar-lhe ajuda nenhuma. O que pode é pensar. E pensa mais, quase cochilando, gemendo também, com as ferroadas no baço. (ROSA, 1969, p. 130)

Os dois personagens se definem, se perfazem, nessa experiência reflexiva e recíproca do corpo doente. Jungidos pela malária e pelo parentesco, como que dançam a doença diante de um espelho, quase enantiomorfos, vivendo duplamente, de dentro e de fora, o suceder-se da febre, dos remédios, das dores, dos calafrios. O ponto cego desse espelho é o amor de uma mulher.

Enquanto o outro resvala no acesso, é nela que Primo Argemiro pensa – na esposa de Primo Ribeiro, que fugira tempos atrás, sem saber que abandonava não um, mas dois homens. E o corpo aproveita para doer completo, para gemer também o amor inconfesso, a traição gorada – o ferroar da culpa de sentir, somente, e nenhum carinho para se lembrar.

- A moça que eu estou vendo agora é uma só, Primo... Olha!... É bonita, muito bonita. É a sezão. Mas não quero... Bem que o doutor, quando pegou a febre e estava variando, disse... você lembra?... disse que a maleita era uma mulher de muita lindeza, que morava de-noite nesses brejos, e na hora da gente tremer era quem vinha... e ninguém não via que era ela quem estava mesmo beijando a gente... (ROSA, 1969, p.132)

O jugo da doença sobre o corpo espelha e performa a tirania dessa lembrança sobre os dois homens. A sezão vem como um súcubo atezar Primo Ribeiro e Primo Argemiro – o espasmo, a febre, os dentes trincados, o delírio não são também signos tão crus do desejo em hiperestesia?... Significativo que a metáfora seja interna à estória, entremeada às vozes dos personagens e que venha não como poetagem livresca de um forasteiro, mas no desvario de um doutor doente.

Ninguém não acreditou... Nem no arraial [...] E então ele ficou bravo, pois não foi? Comeu goiaba, comeu melancia da beira do rio, bebeu água do Pará, e não teve nada...[...]...Depois dormiu sem cortinado, com janela aberta... Apanhou a intermitente; mas o povo ficou acreditando... (ROSA, 1969, p. 124)

Um bom médico como um bom pastor melancólico, de quem o sacrifício não bastasse para salvar as ovelhas<sup>84</sup>:

Ele ajuntou a gente... Estava muito triste... Falou: - “Não adianta tomar remédio, porque o mosquito torna a picar... Todos têm de se mudar daqui... Mas andem depressa, pelo amor de Deus!”... (ROSA, 1969, p.125)

Enquanto médico, o doutor de “Sarapalha” se entrega à maleita com a mesma paixão com que lhe resistira; enquanto doente, ele coagula essa paixão em imagem - a sezão-súcubo, Lorelei ou uiara, o desassossego físico do amor. Não é no condão da cura

<sup>84</sup> “Eu sou o bom pastor. O bom pastor expõe a vida pelas ovelhas.”, Jo 10, 11.

que o médico se perfaz no conto, mas enquanto doente e poeta. E é na poesia que, em “Sarapalha”, a dor e a doença serenam e sublimam.

O todo do conto assimila essa agonia, dilui esse desassossego numa espécie de visão telescópica. Em contraponto à feira de tristezas, de lamentos debulhados, à desesperança morna que ressuma da estória, entreouve-se, entrevê-se sempre a natureza, mera. “Um pouco antes ou um pouco depois” do calafrio, vem “o sol, que tem um jeito de aparecer sempre bonito e sempre diferente” (ROSA, 1969, p.120); sentindo as ferroadas no baço, Primo Argemiro “pensa à toa, como os tico-ticos, que debicam na terra ciscada pelas galinhas e dão carreirinhas tão engraçadas” (ROSA, 1969, p.130); às agonias noturnas dos dois primos, segue-se, em adição pura, o anofelino que é quem “canta mais bonito” “na terra bonita onde mora a maleita” (ROSA, 1969, p.119).

O que esse contracanto da beleza, essa visão telescópica parecem lembrar é que a carne do homem é carne do mundo, microcosmo contido em macrocosmo. O homem, a larva, a erva daninha, o anofelino, os tico-ticos, os passopretos, o mosquito, as “colmeias de bichinhos maldosos” interexistem naturais e eternos, e “é preciso ser de vez em quando infeliz/ para se poder ser natural”, como diz a poesia da mera existência de Alberto Caeiro (PESSOA, 1976, p. 216).

Agora é sentar nas folhas secas, e aguentar. O começo do acesso é bom, é gostoso: é a única coisa boa que a vida ainda tem. Pára, para tremer. E para pensar. Também. Estremecem, amarelas, as flores da aroeira. Há um frêmito nos caules rosados da erva-de-sapo. A erva-de-anum crisca as folhas, longas, como folhas de mangueira. Trepidam, sacudindo as suas estrelinhas alaranjadas, os ramos da vassourinha. Tirita a mamona, de folhas peludas, como o corselete de um cassununga, brilhando em verde-azul. A pitangueira se abala, do jarrete à grimpá. E o açoita-cavalos derruba frutinhas fendilhadas, entrando em convulsões.

- Mas, meu Deus, como isto é bonito! Que lugar bonito p'r'a gente deitar no chão e se acabar!...

É o mato, todo enfeitado, tremendo também com a sezaõ. (ROSA, 1969, p.137)

Anos mais tarde, em *Corpo de baile*, com sua metapoética bem estabelecida, Rosa instrui o leitor a ler três das peças como *parábases*, justamente as que insistem maciçamente sobre a vida transmutada em arte. A parábases de “Sarapalha” bem poderia ser esse coro final declinando o tremor em mil nuances - frêmito, abalo, crискаção, convulsão... – que parece segredar a *intentio operis*<sup>85</sup> rebrilhada esparsa ao longo do conto: a beleza do mundo não tem licença de se ausentar na tristeza, na desgraça humana. Primo Argemiro em seu acesso é paisagem dentro de paisagem, treme contido no vau da Sarapalha, tanto quanto a colmeia de bichinhos enxameia dentro dele. E o silogismo final é simples: contido nesse mundo que se crisca em beleza, Primo Argemiro sofrendo, mirrado, convulso e triste, é bonito também.

Bakhtin chama de cronótopo ao amálgama das relações tempo-espaço tal como assimilado na literatura, enfatizando que a imagem literária do homem é sempre uma imagem espaço-temporal (BAKHTIN, 1988, pp. 237-238). O conto que abria a versão abortada de *Sagarana* parece mostrar que, a cronótopos como o da estrada, das aventuras, da busca do conhecimento, podemos acrescentar o da doença.

Voltemos aos títulos escolhidos para o conto: *Sezaõ* e *Sarapalha*. Postos em relação, eles confirmam o entrelaçamento fundamental entre a maleita e “a terra bonita onde mora a maleita”. Como sugerem os excertos acima, o texto tece a fusão de Primo Ribeiro e Primo

<sup>85</sup> Umberto Eco fala de *intentio operis* como aquela conjectura interpretativa que encontra apoio no texto “enquanto um todo coerente” (1997, pp.53-77).

Argemiro a um *espaço* habitado, trabalhado, existido por essa vida dispersa, atomizada, esses infinitos núcleos de pulsão de vida que dão carne à natureza: a *seção*, os dois primos doentes e o vau da Sarapalha habitam-se mutuamente. No que tange ao *tempo*, a malária e o isolamento que ela impôs (“Foi bom a *seção* ter vindo, Primo Argemiro, p’ra isto aqui virar um ermo e a gente poder ficar mais sozinhos...”, ROSA, 1969, p.127) prenderam Argemiro e Ribeiro numa bolha de tempo circular, em que os dias se medem no amadurecer da doença no corpo, e cada dia é dançado nos mesmos passos – a dor nos olhos, o remédio, os calafrios, a febre, o delírio. Sob a “visão telescópica” de que falamos, essa circularidade pesadelesca da doença é assimilada ao tempo cíclico da natureza, e ressoam mais claros os dois acordes<sup>86</sup> que compõem a palavra “*seção*” – *accessionis*, acesso, paroxismo; *sationis*, sazão, semeadura, tempo de semear.

A etimologia mais evidente, *accessionis*, remete ao sentido imediato, o sequestro do corpo por uma vontade quase alheia, como essa febre dos sentidos que é por vezes o amor. O segundo afluente da palavra evoca as estações, e acomoda o movimento caótico do acesso na cadência do tempo cósmico:

tempo para plantar, e tempo para arrancar o que foi plantado; tempo para matar e tempo para sarar [...] ; tempo para chorar e tempo para rir; tempo para gemer e tempo para dançar (Eclesiastes 3, 2-4).

Aconchegando o acesso de Primo Argemiro no estremecer da mata, *Sarapalha* termina nessa nota de dissolução do microcosmo que geme no macrocosmo que dança.

### 3. Do soro ao mel

Quem quisesse encontrar, na obra posterior a *Seção/Sagarana*, vestígios tão claros do “doutor” Guimarães Rosa quanto aqueles de “Bicho mau” e “*Seção/Sarapalha*”, provavelmente concentraria sua busca na figuração da doença e do médico. Dentre as tantas estórias onde aparecem doentes – o Manuelzão de “Uma estória de amor”, o Pernambuco d’A *estória de Lélío e Lina*, a Mãe de “Os cimos”, o “Cara-de-Bronze”... – tomemos “Campo geral” e “Buriti”, abertura e fechamento do ciclo *Corpo de baile*.

Mas o Dito, de repente, pegava a fazer caretas sem querer, parecia que ia dar ataque.[...] Não era nada. Era só a cara da doença na carinha dele.[...] 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. (ROSA, 1972, p. 74)

A doença de Dito, o irmãozinho de Miguilim, é descrita em detalhes tão vívidos, que o diagnóstico subentende-se estridente. ... Mas a marca mais saliente do “doutor” Guimarães Rosa seria esse prodigar de pistas para um diagnóstico preciso? Se é de tétano que Dito sofre, o Chefe Zequiél de Buriti apresentaria então um “quadro de *paranóia*”, “transtorno delirante persistente, de caráter persecutório” (ROCHA 2002, p.252)?

A resposta pode vir de Miguel/Miguilim, o dono dos olhos que nos guiam através das duas estórias:

<sup>86</sup> “Tudo deve ser cacho de acordes. Como no xadrez: a jogada boa deve ter mais de uma finalidade ou causa” (ROSA, 1981, p.43).

[...] aquele Chefe Zequiel, homem que chamava os segredos todos da noite para dentro de seus ouvidos. Mas Nhô Gualberto carecia de tudo reduzir a um consabido peguento e trivial, feito barro de pátio. Nhô Gualberto explicava.

- Um bobo, que deu em doido, para divulgar os fantasmas... Ao acho, por mim, será doença. (ROSA, 1988, p.114)

... E o próprio Rosa poderia fazer coro quando diz ser o “aspecto documentário”, o “consabido” e comprovável, “apenas subsidiaríssimo, acessório, mais um mal necessário, mas jamais devendo predominar sobre o poético, o mágico, o humor e a transcendência metafísica” (ROSA 1981, p. 81).

O Rosa doutor é o Rosa poeta é o Rosa metafísico. Disso testemunha a metamorfose da figura do médico em sua obra: de uma espécie de cruzado da medicina na primeira versão de “Bicho mau” (ver CHIAPPINI, 2002, p. 230) ao poeta doente de “Sarapalha” e finalmente ao seo Aristeu de “Campo geral”, contador de estórias, violeiro, cantor, adivinho e encantador de abelhas, que Rosa cuidou de aparentar com Aristeu enquanto filho de Apolo, deus do sol, da música e da arte, associado também à medicina. São as “palavras dançadas” de seo Aristeu que exorcizam a melancolia de Miguilim, sua doença do muito sentir, do muito pensar:

...Se não 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 voa às aluadas... Miguilim – bom de tudo é que tu ‘tá: levanta, ligeiro e são, Miguilim!... (ROSA 1972, p. 44)

“Te segura e pula, Miguilim, levanta já!” (ROSA 1972, p.44). Se é a fé que Jesus extrai e faz verter em cura no paralisado (Mt 9, 1-8, Mc 2, 1-12, Lc 5, 17-26), o que Aristeu destila de Miguilim é poesia. Miguilim garimpa por poesia ao longo de todo o livro, e a beleza que ele encontra dispersa, esparsa, rarefeita no mundo, Aristeu sabe fazer gotejar luminosa em mel de palavra, cantiga, estória:

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! (ROSA, 1972, p. 48)

Para o Bernardo Soares do *Livro do desassossego*, se adocece de não saber dizer o que se vê e o que se pensa (PESSOA, 2006, p.117). Miguilim, que adoecece do mero pensamento da morte, uma vez inoculado com o fascínio da palavra, tem, como Aristeu, o contraveneno capaz de amansar a morte real, a morte em ato, na doença do irmão:

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! (ROSA, 1972, p. 73)

É significativo que Aristeu tenha esse poder sobre Miguilim, uma vez que “Campo geral”, segundo instrução do próprio Rosa, tem, em mais de um sentido, uma dimensão óptica que porta sobre a interpretação de todo o *Corpo de baile*. “Campo geral” remete à geografia, à região dos gerais, mas também designa a estória de abertura como uma visão inicial, panorâmica, telescópica, das sete novelas (ROSA 1981, p.58), ancoragem visual



reforçada pelo autor na sugestão de título para a versão italiana: “*Gli occhi*” (ROSA 1981, p.24). Nos olhos míopes de Miguilim se encarna essa ancoragem visual. E, em consonância com a parábase de *Corpo de baile* (ver *supra*, pp.5-6), é através da poesia que Miguilim põe em foco o mundo: a dor pela morte de Dito ele sente mais nítida, mais definitiva, através das palavras da mãe, que ele quer repetidas, “decoradas, ressofridas” para melhor chorar, “se não, alguma coisa de muito grave e necessária para sempre se perdia” (ROSA, 1972, p.80); o porquê dessa morte ele entrevê não na profusão de consolos baços e triviais, mas numa palavra que se aparta e decanta da “lísice de assuntos, bobagens que o coração não consabe” (ROSA, 1972, p.80):

Só a Rosa parecia capaz de compreender no meio do sentir, mas um sentimento sabido e um compreendido adivinhado. Porque o que Miguilim queria era assim como algum sinal do *Dito morto* ainda no *Dito vivo*, ou do *Dito vivo* mesmo no *Dito morto*. “Só a Rosa foi quem disse que o Dito era uma alminha que via o Céu por detrás do morro, e que por isso estava marcado para não ficar muito tempo aqui. [...] E disse que o Dito nunca tinha mudado, enquanto em vida em vida” (ROSA 1972, p.81).

Os itálicos são do autor, e parecem sublinhar o valor metafísico da doença – Miguilim procura um sinal do absoluto nesse nó entre vida e morte, sinal que ele encontra na palavra da personagem **Rosa** (coincidência?...), não somente porque nela se oferece uma causa imaterial para a morte de Dito, mas porque ela é poesia entrebrilhando em meio à banalidade, às “montanhas de cinzas” que ocultam o infinito sob o idioma (ROSA & LORENZ, In: COUTINHO, 1983).

Depois da morte de Dito Miguilim adoece de novo. Desta vez com o corpo. Uma doença de ciclo (quem quisesse poderia enfeixar os sintomas em escarlatina ou sarampo) que se vai com “as chuvas janeiras e fevereiras”. Em “Campo geral” a doença aponta e aparta – Dito, já era partícipio findo, completo, já tinha entrevisto a Verdade do Céu, por isso não mais pertencia na Terra; Miguilim já tinha o coração maduro de poesia, já estava pronto para deixar o Mutum, onde “todo mundo era meio um pouco bobo” (ROSA 1972, p.100) e enxergar adiante, mais longe - a doença foi o corpo confirmando esse amadurecer. Ao fim da novela, Miguilim experimenta os óculos de um forasteiro. Que “os grãozinhos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão” sejam para ele agora “tanta coisa, tudo”, sejam “uma claridade” (ROSA, 1972, p.101) é obra da palavra. Foram as palavras dançadas, contadas e ressofridas que prepararam os olhos de Miguilim para enxergar o mundo na Verdade adivinhada da poesia.

Essa palavra de exceção, que sabe sentindo e compreende adivinhando uma verdade transcendente, é aquela de quem são porta-vozes os poetas, como Aristeu ou o Grivo de “Campo geral” e “Cara-de-Bronze”, mas também os tolos, os loucos, os “marginais da razão” (ROSA, 1981, p.59) que passeiam em tanto da obra rosiana. É palavra de exceção a de Chefe Zequiel (e já se vê que o nome não é fortuito):

[...] ele, contando de tudo, como que procurava exprimir alguma outra coisa, muito acima de seu poder de discernir e abarcar. Como se ele tivesse descoberto alguma matéria enorme de conteúdo e significação, e que não coubesse toda em sua fraca cabeça, e todas as inteiras noites não lhe bastavam para perseguir o entendimento daquilo. (ROSA 1988, p.188)

Miguel se recusa a explicar a vigília hiperestésica de Chefe Zequiel no “consabido peguento e trivial” da doença porque sabe que ela é um corpo a corpo com o Mistério. E esse contato entre o mundo vivido e o infinito, o Um, o Eterno platônico caro à metafísica

rosiana, é como o esplendor divino, que os mortais não contemplan sem dano, sem marca, como Sêmele diante de Zeus, como Saulo diante do Cristo. Zequiél vê e escuta o Mistério - e adoce; Aristeu verseja, canta, alquimiza o Mistério em poesia - e cura.

... E, no entanto, como o jovem Guimarães Rosa, como os médicos de “Bicho mau” e de “Sarapalha”, Aristeu defronta com o não poder, Dito morre afinal:

Eu acho que ele é melhor do que nós... Nem as abelhinhas hoje não espanam as asas, tarefazinha... Mas tristeza verdadeira, também nem não é prata, é ouro, Miguilim... Se se faz... (ROSA, 1972, p.76)

Mas não é fracasso nem raiva o que disso ele colhe - poeta e meio deus, Aristeu parece encarnar “os planos, que sempre se interseccionam, da poesia e da metafísica” (ROSA 2003, p. 239), seu segredo alquímico não é o corpo vivo a todo custo, mas o “viver limpo de consolo” das estórias, as “palavras dançadas” que acalentam o deixar morrer tanto quanto o viver. Na metafísica rosiana, o médico se firma, na figura de Aristeu, como aquele que torna suportável o trauma, o choque do contato com o Infinito, é aquele capaz de domar o esplendor que cega em centelha que alumbra. Aristeu pratica a profissão de fé do Rosa escritor: “O bem-estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobras, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original. Meditando sobre a palavra ele descobre a si mesmo. Com isso repete o processo da criação” (ROSA & LORENZ, In: COUTINHO 1983, p. 83).

Mircea Eliade (1990) fala da assimilação, para o homem religioso, do corpo ao cosmo e do processo de cura como a repetição ritual da Criação através da recitação dos mitos cosmogônicos. A poética de Rosa, religioso e *deus artifex* de sua obra, se aviva e adensa em “sua metafísica”. É assim, indissociável do poeta e do religioso, que vamos encontrar o Rosa médico, repetindo a gênese, transmutando tristeza em mel e ouro, fazendo gemer e dançar seus doentes.

## Referências bibliográficas

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Editora Ave Maria, 2007.

CALOBREZI, Edna Tarabori. *Morte e alteridade em Estas estórias*. São Paulo: EDUSP, 2001.

CHIAPPINI, Ligia. *A vingança da megera cartesiana: nota sobre Estas estórias*. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 218-233, 1º sem. 2002.

ELIADE, Mircea. *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard, 1990.

LIMA, Sônia Maria van Dijck (org.). *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. João Pessoa: UFPB/ Editora Universitária, 2000.

PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1976.

RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas: obra póstuma*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1986.

REINALDO, Gabriela. A cura pela palavra. Aristeu e Guimarães Rosa. *Ângulo 115, out./dez, 2008*, p.82-88. Disponível em:

<http://publicacoes.fatea.br/index.php/angulo/article/viewArticle/101>

ROCHA, Luiz Otávio Savassi. Guimarães Rosa e a medicina. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 249-256, 1º sem. 2002.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. São Paulo: T.A. Queiroz: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1981.

\_\_\_\_\_. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

\_\_\_\_\_. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

\_\_\_\_\_. *Noites do sertão*. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 1988.

\_\_\_\_\_. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1969.

ROSA, J.G. & LORENZ, G.W. “Diálogo com Guimarães Rosa”, In: COUTINHO, Eduardo de Faria (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.

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