

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
BRASILEIRA

Wanderleia Pinheiro Querubini

Ficção e Linguagem nos contos “São Marcos” e “A hora e
vez de Augusto Matraga”

São Paulo
2009

Wanderleia Pinheiro Querubini

Ficção e Linguagem nos contos “São Marcos” e “A hora e vez de Augusto Matraga”

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira sob a orientação da Profa. Dra. Cilaine Alves Cunha.

São Paulo
2009

AGRADECIMENTOS

A professora Dra. Cilaine Alves Cunha pela orientação sempre disposta, sugestões, atenção e oportunidade.

Ao Professor Dr. João Adolfo Hansen pelas primeiras leituras, sugestões, incentivo, atenção e oportunidade.

Ao Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura pelas sugestões durante o exame de qualificação.

Ao meu marido Edson pelo seu amor.

Ao meu filho Pedro pelos inúmeros beijos, abraços e suspiros.

Aos meus pais, irmãs e irmãos.

A Janete e as professoras da escola Criar pelo carinho que dispensaram ao meu filho neste período de conclusão.

As amigas Tatiana Bargamann, Roberta Ferroni, Andréia Feitosa do Carmo, Adriana Bósio e Rejane do Desterro, pelo carinho, ajuda e incentivo.

Ao casal de amigos Neuza e Kai Schievelbusch pelas preocupações e carinho.

A Noel Pinheiro Bastos por ter me incentivado a ler.

RESUMO

QUERUBINI, Wanderleia Pinheiro. Ficção e Linguagem nos contos “São Marcos” e “A hora e vez de Augusto Matraga”. 2009. 106 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, 2009.

O propósito desta dissertação é apresentar uma leitura de duas narrativas de *Sagarana*, “São Marcos” e “A hora e vez de Augusto Matraga”, como *alegorias* do fazer literário em G. Rosa. Na primeira, os elementos de feitiçaria, de reza brava e de experiências com a palavra são tomados como alegorias das concepções de linguagem e dos modos como se produzem os fazeres literários. Estas concepções e estes procedimentos passam por vários ensaios de avaliação de sua força produtora de efeitos poéticos e ficcionais, o que faz de “São Marcos” um laboratório da língua e de seus personagens verdadeiros artífices da palavra. Na segunda, a experiência do homem frente ao seu destino e sua luta contra a dominação e em favor da permanência de sua fama são consideradas como experiências semelhantes às do trabalho com a linguagem contra a domesticação normativa da escrita, o desgaste pelo uso excessivo ou o esquecimento pelo desuso. Assim, neste conto, a ficção encena, como seu efeito alegórico, a recaptura da condição selvagem, primitiva da linguagem. Em ambas, esta leitura tenta colher os elementos de uma “poética rosiana”, profundamente meditada e pensada no interior de sua própria produção literária.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; alegoria; poética; concepção de linguagem; fazer literário

ABSTRACT

QUERUBINI, Wanderleia Pinheiro. Fiction and Language in “São Marcos” and “A hora e vez de Augusto Matraga”. 2009. 106 f. Thesis (Master Degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, 2009.

This dissertation aims at presenting a reading of the *Sagarana*'s two narratives, “São Marcos” and “A hora e vez de Augusto Matraga”, as literary composing *alegories* in G. Rosa. In the first narrative, the elements of sorcery, “praying” and experience with the word are taking as *alegories* of the language conceptions and the manners by which the literary composings are created. These conceptions and proceedings are essayed to evaluate their producing force of poetics and fictional effects, in such a way that “São Marcos” turns a language laboratory and their characters true word artisans. In the further, The man's experience in front of his destiny and his fight both against the domination and for the permanency of his fame are taking as experiences like that of the labor with a language against writing normative domestication, the waste of excessive usage and the oblivion of the disuse. Therefore, in this story, the fiction shows, like *alegoric* effect, the recapture of the wild, primitive language condition. In both, this reading attempts to collect the elements of a Rosa's “poetic”, deeply meditated and well-considered inside of their own's literary production.

Key Words: Guimarães Rosa, *alegorie*, poetics, language conception, literary composing

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| Introdução | 1 |
| Capítulo 1 - Os dizeres da crítica em derredor de “São Marcos” de “Sagarana” | 4 |
| Capítulo 2 - A prosa do mundo através das metamorfoses da palavra primitiva produtora de efeitos | 33 |
| 2.1. Encaixes: artifícios da narrativa | 33 |
| 2.2. O contra-senso: ironia do narrador-personagem | 35 |
| 2.3. A fala fingida: a técnica de Rosa para produzir discursos e atualizar a língua | 38 |
| 2.4. Os artífices da palavra | 44 |
| 2.4.1. As vozes do conto | 51 |
| 2.4.2. A oração-palavra criadora do caos | 53 |
| 2.5. Brejo: imensa esponja em que tudo se confunde | 55 |
| Capítulo 3 – Matraga | 64 |
| 3.1. Dionóra | 67 |
| 3.2. Quim | 69 |
| 3.3. Matraga luta contra a dominação | 73 |
| 3.4. A luta pela glória | 77 |
| 3.5. Brejo: via de acesso | 80 |
| 3.6. Tombador-lugar de passagens e inventário da vida de Matraga | 82 |
| Considerações Finais | 101 |
| Bibliografia | 103 |

INTRODUÇÃO

Pela diversidade de efeitos que a obra de Rosa produz, não é de estranhar que também provoque inúmeras sugestões nos seus leitores, que a tomam ora como ruptura de modelos anteriores, ora como retomada de clássicos. No que diz respeito à inovação de sua linguagem, Rosa pode ser comparado a outros autores modernos que se propuseram a inovar a linguagem literária. Sua preocupação com a palavra já foi aproximada dos parnasianos, mas isso é equivocado, pois não considera que Rosa é um autor moderno, que visa a depuração e a desconstrução dos modos tradicionais de representar. Quando não se considera essa inovação, Rosa é reduzido a autor regionalista, fabulista das diversidades do sertão mineiro. O que se deve ler é a ficção, a representação, a encenação do texto como lugar da invenção e não a Cordisburgo ou o sertão mineiro empíricos. Outras propõem sua literatura como esotérica, mística, cabalística, alquímica. Mas também é aproximado, por força das comparações, de Borges, Goethe, Clarice Lispector, Virgínia Woolf etc. e de “influências” filosóficas e poéticas: Bergson, Plotino, Dante, Nietzsche, Aristóteles, Sócrates, Platão etc. E só por gosto se lembra aqui que, ao se estudar Rosa, estuda-se o escritor, o inventor e sua invenção como ficção que é, como bem lembra João Adolfo Hansen: “que a literatura não se reduz a ilustração semântica de conteúdos...Ao contrário, o texto é um produto que encena, em sua constituição, as formações contraditórias da matéria linguística em que se recorta, expondo-lhe os limites e as particularidades de uso”¹.

Se em Rosa textos se entrecruzam, repercutindo sombras, ecos de vários outros textos, isso ocorre como a *movência*² em que textos repetem o mesmo

¹ HANSEN, João Adolfo. **O O: a Ficção da Literatura em Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Hedra, 2000. p. 29.

² ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Amálio Pinheiro. São Paulo: Cia das Letras, 2001. p. 145. *Movência* - para Zumthor é criação contínua. Entenda-se por *movência*, variantes do mesmo que se repetem nas e pelas vozes dos cantadores, declamadores, glosadores etc, e, que enquanto arte é reprodução e mudança. Embora Zumthor pense o conceito através das tradições, vinculando outro do mesmo registro oral: *intervocalidade*, é possível perceber que o mesmo se dá na tradição escrita pela via da

nas variantes que se deslocam e se transformam no tempo e no espaço, sem que isto possa ser chamado de “influência”. Rosa, como leitor dos antigos, devia conhecer esses movimentos que também são nômades e nos quais circulam as tradições anônimas. É pertinente estabelecer relações entre textos da própria obra de Rosa, caso de Maria Célia Leonel, fazendo com que um conto seja adjunto adnominal de um poema.³

Mas a proposta aqui é pensar nos procedimentos de Rosa para construir “SM” e “A hora e vez de Augusto Matraga” de *Sagarana*, tendo a palavra como elemento fabulador dos textos. Mascarar, encobrir, ocultar o tema discursivo que tece a narrativa dotando-a de figurações que tendem para a imaginação do repertório de feitiçaria fazendo crer que se trata mesmo de um conto de feitiços, com a intenção de produzir discursos sobre as linguagens, sobre a palavra, num jogo intrincado em que o mágico mistura e não separa profano de sagrado, além de projetá-los na imensidão de um espaço em que fecunda a feitiçaria. Esta tem a função de produzir discursos que dão conta de uma história histórica sobre a origem das línguas -posto que prepondera o de uma linguagem escrita - que conduz a falada ao abismo, ao esquecimento, dada a evolução, ao progresso da escrita que domina o falado, imprimindo-lhe códigos, amarras que a outra não aceita.

Sendo assim, “SM” será lido como alegoria da concepção de linguagem e dos processos de construção do discurso e como jogo⁴ de encenação que permite a inter-relação entre autor-texto-leitor como dinâmica para se chegar a um resultado final, em que o texto não tenha que retratar e nem se ocupar de

intertextualidade e outros artifícios da linguagem, além dos jogos, e que podem ser pensados como procedimentos, técnicas de repetir o mesmo, reproduzindo continuamente.

³ Trata-se do Conto “SM” de *Sagarana*, e do poema “Reza brava” de *Magma*, sob a teoria genettiana de hipertextualidade - em que um texto fala do outro, - que Célia estabelece considerações de ordem semântica e sintática após sinalizar a referência à reza brava de São Marcos e São Mansos, no poema “Reza brava”, afirmando haver vinculação metonímica entre os dois sintagmas: reza brava é hiperônimo em relação a “São Marcos”. “Num verso, temos a referência à reza brava de São Marcos e São Mansos, com oxímoro entre brava e manso. Os títulos portanto, remetem um ao outro. São Marcos é uma reza brava, quem diz é Célia Leonel. Leonel, Maria Célia. **Guimarães Rosa**: Magma e gênese da obra. São Paulo: Ed. Unesp, 2000. p.189.

⁴ ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. 2.ed. Coord. e trad. de Luís Costa Lima. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 2002. p.107-118.

significações já dadas. Nesse sentido, buscam-se os efeitos nos modos de encenação do texto. Em “SM”, aparecem pelo encanto, pela magia e certo poder que teria a palavra escrita e falada. Tudo se passa como se fosse conto de feitiçaria.

Ora, a narrativa “SM” opera desorganizando o constituído. Tudo na narrativa é passagem, é ‘traslado’ e convertido em outra coisa. As práticas, os costumes, o *lógos*, a palavra, os discursos imitam sempre outro e se dissolvem como o contra-senso do narrador-personagem que nega viver dos costumes do Calango-Frito enquanto as observa. No conto os malefícios dos personagens efetuam o mesmo que a palavra, por alegoria do artifício. De modo que, assim como a feitiçaria produz efeitos por meio de artifícios mágicos, a palavra produz efeitos mágicos, maravilhosos, por meio de seus artifícios, figuras de ornamentação.

Quanto ao texto “A hora e vez de Augusto Matraga” a experiência do homem frente ao seu destino que o difamou será lida como alegoria da linguagem lutando contra a domesticação normativa da escrita, o desgaste pelo uso excessivo ou o esquecimento pelo desuso. Assim, neste conto, a ficção encena, como seu efeito alegórico, a recaptura da condição selvagem, primitiva da linguagem

Capítulo 1 – Os dizeres da crítica em derredor de “São Marcos” de “Sagarana”

Ocupar-se com a crítica acerca de *Sagarana*, detendo-se mais longamente quando tratar-se do conto “São Marcos” e, por vezes, de “A hora e vez de Augusto Matraga”, é tarefa desta parte do trabalho, procurando relativizar os pontos de vista até agora produzidos em torno destes contos. Inicialmente os olhares voltam-se para as conversas de estréia de Rosa em 1946, a chamada crítica de periódico. Obviamente, não nos interessa os prognósticos (naturais de estréia), mas os diagnósticos produzidos em torno do texto. Tais diagnósticos, mesmo breves e menos específicos (a imprensa não permite aprofundamentos), nos interessam porque, como os prefácios, permitem o primeiro acesso dos leitores à obra, convidando-os à leitura.

Sabe-se que todo discurso sobre literatura reproduz o entendimento que cada qual possui acerca do mundo e da literatura, teorizada ou não. Disso decorre uma multiplicação de discursos, ora divergentes, ora concordantes, sobre a mesma obra, visando auxiliar a sua compreensão. Outro ponto aceitável é o de que em literatura não há discurso neutro. Em outras palavras, todo discurso assume posição, uns explicitamente, outros implicitamente. Deste modo, toda e qualquer recepção que pretenda apreciar o mérito de uma obra literária, traz no julgamento sua posição sobre literatura. Porém, a crítica literária não se resume a uma multiplicidade de opiniões, muito harmônicas ou apenas parcialmente discordantes, produzidas sobre a obra primeira. Para que as opiniões que produz cumpram a sua função (a apreciação da obra em seus aspectos diversos), ela deve relativizar os vários pareceres, e jamais cristalizá-los. Em outras palavras, a vida da literatura depende da relativização de teorias, de opiniões críticas e não da multiplicação de recepções. Assim, neste trabalho, evitar-se-á aderir ao procedimento dos que fazem das “ossaturas” teóricas armaduras para compreender uma obra literária, desconsiderando que uma teoria não pode estabelecer-se como método único e indiscutível. A teoria

literária deve sempre ser questionada pela atividade crítica, a fim de que se restabeleça um diálogo que garanta a vida da literatura. Assim, não se trata aqui de reconciliar abordagens diferentes, mas de relativizar pontos de vista sobre “São Marcos” desde a estréia do autor de *Sagarana*.

Sabe-se, contudo, que sem o questionamento das teorias literárias não há discurso literário; ou melhor, ocorre um empobrecimento das Letras, que, como bem aponta Costa Lima⁵, é fato observável no Brasil, inclusive no rareamento da prosa e da poesia. Segundo o crítico, uma das razões dessa escassez literária deve-se, em parte, a falta de reflexão teórica em torno das práticas. Sem reflexão – afirma – dá-se a perpetuação de juízos críticos, que, no caso específico do Brasil, giram em torno do esquema classificatório focalizado no conceito de nacional, que reduz a literatura a documento da realidade:

Afinal, quando nos dedicamos à literatura, nosso foco principal é a literatura ou seu qualificativo, ser ela desta ou daquela nacionalidade? O conceito de nacionalidade não tem limites? Ninguém cogita a nacionalidade do saber científico. A extensão do conceito de nacionalidade à literatura e a cultura em geral era explicável no contexto do século 19. Mantê-la nos dias que correm, significa reduzir a literatura, no melhor dos casos, a documento do cotidiano.⁶

Após apresentar por que motivos míngua a nossa literatura, propõe-nos uma saída: “Um ponto de partida cabível seria o reexame da questão da literatura nacional”⁷. E também, sugere uma reformulação dos estudos literários, especialmente no que se refere à drástica separação da literatura de suas áreas vizinhas, principalmente a filosofia e a antropologia. Em matéria de teoria literária, o Brasil parece que sempre esteve à margem das discussões, mesmo quando o debate internacional explodia. O crítico aponta algumas iniciativas de manifestação crítica, porém ressalta que seus autores foram marginalizados, como diz ter sido a experiência de Haroldo de Campos, ao rebelar-se contra o

⁵ LIMA, Luís Costa. Letras à mingua.in: Caderno Mais. Folha de São Paulo. São Paulo, 27 de agosto, 2006, p. 6.

⁶ Idem. ibidem. p. 6

⁷ Idem, ibidem, p. 6.

debate internacional das décadas de 60 a 80. De um modo geral, a teoria no Brasil não progrediu nem mesmo quando a literatura gozava de prestígio, em parte, segundo o crítico, devido à extensão do conceito de nacionalidade à literatura e à cultura em geral, fixada desde Gonçalves de Magalhães em seu “Discurso sobre a História da Literatura no Brasil”.

Ora, o diagnóstico apresentado por Costa Lima, de que a literatura brasileira vive nos dias de hoje um empobrecimento, reduzida a documento da realidade, possui entre outros méritos, o de iniciar uma reflexão teórica, cuja necessidade ele mesmo afirma. Certamente, a literatura míngua também por outros motivos, porém, o pressuposto apontado por Costa Lima permite-nos entender as opiniões dos críticos ao avaliarem *Sagarana* – da publicação, em 1946, até os dias atuais – como literatura de caráter regional, reduzindo-o, ora ao seu caráter documental, ora ao mito. A produção literária no Brasil, quando da estréia de Rosa, com *Sagarana*, não era nada escassa e tinha há alguns anos como programa e critério de juízo bem marcados o conceito de nacionalidade, tutelado pelo regionalismo. Se, porém, não padecia de escassez, a crítica manifestava certo enfado em relação à escritura regionalista, cada vez mais exigindo dela maior elaboração do “estilo”, maior apuro formal, pois já se tinha iniciado sua perpetuação e fixação como modelo de literatura. De certo modo, a técnica e mesmo o estilo literário de caráter regional começavam a entrar em crise, porque, já muito “batidos e transformados”, eram incapazes de mover a sensibilidade da crítica, conforme observava Antonio Candido: “Em matéria de regionalismo, só aceitamos, de uns vinte anos para cá, o nordestino, transformado, por sua vez e por força do uso, em arrebalde pacífico e já sem surpresas da nossa sensibilidade literária”⁸.

É neste cenário de esgotamento e insatisfação da crítica literária brasileira em relação ao cânone literário do momento – o regionalismo – que nasce *Sagarana*. O livro significou para a crítica a volta e o coroamento do regionalismo, pois restabelece, renova e perpetua este tipo de literatura de

⁸ CANDIDO, Antonio. *Sagarana*. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Fortuna crítica. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 63-67.

caráter nacional. Conforme Antonio Candido, “*Sagarana* significa, entre outras coisas, a volta triunfal do regionalismo do Centro. Volta o coroamento”⁹. Ainda de acordo com ele, para que o diálogo com o regionalismo revigorasse fazia-se necessária uma renovação do estilo¹⁰. Nesse sentido, muitos foram e são os que, como Antonio Candido, postularam para a obra de Rosa caráter de nacionalidade. Opinião análoga, ainda de estréia, em que se valorizava *Sagarana* através da conceituação estética de literatura de caráter nacional, é a de Álvaro Lins¹¹:

Em *Sagarana* temos assim um regionalismo com o processo da estilização, que se coloca portanto na linha do que, ao meu ver, deveria ser o ideal da literatura brasileira na feição regionalista: a temática nacional numa expressão universal, o mundo ainda bárbaro e informe do interior valorizado por uma técnica de representação estética.

De fato, de acordo com alguns críticos, *Sagarana* parece renovar o regionalismo. A opinião novamente é de Álvaro Lins¹²:

Sagarana é transfigurado, não se prende ao velho regionalismo da “estreita literatura” que se preocupava apenas em reproduzir o pitoresco do caipirismo descritivamente. Ele (Rosa) continua o crítico: apresenta o “mundo regional” com um “espírito universal” de autor que tem a experiência da cultura altamente requintada e intelectualizada, transfigurando o material da memória com as potências criadoras e artísticas da imaginação, trabalhando com um ágil, seguro, elegante e nobre instrumento de estilo.

Ora, como se pode observar dos comentários referentes a *Sagarana*, predomina a abordagem histórica - o texto literário como documento da realidade - sobre outras, linguísticas, filosóficas, antropológicas. Tal ponto de vista, na opinião de

⁹ CANDIDO, Antonio. *Sagarana*. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Fortuna crítica. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 63-67

¹⁰ Idem. p. 64

¹¹ LINS, Álvaro. Uma grande estréia. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. v. 1, p. 70-71.

¹² Idem. p.68

Costa Lima, era aceitável até o século XIX. Porém, hoje, passada a reflexão sobre a escrita da história, serve apenas para instrumentalizar a literatura, reduzindo-a a documento da realidade e, conseqüentemente, empobrecendo-a.

Mas por que o predomínio da idéia de literatura em suas relações com a nação? Seria porque o sentido moderno de literatura é inseparável do romantismo, concebendo literatura na suas relações com a idéia de nação e com a história? Porque, não havendo reflexão teórica, não se questiona por exemplo, o que é e o que não é literário?

Não é tarefa deste trabalho responder a estas questões, mas relativizar os pontos de vistas produzidos em torno de “São Marcos”. De todo modo, nada se tem contra as opiniões arqueológicas, antropológicas, filosóficas, mitológicas, históricas, pragmáticas, psicológicas, psicanalíticas, etc., desde que, não se tornem muletas pedagógicas (fala-se das imposições acadêmicas em relação a escolha de um método definitivo e apropriado para análises literárias), isto é, que não se perpetuem como modo absoluto e único de ler as artes literárias. Perpetuadas – acredita-se, como Costa Lima –, a literatura se empobrece, induzindo obrigatoriamente a se produzir diferentes objetos do mesmo e não diferentes aspectos. Não pretendo aqui tecer mais uma opinião acerca do conto e da obra em questão, nem produzir discursos iguais, ou diferentes sobre o mesmo assunto, ora por afinidades, sejam teóricas ou particulares, ora por pura divergência, mas sim a relativização de alguns pontos de vistas críticos acerca de *Sagarana* e “São Marcos”.

Não havendo consenso sobre o que seja literatura, propõe-se aqui mostrar um aspecto diferente do mesmo objeto, relativizando as opiniões. A primeira questão diz respeito ao julgamento de Álvaro Lins¹³ sobre os contos de *Sagarana*. O de que, haveria na grande prosa poética de nove capítulos articulados em bloco, uns que apresentavam imperfeição no enredo, entre outros, o conto “São Marcos”, como se pode observar no dizer do crítico¹⁴:

¹³ LINS, Álvaro. Uma grande estréia. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Fortuna crítica. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. v. 1. p.

¹⁴ O crítico refere-se ao conto: “A hora e vez de Augusto Matraga”. idem, ibidem.

Há outras novelas, porém, que não são da mesma significação, nem estão na mesma altura. Embora, menos afirmativas como ficção por uma certa fragilidade na ação novelística – “Sarapalha”, “Minha gente”, “São Marcos” e “Corpo fechado” – ficam valorizadas, no entanto, através de algumas páginas descritivas, ou caracterizadoras como fixação de costumes e episódios isolados, ou, em cada uma delas, através de algum aspecto marcante da vida regional. (grifo meu).

A afirmação de Álvaro Lins, de que “SM” apresenta enredo frágil, é devida, supõe-se aqui, a sua concepção literária de representação da realidade, que lê em aspectos metamórficos de uma narrativa cujo gênero lembra o do ensaio, falta de precisão e de consistência; fragilidade, portanto. Produto da fantasia – ficção – a fábula não exige ligação estreita com a realidade pressupondo uma estrutura fixa de enredos. Ao contrário, encena-se justamente nos seus desvios, deslocamentos, que mal se insinuam, já se desmancham, a exemplo da cantiga de espantar males, da abertura do conto. Pode-se perguntar quais razões o levaram a tal afirmação? Seriam as mesmas do autor de *Sagarana*¹⁵, afirmando o contrário em carta a João Condé, em que dizia a este ter sido o conto “SM”, a peça mais trabalhada do livro? “Demorada para escrever, pois exigia grandes esforços da memória, para reconstituição de paisagens já muito afundadas. Foi a peça mais trabalhada do livro.” (grifo meu). Se sim, se a razão é a mesma para produzir opiniões diferentes do mesmo objeto, é porque, acredita-se, concebem a literatura de maneira diversa. Álvaro Lins¹⁶, concebendo a literatura no seu qualificativo de nação, de tal modo leu *Sagarana*, que vê na obra a representação de um panorama de uma região:

Sagarana vem a ser precisamente isto: o retrato físico, psicológico e sociológico de uma região do interior de Minas Gerais, através de histórias, personagens, costumes e paisagens, vistos ou recriados sob a forma da arte de ficção.

¹⁵ Carta de João Guimarães Rosa a João Condé, revelando segredos de *Sagarana*. In: ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 27

Quanto a Rosa, acredita-se que para ele a literatura seja linguagem, e esta uma expressão da vida.

Porém, o propósito, mais restrito aqui, é buscar isolar alguns depoimentos de Álvaro Lins¹⁷, a fim de entender porque considerou “SM” um conto “frágil”. Uma hipótese seria a de que desconsidera a matéria da feitiçaria como documento de realidade, que, aliás, se encontraria espalhado por toda obra, tendo até mesmo interesse para a ciência: “*Sagarana* apresenta um vasto material documentário, folclórico e sociológico, já agora imprescindível para o conhecimento, mesmo científico, do interior de Minas Gerais”. Se assim for, se a matéria é fraca, é defeituosa, não pode interessar a ciência, pois desde quando esta se interessa por fenômenos tidos por primitivos?

Ora, passados cinqüenta anos da estréia de *Sagarana*, mesmo que as opiniões não justifiquem a razão pela qual o crítico considera incompleto o conto, observa-se que os diagnósticos das abordagens teóricas da década de 40, em que se compreende a literatura a partir da história e da formação da nação, continuam valendo nos dias de hoje. Pode-se notar que as concepções defendidas por Antonio Candido e Álvaro Lins, ganharam inúmeros adeptos entre os críticos da obra de Rosa, entre eles Willi Bolle e mais recentemente Luis Roncari. Neste último, o conceito de nação é tão presente que aparece inscrito já no título da tese¹⁸: “O Brasil de Rosa”. Nestes termos sugere-se uma síntese daquela postura teórica, como se nela a obra de Rosa se completasse, perpetuando o conceito de literatura como representação da história. Em relação à “SM”, na leitura de Roncari, o conto representa o contexto social e cultural da época. No campo literário, a questão versava sobre a valorização da cultura popular e a desvalorização da cultura clássica greco-romana pelos modernistas, passando a ser um problema de Rosa, segundo Roncari:

Se essa volta e mergulho nas particularidades da cultura popular fossem pertinentes, como salvar os temas e os elementos da mitologia clássica,

¹⁶ Idem, p. 68

¹⁷ Idem, ibidem, p. 71.

¹⁸ RONCARI, Luiz Dagoberto de Aguirra. **O Brasil de Rosa** : mito e história no universo rosiano.

grego-romana, que haviam sido desprezados pelos modernistas? Este é o problema conceitual e literário enfrentado pelo autor, o caroço do engasgo de Guimarães, para o que não ahavia ainda encontrado uma solução satisfatória. Sabia que caminho seguir, mas não estava livre de equívocos e enganos. Daí a necessidade também de discutir os pressupostos religiosos e políticos (ideológicos, num sentido amplo) do autor.¹⁹

A solução encontrada por Rosa, em “SM”, para trabalhar a relação entre alta e baixa cultura, segundo Roncari²⁰, teria sido a de discutir no conto as convicções pessoais do autor em matéria de literatura. Para tanto, no seu entender, ao escolher narrar em primeira pessoa, faz-se coincidir numa só pessoa o herói, o narrador e o autor, partilhando as mesmas convicções em diferentes níveis da exposição:

São eles a mesma pessoa, portanto, participam da mesma formação e experiência. (...) O que muda de uma figura para outra é o plano onde atuam e o tipo de problemas que enfrentam enquanto herói, narrador ou autor, ou seja, como protagonista das ações, narrador dos fatos e autor da novela.

Ora, tal procedimento tenta explicar e conferir sentido a certa produção literária pelo contexto histórico, de modo tal que, por assim dizer, recria o paradoxo da santíssima trindade, reunindo três em um, ao propor a identidade entre herói, narrador e autor. Apoiar-se nesta identificação contraria a tese comumente aceita que proíbe a confusão entre o autor da obra, de um lado, e, de outro, o narrador e a personagem protagonista, ainda que se narre em primeira pessoa. A abordagem se justifica, obviamente, pela busca de aspecto documental da obra e de causas factuais, tais como a vida do autor, o quadro social e cultural, as intenções atestadas, as fontes etc.²¹. Certamente, a intenção do estudioso é ler, representado no conto, o modo como Rosa equaciona e resolve o problema discutido à época, que, como já se disse, fora o de reunir o que haviam

Livre Docência (tese) FFLCH. São Paulo, 2002. v. 1. o amor e o poder. p. 101.

¹⁹ Idem. Ibidem. p. 107

²⁰ Idem. Ibidem. p. 101

²¹ COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte:

separado com radicalidade os primeiros modernistas: a cultura erudita e a popular. O equívoco, conforme penso, consiste no fato de Roncari buscar sobrepor e aplicar ao herói do conto e ao narrador as características atestadas da vida do autor – como, por exemplo, a referência à formação culta e universal somada às origens –, comparando o que pode ser de ordem puramente fictícia com o real, tornando o que é da ficção uma representação da realidade, conforme se lê abaixo:

A referência culta e universal faz parte da formação do herói-narrador-autor, e a popular-regional aparece como algo estranho, do outro, da gente do lugar. O que caracteriza o herói na história é o fato de ele ser um homem culto e de fora, distinto nisso dos habitantes do Calango-Frito, embora o autor também participasse da mentalidade do lugar, pois havia nascido e se criado numa cidadezinha só diferente de lá pelas raízes eruditas, latina e germânica, do seu nome: Cordisburgo.²²

Nota-se que o texto de Roncari busca no conto referências dos personagens, características, nomes pessoais, que coincidam com a realidade do autor. Certamente o procedimento de Roncari, ao tomar as referências da realidade e aplicar ao conto, visa explicar que a literatura reflete a realidade. Sendo assim, lê na comparação que faz o narrador-personagem com o pássaro João-de-barro, chamando-o de homônimo, critério para justificar que o narrador é o autor. A propósito, o narrador num de seus encaixes narrativos, quando do encontro com Zé Prequeté, aproveita para dizer que também se chamará José na estória que conta: “- ‘Guenta o relance, Izé!... Estremeci e me voltei, porque, nesta estória, eu também me chamarei José”. (SM, 228). Não me parece, contudo, que José tenha alguma relação de homonímia com o autor, tampouco que se trate de uma alusão literária ao Zé dos Andrades, sendo o conto uma incrustação do movimento modernista, segundo Roncari. Não seriam os nomes João, José, Zé, Zé Prequeté, pensa-se aqui, alegorização daquilo que tendo se tornado comum, vulgarizou-se e, portanto, hoje significa o nada, ou ninguém. A

relação de nomes que significam indivíduos sem valor, sem importância é grande, inclusive João-Ninguém, ei-la: badameco, badana, bangalafumenga, beldroegas, berdamerda, bereberé, bicho-careta, borra-botas, brochote, bunda-suja, cara-suja, chirimóia, chochinha, cusco, dinguinha, fabiano, fubica, fulustreco, fumega, futrica, gato-pingado, guaipé, guaipeca, guaipeva, guapeva, homenzinho, jagodes, janeanes, jangué, janistroques, João-Fernandes, lagalhé, leguelhé, lheguelhé, maenga, meijengro, mequetrefe, merda, mucufa, ningres-ningres, pé-de-chinelo, pé-de-poeira, pé-rachado, pé-rapado, pobre-diabo, sanfona, titica, xinxilha, zé-da-vestia, zé-dos-anzóis, zé-dos-anzóis-carapuça, zé-ninguém, zé-prequeté, zé-quitolas, zé-quitólis entre outros tantos. Não estaria o narrador protegendo-se nos nomes, encobrindo o seu, por medo de que uma vez descoberto sofresse a experiência da repetição constante que a tudo torna corriqueiro, e como tal, vulgariza-se, ou seja, perde a significação primeira? Porque, ao encontrar com Zé-Prequeté e escutar seu nome, estremeceria, senão por receio da vulgarização? Pois sabe que é um comum desfigurado em outros a fim de sobreviver. É preciso ironizar, dissimular, fingir que não acredita na prática que cultua, cultuando-a como meio de restabelecer seus efeitos, renová-la. No conto, é bom lembrar, o narrador considera-se o pior de todos os homens do Calango-Frito, mesmo do que Saturnino Pingapinga, que desconhecendo a prática, cura-se de sua tartamudez, por engano. Ao contrário, o narrador reconhece ironicamente que vivia conformemente aos hábitos comuns a todos do lugar, porém, fingia não acreditar. Mas a ironia do narrador se presta à reflexão, à medida que interroga sobre o costume, não deixando-se cegar por um ponto de vista que todos crêem único e verdadeiro.

Se a questão é discutir literatura no conto, conforme diz Roncari. e nisto não há que discordar, o procedimento de Rosa trabalha a linguagem como prática, de modo que as crenças do narrador não são imediatamente representações das do autor. Ao contrário, a feitiçaria não é um fenômeno primitivo tal como aparece na realidade, mas um artifício de Rosa para engendrar discursos e renovar a linguagem que por força do uso constante

²² Idem. Ibidem. p. 105

tornou-se corriqueira e gasta, perdendo a poesia, que só o sentido primeiro, bruto e mais prosaico permite. Mas a linguagem também morre por falta de uso, caso em que se faz necessária à ida aos fósseis, escavando, desenterrando e dando-lhe nova vida. A melhor imagem, no conto, deste processo arqueológico da linguagem, de recuperação do que estava esquecido, é o processo de exumação dos ossos de mão de anjinho com que Nhá Tolentina mistura os pastéis de carne (“De Nhá Tolentina, que estava ficando rica de vender no arraial pastéis de carne mexida com ossos de mão de anjinho.” – SM, 223). De um modo ou de outro, é preciso farçar a linguagem para que esta produza efeitos. No primeiro caso, em que a repetição constante torna os nomes, as palavras e os discursos batidos e sem expressão, cegos ou incapazes de produzirem efeitos, também exige-se que estes sejam libertados dos vícios e se procure um sentido primeiro. A locução “coisa-e-sousa”, – que quer dizer “muitas e diversas coisas”, ou “coisas indeterminadas” – é belo exemplo daquilo que se tornou de uso comum, já que pertence a todos, sem ser de ninguém, como as crenças. O conto “SM” traz logo em seu começo uma série de palavras que, por força do uso repetitivo, tornaram-se corriqueiras, ou seja, sofreram transformação e foram substituídas por outras de menor impacto. Trata-se das palavras “raio” e “lepra”, respectivamente substituídas por “faísca” e “mal” no texto.

Se o narrador é caracterizado como um “douto”, homem de saber e prestígio, isto não nos autoriza a lê-lo como o autor, afinal, o autor pode nomear e caracterizar seu personagem como lhe apraz, inclusive dar-lhe o nome de Rosa, e ainda assim, não se pode pensar numa leitura de relato pessoal. Tem-se, antes, um artifício utilizado pelo autor para falar de literatura, onde não caberia a preocupação com a duplicidade Rosa autor / Rosa personagem, com o propósito de ressaltar as características de erudito e popular do autor. Não se pode apostar facilmente que as referências, coincidentes ou não, de formação ou a homonímia entre o autor e o protagonista, sejam critérios para definir que os personagens fictícios compartilham com autor problemas, embora em planos diversos, como coloca Roncari: “O que muda de uma figura para outra é o plano

onde atuam e o tipo de problemas que enfrentam.”²³ Segundo esta divisão de planos, ao do herói corresponde a questão ético-religiosa: as consequências de suas ações e escolhas e o comportamento dele frente às crenças dos homens do Calango-Frito. Ao do narrador, a questão de ordem cultural e de ponto de vista: de que posição deve narrar e como expressar a visão do outro. Ao do autor, o problema, mais complicado, de ordem conceitual e estética:

O problema do autor é mais complicado, é de ordem conceitual e estética, envolve questões relativas à sua visão de mundo e escolhas formais, de que relações estabelecer com a cultura popular e as tendências culturais e literárias dominantes em seu tempo. Aqui (diz o crítico), é preciso recordar que o tempo político-institucional no qual a novela foi escrita, 1937, é aquele marcado pela revolução de 30 e de tudo que resultou dela com a chamada “política getulista”; e o tempo literário-cultural está ainda envolvido no debate em torno das questões colocadas pelos vários movimentos modernistas.²⁴

Segundo Roncari, o conto tem como função reunir as matérias das duas fontes, a erudita e a popular. Para isso teria Rosa criado, ao narrar em primeira pessoa, essa duplicidade autor-narrador, estratégia que lhe permitia passar de um sistema sincrético ao outro:

Sendo a novela narrada por um homem culto, que tem como assunto a sua própria experiência, ele pode criar certas associações, como as que faz entre dois universos distintos do pensamento mítico-mágico-religioso: o sincrético brasileiro, onde se misturam crenças de origem afro, indígena e popular ibérica (...), com um sincrético universal, composto das mais diversas fontes: gregas, romanas, hebraicas, assírio-caldaicas, egípcias, vedas etc.²⁵

Ora, o fato do conto ser narrador em primeira pessoa, sugere ainda para Roncari²⁶ um trabalho em gestação, em que o pensamento literário e as estratégias narrativas do autor se revelam mais facilmente: “Em “SM”, o autor-

²³ Idem. Ibidem. p. 101

²⁴ Idem. Ibidem. p. 102

²⁵ Idem. Ibidem. p. 105

narrador-herói deixa mais explícitos os artifícios do seu trabalho, como se tivesse dificuldade de apagar as pegadas do seu método de composição”. Neste ponto, Roncari se aproxima de Álvaro Lins, com a diferença de que o fato de o conto encontrar-se em estado de elaboração não lhe diminui o valor literário. Tanto um quanto o outro entendem o conto como representação da realidade cultural e literária. Para Roncari, trata-se de um acerto de contas com o modernismo, enquanto, para Álvaro Lins, *Sagarana* renova o regionalismo: “*Sagarana* é transfigurado, não se prende ao velho regionalismo da ‘estreita literatura’ que se preocupava apenas em reproduzir o pitoresco do caipirismo descritivamente. Ele [Rosa] – continua o crítico – apresenta o ‘mundo regional’ com um ‘espírito universal’ de autor que tem a experiência da cultura altamente requintada e intelectualizada, transfigurando o material da memória com as potências criadoras e artísticas da imaginação, trabalhando com um ágil, seguro, elegante e nobre instrumento de estilo”²⁷.

O conto “SM”, por apresentar, em sua estrutura narrativa, idas e vindas típicas de um texto que se organiza e se inventa sob as condições do ensaio, produz a impressão de texto imperfeito ou em elaboração. Porém, as oscilações que ocorrem no conto são devidas à propriedade impositiva do ensaio de por à prova o objeto em análise observando as transformações. O objeto de análise do conto *alegoriza* os fazeres literários através do artifício da feitiçaria em que se experimentam as práticas dos personagens: o poder de uma reza, os sentidos, as palavras, os discursos, inclusive o ‘método’ empregado para descobrir as propriedades daquilo que se encontra sob investigação, isto é, o próprio estilo. Além disso, na qualidade de ensaio o conto metaforiza o processo embrionário, ou seja, aquilo que está sempre medrando a partir de um tronco qualquer. Talvez por isso, Roncari tenha percebido no conto um processo em gestação e em desenvolvimento. Uma das qualidades do ensaio é produzir o equívoco de um conto em desenvolvimento, isto porque engendra discursos dentro de discursos sob a condição do exame. Deste modo, no conto todas as práticas são

²⁶ Idem. Ibidem. p. 106

²⁷ Idem, ibidem, p. 68.

avaliadas, passam por provas de validade, como é o caso da comprovação do poder da reza brava de São Marcos, que, depois de repetida e decorada por um sujeito tido por bobo, confere-lhe esperteza e valentia. Tião Tranjão, homem meio leso das Grotas, ao ver-se em apuros, é auxiliado por um Gestal da Gaita, considerado feroz, e que lhe ensina a reza brava, decorada por Tião com muito esforço. Porém, ao ser proferida a reza, dá significância e valor ao homem que antes era um pobre coitado, fazendo-o enfrentar o soldado e só se deixando prender por força da autoridade de seu padrinho e patrão Antonino. Uma vez preso, suspeita-se que tenha rezado a oração, pois consegue fugir e ainda vingar-se da mulher e do carapina que o tinham traído, batendo nos dois e quebrando tudo na casa, só parando depois de ser segurado por umas dez pessoas. O narrador desta vez é Aurísio Manquitola que, depois de ter sido provocado pelo narrador-personagem sobre a validade da reza, relata os efeitos extraordinários da oração, quando decorada e repetida.

O conto reúne concepções acerca dos fazeres literários, pondo à prova teorias diversas, inclusive o senso comum, como forma de descobrir as línguas, os discursos que as inventaram. Assim, de certo modo a ironia do narrador-personagem, fingindo-se descrente, possui, entre outros efeitos, o de provocar os personagens para que exponham seus pontos de vista e com isso se estabeleça o diálogo sobre os fazeres, os gostos e as tendências literárias. Nestes diálogos, reúne-se um coro de vozes formado por personagens só lembrados pela boca de dois outros narradores: A cozinheira e costureira do narrador-personagem, Sá Nhá Rita Preta, e Aurísio Manquitola. As histórias contadas por estes narradores são casos-exemplos, em que se comprovam certos efeitos ou poderes das práticas de que zomba o narrador-personagem, e possuem como função persuadi-lo, servindo-lhe de lição. Mas o narrador-personagem sabe disso, pois só está disfarçando e no momento em que irá contar o caso-exemplo de sua cozinheira, afirma o quanto tirava vantagem dos “atalhos”, que se pode entender como metáfora de seus disfarces. Um destes atalhos permitia ao narrador-personagem ladear o terreirinho (já aqui uma demonstração de desprezo) de quem zombava por hábito, João Mangolô,

considerado o orixá-pai de todos os metapsíquicos dos arredores. Ora, o escárnio em relação aos lugares onde se pratica ou cultiva a feitiçaria pode ser entendido como um artifício do autor para testar a sobrevivência no campo do ensaio. Neste sentido, as “Três Águas” do conto seriam como uma alegoria da experimentação da arte em que se compara a língua aos três estados físicos da água. A esse respeito Rosa declara a João Condé seu desejo de trabalhar a língua em *Sagarana*:

Tinha de pensar, igualmente na palavra “*arte*”, em tudo o que ela para mim representava, como *corpo* e como *alma*; como um daqueles variados caminhos que levam do temporal ao eterno, principalmente. (...) Aí, experimentei meu estilo, como é que estaria. Me agradou. De certo que eu amava a língua. (...) Mas, ainda haveria mais, se possível (sonhar é fácil, João Condé, realizar é que são elas...): além dos estados líquidos e sólidos, por que não tentar trabalhar a língua também em *estado gasoso*?

O caso-exemplo contado por Sá Nhá Rita Preta ao narrador-personagem, de uma lavadeira que, tendo ofendido Cesária velha – cujo nome sugere ser ela responsável pelos nascimentos, pela origem –, é atacada por uma dor inexplicável no pé, não apresentando cortes nem lesões, ilustra como deve ser trabalhada a arte segundo Rosa: “sem divisões e sem preconceitos a respeito de normas, modas, tendências, escolas literárias, doutrinas, conceitos, atualidades e tradições, pois que elas realçam o efeito da prática literária.

Há em “SM” uma anedota contada pelo narrador-personagem para comprovar o quanto ele era pior do que todos, pois embora conhecesse e praticasse a arte do artifício, nega que acredita em seus efeitos. A anedota trata do forte poder da fórmula escrita, mesmo para aqueles que ignoram a prática da escritura, como é o caso de Saturnino Pingapinga, que por não ter dinheiro para mandar aviar uma receita médica, guarda-a no bolso e com isso trai sua mulher e cura-se de um mal, sua gagueira. Eis a anedota:

E só hoje é que realizo que eu era assim o pior-de-todos, , mesmo do que o saturnino Pingapinga, capiau que - a história é antiga- errou de porta, dormiu

com uma mulher que não era a sua, e se curou de um mal-de-engasgo, trazendo a receita no bolso, só porque não tinha dinheiro para a mandar aviar. (SM, 225)“.

Seria o engano de Saturnino Pingapinga, o desconhecimento do poder que exerce a escritura no tempo e no espaço? Da anedota observa-se ainda que move outros textos, intertextualidade, para comprovar o poder ou o efeito da fórmula escrita, uma passagem histórica talvez, se bem entendida a enunciação do narrador: “a história é antiga”, (SM, 225).

A leitura do conto “SM”, neste trabalho, ocorre de dois modos: o primeiro, lê a feitiçaria como alegorização da linguagem; o outro, dirige o olhar para os procedimentos do autor para construir uma narrativa à maneira do ensaio, experimentando matérias como forma de dar vida à linguagem, aos discursos, renovando a própria língua. Em relação a este último aspecto, é que se diz que no conto tudo é posto à prova, do contra-senso do narrador, às práticas dos personagens, do poder das orações ao poder das palavras. Como exemplo de experimentação de Rosa, temos o teste dos vários modos de conceber literatura, inclusive o seu, como “a prova dos nove” em que o narrador-personagem após enumerar um conjunto de cismas em que acreditava, zera-as: “total: setenta e dois - nove fora, nada” (SM, 224). Como se pode observar, a análise é um jogo que se inventa parodiando a formulação matemática conhecida na aritmética como prova dos nove, em que, para as quatro operações, se subtrai nove ou qualquer múltiplo de nove, devendo o resto do número sobre que se opera ficar igual ao resto do resultado da operação.

Acredita-se que esse proceder, contorcendo os discursos, negando-os, não somente experimentando-os e a linguagem, mas também as práticas dos personagens, metaforize a arte de Rosa em perspectivar os pontos de vistas acerca dos fazeres literários. Como teorizar é tarefa da teoria literária, e o que ele faz é literatura, Rosa ficcionaliza a teoria no conto. É preciso esconder, dissimular, fingir, enganar, encantar, a fim de farçar bem sua farsa. E tal como o poeta, semelhante ao feiticeiro, ao mágico, em sua capacidade de produzir ilusão, Rosa inventa um narrador-personagem, que não só finge não acreditar

em feitiçaria, como também se esconde dentro de suas práticas, ao escolher morar no Calango-Frito²⁸.

Mas, que se volte as discussões primeiras sobre *Sagarana* e “São Marcos”. A tese de Antonio Candido apontou a possibilidade de estudos que perseguissem a inserção da produção no contexto histórico-social, ganhando inúmeros adeptos. Nos anos 1970, ao escrever sua dissertação, Willi Bolle²⁹ aponta a necessidade de estudos que preencham essa teoria que, segundo ele, ainda estava vazia. O estudo sobre a produção de Rosa por Bolle, inclusive no que diz respeito a *Sagarana* e “São Marcos” começa a preencher tal lacuna ao se inserir nessa categoria histórico-social. O que permite identificar Bolle como um dos adeptos desse pensamento teórico é o fato de afirmar que o método escolhido por ele para analisar *Sagarana*, permite definir com maior objetividade o tipo e grau de imagem que os textos transmitem da sociedade sertaneja. O método consiste na adaptação da gramática narrativa de Todorov e do estudo morfológico de Propp sobre os contos de magia russos, em que primeiramente se extrai um resumo dos contos à maneira das fábulas. O texto é reduzido a uma sequência das grandes unidades constitutivas ou narrativas: enredo, personagens e os temas em sua organicidade. Em segundo lugar, transformam-se esses resumos em pequeno número de fórmulas, condensadoras, com vistas a um estudo comparativo, missão do terceiro passo. Certamente o modelo aqui são os formalistas russos e os semiólogos da *École Pratique des Hautes Études* de Paris.

O método, que é uma adaptação, irá codificar os contos de *Sagarana* em linguagem formal como processo de abstração indispensável, segundo o estudioso, para discernir o que seria a poética narrativa de Rosa, inclusive o conto “SM”. Curiosamente, neste conto o resumo precisará de uma explicação extra, um aparte que não coube no resumo condensado e que, por sua vez, não entrará na fórmula. Trata-se da composição do poema-desafio, dos nomes dos

²⁸ Como topônimo é geograficamente um lugar isolado. O que confirma a hipótese é o fato de todos caçarem, de andarem a cavalo, etc. Também sugere o animal lagarto, o qual possui a condição mimética por metamorfose.

²⁹ BOLLE, Willi. **Fórmula e fábula**: teste de uma gramática narrativa aplicada aos contos de

reis leoninos assírio-babilônicos, da torre de Babel tipográfica e concretista, melhor dizendo, da quantidade agigantada de elementos lingüísticos de uma “sub-estória” inserida na narrativa maior. O que fazer com esses elementos? Codificá-los em linguagem formal? A solução encontrada por Bolle é a de que existem dois Rosas, um fabulador, que pode ser condensado, e outro mais lingüístico, experimental. Nem sempre ambos se dão as mãos, ou seja, nem sempre se relacionam entre si organicamente. No caso específico de “SM”, no entendimento de Bolle, “o poema nada tem a ver com a narrativa, com o enredo, pois se trata de uma intriga entre um médico e um feiticeiro”³⁰.

Em *Fórmula e fábula*, Willi Bolle tenta evidenciar uma recorrência da crítica em ver nos estudos sobre Guimarães Rosa uma representação da realidade transformada em literatura, da qual inicialmente e só aparentemente procura se distanciar quando ressalta sobre o como se dá, nos contos, o movimento de “renovação perceptiva”. Porém, ele mesmo vê nos contos a possibilidade de uma leitura com “função de crítica social”. Observa-se que, entre as hipóteses de leituras de Willi Bolle, há uma tendência clara em sociologizar os textos de Guimarães Rosa, haja vista a análise que faz de “Tutaméia”: “Tutaméia” expressa o comportamento de sertanejo diante de seus problemas reais (não metafísicos, mas, afinal de contas, de ordem econômica e social) em termos de sua linguagem, isto é, de sua mitologia e fabulação”³¹. A sociologia da literatura juntamente com o modelo estrutural seriam, na opinião do crítico, a chave para compreender o comportamento do sertanejo.

Mas o conto “SM” não foi abordado somente sob o ponto de vista do regionalismo. Estudos mais recentes como o de Maria Célia Leonel³², vê no conto uma relação de parentesco com o poema “reza brava” de *Magma*, que, segundo ela, se aproxima da hipertextualidade: “A narrativa, de alguma maneira, enxerta-se na composição de *Magma* - texto anterior - sem fazê-lo por meio do

Guimarães Rosa. São Paulo: Perspectiva, 1973. 138p.

³⁰ Idem. *ibidem*. p. 53.

³¹ Idem. *ibidem*. p. 108-9.

³² LEONEL, Maria Célia. “Reza brava” e “São Marcos”: feitiços e feitiçeiros. In: ROSA, João Guimarães. **Magma e gênese da obra**. São Paulo: UNESP, 2000. p.189.

comentário”³³. Esse aspecto só é possível no conto devido à relação de semelhança entre o nexos dos títulos, conforme comenta Célia Leonel³⁴. Assim, “São Marcos”, é adjunto adnominal de “Reza brava” no poema de Magma. Há vinculação metonímica entre os dois sintagmas: “reza brava” é hiperônimo em relação a São Marcos. Num verso, temos a referência à “reza brava de São Marcos e São Manso”, com o oxímoro entre “brava” e “manso”. Os títulos, portanto, remetem um ao outro: São Marcos é uma reza brava.

Embora não se possa afirmar, como Célia Leonel mesma diz, que “São Marcos”, não existiria sem “Reza brava”, é possível dizer que um texto fala de outro, ou de outros, acrescenta-se aqui. O que mais interessa no estudo de Célia é a introdução da intertextualidade do conto “SM” no que diz respeito à comparação temática do poder de uma reza entre o poema e o conto. Assim, é possível supor que a reza tanto no conto quanto no poema possui como efeito a anulação das ações, mas também de retorno do antigo, o que para este trabalho significa atualização da linguagem, dos discursos ou da língua. No primeiro a oração desfaz a cegueira do narrador-personagem que ficara cego porque o feiteiro João Mangolô amarrara uma tirinha de pano preto nas vistas do retrato:

Eu costurei o retrato, p'ra explicar ao Sinhô... (...) Não quis matar, não quis ofender... Amarrei só esta tirinha de pano prêto nas vistas do retrato, p'ra Sinhô passar uns tempos sem poder enxergar... ôlho que deve de ficar fechado, p'ra não precisar de ver negro feio... (SM, 254).

No segundo, o poema, o efeito da reza após encenação, devolve à mulher o marido sob outro efeito, o do espanto:

- Aí, Siá Dona, *nós não sabemos*
como isso aconteceu...
Estavam todos alegres, bebendo cachaça,
sem briga nenhuma, sem discussão...

³³ A derivação própria da hipertextualidade, diz Leonel citando Gerard Genette, é tanto de ordem descritiva e intelectual em que um texto fala de outro quanto de outra ordem, como quando o hipertexto não fala do hipotexto, mas não poderia existir sem ele. Idem. p. 189.

- Entrem todos, podem entrar...
Jesus!... que é isso,
vem carregado...
É o marido ensangüentado,
com um oco de faca no peito esquerdo,
bem no lugar do coração.³⁵

Essa passagem do poema se assemelha às peças de teatro medieval, cuja composição alegoriza o efeito dramático que envolve os mistérios, que se pode observar no trecho citado: “- Aí, Siá Dona, nós não sabemos como isso aconteceu”. Em seguida o protagonista da reza, narra uma cena-situação anterior para explicar o espanto ou o acontecimento inesperado da transformação daquilo que sem justificativa alguma passa de um estado a outro, como se explicasse o abismo da vida: “Estavam todos alegres, bebendo cachaça, sem briga, sem discussão.” Aqui, interrompe-se a explicação e passa-se a construir o espetáculo que, narrado, exige intervenção dos atos. Assim, primeiro pede para que entrem (julga-se que outros mortos trazem o marido morto), em seguida mostra outro espanto: “Jesus!... que é isso”. A fala seguinte compõe a cena: “vem carregado”; e, logo depois, fecha o ato da tragédia, encenando para a mulher, os ouvintes e os leitores a volta do marido transformado em morto.

Ao aproximar Reza Brava (poema) e o conto “São Marcos”, Célia Leonel mostra a intertextualidade entre eles, o que permite ao menos pensar que esta tenha se aproximado mais da obra de Guimarães Rosa, percebendo a relação entre os dois textos: “São Marcos é adjunto adnominal de Reza brava no poema de *Magma*”³⁶. Para Célia Leonel, o conceito de auto-intertextualidade³⁷ explica a

³⁴ Idem. *ibidem*, p.189

³⁵ Reza Brava. In: ROSA, João Guimarães. **Magma**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 112.

³⁶ Idem, p.112.

³⁷ O conceito de auto-intertextualidade consiste, conforme Célia Leonel, num processo de aproveitamento da escrita anterior, fundamento da crítica genética, que tem como base os manuscritos (sendo estes quaisquer versões de um texto, desde os esboços até a última prova corrigida pelo escritor, independentemente do suporte ou do tipo de escrita) aponta ser necessário um rastreamento mais aprofundado da magia na obra de Guimarães Rosa.

relação de aproximação entre o poema “Reza Brava” e o conto “São Marcos”. Para este trabalho, que também vê intertextualidade como um dos aspectos na obra rosiana, acredita-se que esse movimento de textos não é um código, mas uma prática de enredar discursos dentro de discursos.

“São Marcos” é o conto que procura mostrar a força da palavra em produzir discursos. Haveria para muitos estudiosos e críticos uma dominante no texto narrativo de Rosa, que consistiria na produção do poder pela palavra mágica. O estudo de Célia Leonel embora corrobore essa vertente do poder da palavra mágica, introduz um outro sentido, o poético, que no caso de “SM”, está na sub-história – a do duelo poético:

O poder da palavra, como poesia, está na sub-história - a do duelo poético -, no conteúdo dissertativo do narrador e, especialmente, no nível da expressão: no uso que, no próprio texto, Guimarães Rosa faz da linguagem, em especial na descrição da natureza, transformando palavra em arte.³⁸

Outro aspecto importante que Célia Leonel aponta sobre “SM”, é o de que o conto expõe os princípios poéticos do escritor, ou seja, o seu entendimento sobre literatura, de modo que o texto é a realização destes princípios segundo a autora:

Com o conto, tem início também, na própria produção literária, a exposição de princípios poéticos do escritor de modo explícito. Da mesma maneira que, em muitos momentos, clara e até didaticamente, Guimarães Rosa expõe em escritos não literários o que entende por literatura, relacionado as qualidades desejáveis nesse tipo de arte, também nas narrativas, essa poética é apresentada de modo implícito ou mesmo implícito no plano do conteúdo. Em “São Marcos”, (continua a autora), está presente não só esse fazer metaliterário, como também o próprio texto revela a realização dos princípios defendidos³⁹.

O modo como realiza no conto estes fazeres se dá por meio do narrador-

³⁸ Idem. Ibidem. p. 195

personagem, também poeta, segundo Célia Leonel, o qual dirige-se ao leitor para falar “dos componentes da verdadeira obra de arte literária”⁴⁰. A palavra em Rosa, segundo a autora, teria dois sentidos, o poético e o mágico. O primeiro, presente na sub-história, representado pelo poema gravado nos colmos dos bambus com o nome dos reis leoninos, além do rol de predileções lingüísticas sertanejas e da preferência do povo do Calango-Frito pelo sermão do padre Jerônimo. O segundo, os poderes mágicos da palavra, estariam na história principal, representado pela reza brava e nas histórias encaixadas contadas pelos personagens. É sob este aspecto, de que haveria dois sentidos para a palavra que se discorda de Célia Leonel. Isto porque, acredita-se, que tanto as mini-narrativas contadas pelos personagens e pelo narrador-personagem, quanto os provérbios, as anedotas, o duelo etc., tratam das várias maneiras de conceber literatura. As experiências dos personagens com a feitiçaria são alegorias dos fazeres poéticos, do modo como cada um elabora seu feitiço, ou sua arte.

Estes fazeres que são testados, experimentados, postos à prova, possuem um objetivo: a renovação e mesmo a recuperação de tantos outros fazeres, muitos deles afundados pela memória, ou ainda tão batidos que perderam o valor. A função das anedotas, dos provérbios, dos casos contados pelos personagens, as experiências de outros personagens envolvendo a feitiçaria, que já se disse alegoria dos artifícios do poeta Rosa, contados pelo narrador-personagem, são, todas, maneiras pelas quais se engendra a arte literária e se restaura discursos literários e a linguagem. Certamente, esta parte do trabalho não pretende analisar as anedotas, os provérbios, o duelo e tudo o mais que se citou, o que será feito em outra parte.

Em relação à segunda parte do conto, consagrada como duelo ou sub-história, onde estaria para muitos a parte poética de “SM”, entende-se como uma palinódia do narrador-personagem, “forçado” a retratar-se por causa do modo irônico com que destratou as várias práticas ou os vários discursos produzidos

³⁹ Idem. Ibidem. p. 196

⁴⁰ Idem. Ibidem. p. 194

pelos personagens. A retratação é mais um modo de restaurar as várias práticas, inclusive a linguagem literária. Deste modo, o duelo com as palavras e com “Quem-Será”, poeta anônimo, cumpre a função de restauração da linguagem, da palavra. Neste sentido, Rosa não é feiticeiro da linguagem encantatória, das orações bravas, como afirma Carolina Nogueira, ao valer-se das análises antropológicas de Marcel Mauss e Henri Hubert, para estudar o conto como um fenômeno da feitiçaria, em que as práticas supersticiosas do Calango-Frito, segundo ela, se dão efetivamente enquanto realidade.

O ponto de vista de Carolina Nogueira para estudar o tema da magia, no conto “SM”, é o da antropologia, pertinente para compreender que “atitudes supersticiosas como as do Calango-Frito, marcadas pelas práticas de feitiço, se dão efetivamente no desejo de vingança, consequência de rixas entre os moradores”⁴¹. Para análise, Carolina Nogueira serviu-se de dois contos de *Sagarana*, “São Marcos” e “Corpo fechado”, e das novelas de *Corpo de Baile*: “Campo Geral”, hoje pertencente ao livro *Manueirão e Miguilim*, e “Buriti”, pertencente a *Noites do Sertão*. A escolha teórica da antropologia é devido ao fenômeno da magia nos contos. Assim, a antropologia que estuda os fenômenos que envolvem a magia no contexto histórico passa a caracterização sócio-cultural dos habitantes de Calango-Frito, permitindo a autora afirmar que os fenômenos que ocorrem na realidade representam-se na ficção: “Guimarães Rosa busca o espaço-rural e sertanejo-privilegiado para essa mistura mágico-religiosa e recria esse campo mágico em “São Marcos” e em “Corpo Fechado”⁴².

Nesse sentido Carolina Nogueira se aproxima dos que entendem a literatura rosiana como retrato de Minas Gerais, pelo menos no que diz respeito à representação do interior mineiro, mesmo quando interpretado do ponto de vista antropológico, mesmo quando se dê no plano do folclore, ou seja, represente qualquer cultura popular legendária. Ainda assim, a questão é como se entende a ficção. O que muda são os panos de fundo, são as teorias, as

⁴¹ NOGUEIRA, Maria Carolina de Godoy. **A construção literária da magia em Guimarães Rosa**. (dissertação) Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Paulista “Júlio Mesquita,” - UNESP- Araraquara, 2002.

⁴² Idem, ibidem.

metodologias aplicadas para entender e desvendar os mistérios, os enigmas traçados pelo autor. Na qualidade de mago, sábio, coloca-se o crítico como um desbravador, ou mesmo inventor de uma teoria nova que dê conta de explicar o que quis dizer Rosa ao criar enigmas. Nesse momento, Rosa passa a ser enigmático, feiticeiro da linguagem, o criador de enigmas e a ficção passa a ter o sentido de moral da história, como nas fábulas e/ ou contos de fadas. Não é à toa que a ficção de Rosa é considerada parábola, fábula, e tudo quanto esse gênero possa fornecer com o que ele quis dizer.

Se se considerar que a cultura folclórica é movente e que tem como base a oralidade, pode-se pressupor que não existe uma cultura unitária por excelência e afirmar que Rosa representa o interior mineiro implica o realismo. Seria mais pertinente dizer que ele estiliza discursos do interior, pondo-os em cena no texto de modo fictício ou metafórico. Além disso, esses elementos do imaginário popular estão por toda parte do Brasil, como resultados da assimilação de matrizes culturais portuguesas, indígenas, negras, francesas etc. que, por sua vez, já eram resíduos de povos mais distantes: gregos, romanos, tupis, astecas, maias, bantos, egípcios, fenícios, caldeus, assírios etc., e não fazem parte apenas do interior de Minas exclusivamente. Como diz Claude Lévi-Strauss, “todas as culturas são o resultado de uma grande mixórdia”⁴³.

Mesmo quando a antropologia trata desses temas folclóricos explicando-os como fatos reais, seus métodos podem ser questionados, ainda mais quando isso passa pela esfera da ficção. A ficção não parece ser reprodução da realidade que uns autores aplicam bem e outros mal. Pode-se até admitir com obviedade que muitos dos elementos que compõem o texto ficcional se apresentem na realidade, que podem ter sido coletados ou vivenciados em algum tempo e espaço de modo diverso e análogo. Mas de modo algum podem ser confundidos, na ficção, com a realidade. Isso porque, o que a literatura produz, mediante um jogo de fingimento do leitor, é ilusão. Em literatura, o mundo representado no texto deve ser visto apenas *como se fosse* um mundo,

⁴³ Cit. por Peter Burke in Burke, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Unisinos, 2003, p. 13.

embora não o seja. Deste modo, procurar no texto literário explicações históricas, sociais, antropológicas, religiosas que dêem conta diretamente do artefato ficcional é compreender a literatura como representação da realidade. Assim, utilizar-se do ponto de vista antropológico para entender a magia do conto “SM” como um acontecimento de fato é esgotar as possibilidades do imaginário e das condições do fazer literário empobrecendo a literatura. Em literatura, segundo Goodman⁴⁴: o que quer que se faça “são modos de construir, de fabricar o mundo” (*ways of worldmaking*”), e tais modos, enquanto versões de mundo, consistem em “fatos de ficções” (“*facts from fictions*”).

Com efeito, em “São Marcos” inúmeros são os procedimentos de ritos que ganham a simpatia da crítica. Isso explica, por exemplo, que orações como aquelas consideradas fortes ou rezas bravas acompanhavam outros rituais, como os das garrafas da cachaça e eram instrumentos de benzedeiros e curandeiros. A ficção aí teria o papel da história, da sociologia, da antropologia, ao destacar qual o papel dessas artes milagrosas nas sociedades. São estas teorias sobre sincretismo, feiticeiros, curandeiros, mágicos, passadas a limpo por autores como Carolina Nogueira e Luiz Roncari, os quais reduzem “a magia do conto”, ou *o faz de conta* produzido pela literatura ao encenar um mundo *no como se fosse*, à figura de feiticeiros e curandeiros, à imagem da bruxa, tão presente e preocupante na Idade Média, provocadora de furor e perseguições.

Além das explicações antropológicas para entender o tema da magia em Rosa, Carolina Nogueira estuda o conto do ponto de vista das estruturas narrativas genettianas. Assim, o conto é analisado sob três categorias. A primeira, chamada *diegese*, é entendida enquanto história, tomada enquanto conteúdo narrativo: “Entenda-se *narrativa* como discurso ou texto narrativo e narração, como ato produtor ou situação produtora da narrativa”. A segunda é diegética, narrativa pura ou de acontecimentos, e a última trata da mimética, que seria a narrativa de falas. Dessa maneira tem-se a narrativa como enunciado narrativo, como encadeamento ou sucessão de acontecimentos e narrativa

⁴⁴ Apud ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, João Cezar de Castro. (Org.) **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro : EDUERJ, 1999. p. 75

como ato de contar tomado em si mesmo. Tal teoria com ênfase no discurso descritivo, na determinação do foco narrativo e na caracterização de personagens, com ênfase no herói, formam o universo propício aos encantamentos e ao saber popular relativo à magia:

Neste ponto a análise parte da focalização, da narração, da organização do tempo e do espaço, da composição das personagens, do protagonista, para a determinação da formação ou não de um universo propício ao saber popular e aos encantamentos.⁴⁵

Como isso Carolina Nogueira envereda pelo caminho da lingüística a fim de explicar como funciona o tema da magia através da narrativa. Em todo caso, o melhor talvez fosse perguntar de que modo constrói Rosa sua ficção?

Felizmente, o trabalho de Célia Leonel, ao introduzir o conceito de intertextualidade para analisar o conto “SM” através do efeito da palavra, trata o texto como um artefato, em que Rosa transforma palavra em arte. Certamente o texto deve ser lido como prática discursiva e como tal se articula com outros textos formando, uma rede textual, que vai do maquinário alegórico do produtor ao receptor. Neste processo, acredita-se em um jogo consciente de sua produção, em que o produtor Rosa conhece a máquina e apropria-se para habilidosamente engendrar seus lances. Certamente nem todos os parceiros são conhecidos, mas o jogo deve prever grandes jogadores e para estes se fazem necessárias jogadas engenhosas. O lance é dar cartas, embaralhar e melhor ainda, seduzir. Criar ilusão, quanto mais esta conseguir engabelar, mais interessante se faz o jogo, que não acaba, não há quem ganhe e quem perca, há apenas jogadores que, ora se deixam levar, seduzidos pelo próprio jogar, ora, instigados por outros jogadores, iniciam novas jogadas.

O engenhoso do conto “SM”, está no jogo de montagem e desmontagem de textos, nos desdobramentos de textos moventes, no fazer que desdobra outros fazeres, gerando discursos infinitos, operando inclusive com a idéia de que pelo conto, perpassa o discurso do como fazer, ou sobre os fazeres

literários. Estes fazeres são metáforas das práticas em crenças de encantamentos, de feitiçarias, em poderes de rezas fortes, praticados pelos personagens ou quando narrados por estes. Nesse sentido, em que as práticas do conto são alegorias das práticas discursivas é que se lê aqui o conto como ensaio, também porque o ensaio é uma forma de experimentação e nas práticas de Calango-Frito, os personagens exercitam o jogo, a experimentação.

Observa-se que muitas das leituras sobre o conto “SM”, evidenciaram o tema da magia como a representação de costumes de uma sociedade, ora explicada pelas ciências sociais, ora pela tradição folclórica, ora pela antropologia. O melhor talvez fosse considerar o conto no espaço do imaginário que se faz e se desfaz, na movência mesma da valorização do oral que ora se constrói alegoricamente para representar esses temas que podem conduzir a leituras de valor mágico, tratados pela antropologia, que explica a superstição regional ou nacional como resquícios indo-europeus. Do contrário, evitar-se-ia a confusão entre fato de língua com um fato de literatura, como bem aponta João Adolfo Hansen:

Confunde-se certo material semiótico disponível - o signo, sua refração contraditória - com o objeto literário produzido; confunde-se um fato de língua com um fato de literatura; hipostasia-se em código o que é discurso, quando se valorizam os procedimentos e não se valorizam as práticas produtivas⁴⁵.

“São Marcos” é dos contos de *Sagarana*, o que anuncia Lélío e Lina, na opinião de Roncari, um pró-texto. Sem entrar em discussões dos porquês neste momento, é preferível ir adiante, polemizando com outra leitura que vê, em Grande Sertão: Veredas, uma máquina heteróclita e sugerir que o mesmo se dá em “São Marcos”, guardadas as proporções econômicas do texto, por entender que os textos literários devem ser lidos como práticas de discursos e, como tal, se faz de texto pelos textos.

A dificuldade apontada por alguns críticos de que o conto apresenta uma

⁴⁵ Ibidem, p. 5.

⁴⁶ HANSEN, João Adolfo. *O Ó: a ficção da literatura em Grande Sertão : Veredas*. São Paulo:

“linguagem cifrada”, produtora de enigmas, certamente ocorre devido à própria constituição do ensaio de ir desdobrando discursos e emaranhando-os sem preocupação definidora, porém, dando formas. Esse processo imitatório do conto em produzir formas aparentes e logo destituí-las de valor ou de sentido, negando verdade, leva o leitor a entender a linguagem do conto como difícil: “língua de turco”. De certo, a condução se faz pela mesma máquina heteróclita, já mencionada, e que tudo passa a significar coisas diferentes do que foi pensado até o momento, desde o simples abandono do cachorro, a cegueira, o sol, as rezas, as crendices, as trevas, o coió, as práticas de Cesária velha, o engabelador e o engabelado, o diabo e até Deus. Pelo conto, atravessa um mundo de ficções enredadas pelas narrativas dos personagens, mas também, pelas práticas destes, se experimenta os fazeres literários, de modo que nada se constitui como verdadeiro.

O que se procurou aqui ao repassar a crítica sobre “SM”, foi revitalizar o discurso sobre a produção rosiana na medida em que se questionou pontos de vistas consagrados pela crítica, propondo em seguida outro, não como modelo, mas como possibilidade de ler o texto ficcional como tal, sem recorrer a idéia de literatura como “representação”, como “reflexo da sociedade”, mas fundamentalmente, como invenção do mundo. O ponto é tratar o texto enquanto produtividade criadora, enquanto discurso imanente, onde o social, o político e o que mais exista, teçam-se por dentro dos textos, dos processos nos quais a linguagem vai de nó a nó ao mesmo que costura, triturando, destruindo essa mesma “construção” que multiplicado “formaria” totalizaria “setenta e dois rituais” mais que logo se desmancha no vazio: “noves fora, nada” (SM, 359). Trata-se do projeto de Rosa, pensa-se, testar a linguagem até seu esvaziamento para em seguida recriá-la, inventando-a.

Pode-se mesmo pensar que a escolha do nome do vilarejo “Calango-Frito” em sua multiplicidade construtora conflita sua formação, já de início, negando ao mesmo tempo que afirma, metamorfeando-se. O mesmo se dá com a oração dita milagrosa atribuída a um tal “santo”? de nome “São Marcos”. Trata-

se do mesmo efeito de construção e proliferação de significados e do deslocamento da língua como também dos “efeitos do imaginário” na leitura, como bem disse João Adolfo Hansen:

Pensado como um trabalho, o texto de Rosa desloca não só as categorias prefixadas da língua mas também os efeitos de imaginário na leitura: conflitam nele formações ideológicas dominadas e dominantes, tanto em seu fazer quanto em seu ler, e sua contínua flutuação, sua enunciação que nega quando afirma e vice-versa são-lhe os índices⁴⁷:

O “viés” de leitura que aqui se toma é o que considera o texto ficcional como um jogo⁴⁸ e como tal “não se ocupa do que poderia significar. Assim, o jogo não tem de retratar nada fora de si próprio. Ele permite que a inter-relação autor-texto-leitor seja concebida como uma dinâmica que conduz a um resultado final, mas que nunca é desvelado de seus significados, de seu “mistérios” aparentemente ocultos nos textos literários, o que certamente esvaziaria a obra. Aposta-se na hipótese de que a língua de Rosa se quer puramente figural e só pode ser capturada no seu desmanche, na sua desorganização programática e que entende o texto literário como prática de discursos que como tal produz efeitos do imaginário. A questão é, como falar a partir desses presságios, diga-se, a partir do que se escreveu sobre Rosa e seus textos. Um dos modos foi relativizando os pontos de vistas produzidos sobre o conto, inclusive o que ora se propõe. O conto pode ser considerado um ensaio pelo modo como se constitui, a experimentação? A feitiçaria do conto pode ser entendida como alegoria dos fazeres literários? Essas abordagens, acredita-se, permitem entender o texto literário como ficção e, como tal, enreda outras ficções.

⁴⁷ Ibidem, p.37.

⁴⁸ ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção.**

2. A prosa do mundo através das metamorfoses da palavra primitiva produtora de efeitos

2.1. Encaixes: artifício narrativo

Essa primeira parte da narrativa “SM”, narra os desafios da linguagem primitiva, da palavra, operando efeitos por meio das práticas dos personagens para atualizar-se ou atuar sem perder sua selvageria. Os efeitos se efetuam como poder de uma ação praticada (“Da meia-noite p’r’o dia, // meu chapéu virou bacia”) como resultado da troca de um costume do povo por outro, como, por exemplo, a inutilização da via de acesso “normal”, a cancela, por outra, de impedimento: “Havia um relaxamento no aramado da cêrca, bem ao lado da tranqueira de varas, porque o povo preferia se abaixar e psassar entre os fios” (SM, 229). Deste deslocamento do uso, com o passar dos anos, a porteira ficara em desuso, passando a ornato: “...e a tranqueira deixara de ter maior serventia, e os bons-dias trepavam-lhe os paus, neles se enroscando e deflagrando em campânulas variegadas, branco e púrpura” (SM, 229). Como se pode observar, o desvio do costume produziu a transformação daquele que foi desviado, que de cancela, via de acesso comum, passa a ornato, efeito. Para que essa transformação ocorresse, ou seja, para que a cancela se transformasse em ornato, foi esquecida sua função. Procedimento semelhante se dá com as palavras que, ao desviarem-se de seu uso, tornam-se outras. Ora, não seria a palavra tornada outra uma definição elementar da metáfora?

Nessa primeira parte da narrativa a palavra é para os personagens uma força mágica que eles manipulam como instrumento para atingir pessoas e coisas. A palavra é um feitiço, uma “coisa”, um “bizarro composto”, que produz efeitos. O feitiço de Nhá Tolentina (“vender pastéis de carne mexidos com ossos de mão de anjinho”), a torna famigerada, pois “estava ficando rica”. O de Deolindinho, espécie de deus mirim, “o bizarro composto”, criado pelos meninos a comando dele, provoca uma doença no professor. E foi a lata ir para debaixo

da cama, e o professor para cima da cama, e da lata, e das folhas, e do resto, muito doente”, e quase o leva a morte “ Quase morreu”, só não morreu porque os meninos eram inexperientes ou aprendizes de sua arte primitiva e artesanal. Nesse sentido, é possível pensar que a palavra atua como se fosse a coisa e por meio dela. Assim, para Aurísio a palavra é um instrumento poderoso e eficaz a exemplo da faca, da garrucha e da foice, embora ela produza efeitos mesmo quando foi silenciada “Só por a gente saber de cor, ela já dá muita desordem”. Ocorre que toda palavra, “garrucha” possui sua nomenclatura, “seu nome”, com seu estilo, “sua moda”, dependendo do uso que se faz dela. Quanto a Aurísio, ele prefere as palavras que ceifam de modo que nunca se separa da sua foice (“eu cá não largo a minha”), que se pode pensar na sua língua ferina, ou sua preferência pelo mordaz. Estaria Rosa no seu proceder com a linguagem ensaiando⁴⁹ as maneiras de pensar a literatura, as artes nos usos que delas se faz? Do modo como palavra é examinada na narrativa, essa se assemelha em seus processos de verificação, com os três estados da água, sólido, líquido e gasoso. “Três Águas”⁵⁰? É como se Rosa ensaiasse fazer de “SM” seu laboratório da língua, evidenciando aí as várias maneiras de como se dá a literatura, criando sua maneira, ou seu estilo. Ora, mas sua busca é também por um sentido selvagem, “prisco” das palavras, de modo que ao experimentar as linguagens ele resgata a escritura no seu estado primitivo. Um dos mais belos exemplos de efetuação da selvageria da palavra é a figuração do sapo antropofágico comendo o corpo de Cristo, “do sapo com uma hóstia consagrada na boca”. Com efeito, ao engolir o Verbo divino, a palavra refinada, o que era primitivo torna-se ainda mais estranho e primitivo a ponto de não ser reconhecido “para ser escondido finalmente no telhado de um sujeito”.

Ora, mas isto é artifício de Rosa com a língua para forjar um discurso que

⁴⁹ A esse caráter de ensaio da narrativa “SM” Roncari trabalha a idéia de “gestação”, afirmando que Rosa deixa a mostra sua técnica de composição: “O autor-narrador-herói deixa mais explícitos os artifícios do seu trabalho, como se tivesse mais dificuldade de apagar as pegadas do seu método de composição. RONCARI, Luiz Dagobert de Aguirra. A teoria do três amores: as três árvores de Rosa. in: O Brasil de Rosa. p. 106.

⁵⁰ Segundo Roncari as Três águas seriam a reunião das duas fontes, a erudita e a popular, formando o sincretismo brasileiro. RONCARI, Luiz Dagoberto de Aguirra. A teoria do três amores: as três árvores de Rosa. in: O Brasil de Rosa. p.

se pulveriza no ato de narrar. A prática da feitiçaria, dos bruxedos, das cismas, tudo é pretexto para passar às linguagens e a sua prosa poética, esta que se efetua nos desmanches de uma língua. Mas a palavra “coisa”, dos personagens é acima de tudo e principalmente selvagem, primitiva como o “joá bravo” que luta com seus “excessos de espinhos”, para defender-se e permanecer do modo como é, bravo.

2.2. Contra-senso: ironia do narrador-personagem

O *lógos*, a palavra, o discurso, em “SM”, é dissolvente como o contra-senso do narrador-personagem, que, ao negar viver dos costumes do lugar onde morava (“Naquele tempo eu morava no Calango-Frito e não acreditava em feiticeiros”), em que todos, inclusive as crianças, viviam da prática do feitiço (“Até os meninos faziam feitiço no Calango-Frito”) embora reunisse cerca de setenta e duas práticas, “total: setenta e dois - as torna sem efeito, zerando-as “noves fora, nada”. O que é levantado como um contra-senso pelo próprio narrador (“e o contra-senso mais avultava, porque, já então - e excluída quanta coisa-e-sousa de nós todos lá, e outras cismas corriqueiras”), é antes ironia daquele que não se aceita como tal, isto é, feiticeiro ou que finge não reconhecer-se. De qualquer modo, deve-se levar em consideração que morar dentro do Calango-Frito, isto é, viver na pele do lagarto que se sabe mimético para garantir sua sobrevivência, possibilita ao narrador forjar sua dissimulação para metamorfosear-se, passando-se por muitos enquanto narra – José, João, Izé, Zé –, sem ser nenhum deles e todos ao mesmo tempo. Desse modo é possível pensar que disfarçar-se era tanto preservar-se quanto dissimular sua arte de feiticeiro, ou, diga-se, poeta: este que pela sua arte artificiosa produz efeitos mágicos, maravilhosos, do mesmo modo que o feiticeiro produz efeitos por meio de artifícios mágicos. Mas essa característica de imitar escondendo-se atrás de suas artes, o torna o pior deles:

E só hoje é que eu realizo que eu era assim o pior-de-todos, mesmo do que

Saturnino Pingapinga, capiau - que a história é antiga. -errou de porta, dormiu com uma mulher que não era a sua, e se curou de mal-de-engasgo, trazendo a receita no bolso, só porque não tinha dinheiro para a mandar aviar (SM, 225).

O narrador se considerava o pior de todos eles porque fingia desconhecer, enquanto guardava e se protegia da idéia de que a palavra fosse a coisa, observando-a até na sua forma fixa, escrita: “Além do falado, trazia comigo uma fórmula gráfica”. No caso, um escapulário que o tornava invulnerável “a picadas de ofídios”, quando entrava na mata, por desconfiar que esta também realiza aquilo que está escrito, do mesmo modo que a outra. Mas Saturnino não, ele não tinha desconfiança alguma de que a palavra fixada no papel produzisse o mesmo efeito de quando era somente voz, e se curou de seu “mal-de-engasgo” não foi porque desconfiasse que a escrita fosse o próprio remédio, mas “somente porque não tinha dinheiro para a mandar aviar”.

Nessa primeira parte da narrativa o papel do narrador é disfarçar sua arte provocando os personagens como meio de resgatar uma outra escritura esquecida e anônima enraizada nos costumes e memória de um povo. No caminho para o mato das três Águas, o narrador se extasia com a claridade das coisas: “No céu e na terra a manhã era espaçosa; alto azul, gláceo, emborcado” (SM,227). Segue desse momento de êxtase uma série de observações sobre a natureza, todas evidenciadas pelo alcance do olho. Lá ele observa como trabalha o pássaro João-de-Barro e se compara a este em sua prática de construir. A observação do narrador comparando-se com o pássaro João de Barro, (“o meu xará João-de-Barro fecharia mesmo sua olaria”) que, sabe-se, constrói sua casa amassando o próprio barro, é procedimento de Rosa para mostrar que produz sua narrativa, moldando as palavras, a linguagem como se fossem argila. Em vários momentos o narrador-personagem opera mostrando que seu proceder no mato das três Águas, o aproxima de Mangolô, quando, por exemplo, toma atalhos “o melhor atalho renteava o terreirinho de frente da cafua do Mangolô”, de quem ele desdenhava “zombava já por prática”. Mas sua prática não diferia muito de Mangolô, ao contrário a roçava, passava perto. Se se

notava alguma diferença era apenas em teoria “linha teórica e virtual”, porque já ele via a posição da casa em relação a pé de macaúba que crescia, projeta na imaginação a queda como uma fatalidade:

[...] mas um dia... Porque a sombra do coqueiro mesmo sem ser na hora das sombras ficarem compridas, divide ao meio o sapê do teto; e a árvore cresce um metro por ano; e os feiticeiros sempre acabam mal; e um dia a casa cai, que não sempre... (SM, 229)

Nesse tipo de prática cabem o encantatório e o engano, em que, o que parece ser é e não é, sendo. Trata-se de efeito da crença em formas aparentemente verdadeiras, mas que logo escapam através dos sentidos, sendo redirecionados ou revistos, com a pretensão de compor a forma perfeita. É a literatura uma das composições que se pretendem perfeitas enquanto obra de arte, e esta somente se faz através das misturas de vozes anônimas, a fala coletiva, que tanto se desconhecem como também são não reconhecidas, mas também da linguagem escrita, invenção e arte. A aproximação que se faz entre a feitiçaria e a arte do discurso é que ambas seduzem, ou seja, persuadem. De maneira que a leitura é alegórica quando lê “sal derramado” como os falares diluídos, moídos e dissimulados em refinamentos da linguagem. Seria este um procedimento ardiloso das palavras mudarem conforme o sabor dos ventos? Se assim é, como evitar que através da repetição escorra o sabor e a agudeza destas? Estaria aqui o contra-senso, evitar os vãos da linguagem, quando a literatura é feita de vãos, ou trata-se de adequação das palavras ao objeto de sua arte?

O narrador é o tipo de personagem que vive em transe, absorto e por isso é tomado de surpresa pela voz de comando chamando um José: “-‘*Güenta o relance, Izé!...*” (SM,). A voz é um prenúncio na estória que conta, porque mais tarde ele também será José. Mas, não era com ele, era com o outro “Zé”, “Zé-Prequeté”, que trinta metros adiante se equilibrava em cima dos saltos arqueados de um pangaré neurastênico” (SM,). Trata-se de seu primeiro encontro, sem diálogo. Aparecem duas mudanças no tempo da narrativa. A

primeira de imperfeito para perfeito, e a segunda, ao despertar do transe, desloca o que acabara de ouvir para o futuro, desviando o rumo da história.

Parece que em São Marcos se movem muitos textos dentro de outros, como instrumentos que Rosa domina, não só para inventar sua linguagem, como também para falar do outro, que são muitos e anônimos. Esse emaranhado de vozes que em determinada parte do texto aparece justamente um “Quém Será?” que escreve versos poéticos nos bambus, uma espécie de palinódia. Fico imaginando se não seria possível, pensar esse “Quem será” como representação do que não se sabe ao certo quem escreveu ou falou primeiro, sem a preocupação mesma de identificar, e sim, de dizer que é de domínio público, coletivo, anônimo portanto. Assim sendo, o que Rosa (re)constrói nem é dele só, nem somente do outro. O que anima pensar tais coisas, são as enunciações do narrador, ao rabiscar um rol de nomes de reis leoninos como poema e afirmar que o que importa são os nomes, apenas os nomes, como também o interlocutor esbravejar contra aquele emaranhado indecifrável e exclamar: “Língua de turco, rabatacho dos infernos”. E parar por aí o tom da conversa, iniciando outro tom com a perda da visão do narrador no emaranhado seu tão conhecido “bambus”. Árvore que pelos seus nós ocos sugere passagem.

2.3. A fala fingida: a técnica de Rosa para produzir discursos e atualizar a língua

Habilidosamente, o narrador enumera uma seqüência de falas, cismas, presságios, tabus de não-uso próprio, regras ortodoxas, casos de batida obrigatória na madeira, que parecem tratar da construção da imagem do arsenal de uma linguagem provavelmente consolidada na oralidade, para em seguida enumerar outra seqüência, que agora exigiria a erudição da escrita: “Além do falado, trazia comigo uma fórmula gráfica: treze consoantes alternadas com treze pontos...” (SM, 359). Desde o início da narrativa pode-se perceber que a questão é tramar com as palavras, jogando com o leitor a aparência do efeito dos discursos produzidos por estas. Seu discurso centra-se na questão da linguagem, como esta se constrói e como revitalizá-la, estranhá-la. Ao expor um

conjunto de regras mais ou menos conhecidas e praticadas por todas as gentes, das de senso comum às mais cultivadas, sugere a problemática da linguagem. Sendo necessário recorrer à história mesma da formação da linguagem e também da leitura. Um embate que se trava desde muito tempo: língua vulgar/língua erudita, oral/escrita etc. Um embate que coloca em prática sua experiência com as línguas em sua diversidade e complexidade, deslocando-as de seus significados aparentes, ora ampliando seu poder na fingida ocultação, ora substituindo-as por outras de menor alcance. Como exemplo do que se disse, observe-se o efeito produzido pela substituição que Rosa faz das palavras logo no início da narrativa: *raio* por *faísca* e *lepra* por *mal*.

Ao esconder a palavra de maior amplitude “raio”, substituindo-a por “faísca”, palavra da mesma ordem semântica, Rosa produz o efeito contrário. É justamente a que não pode ser pronunciada e que foi fingidamente ocultada que se manifesta com força ainda mais detonadora. O jogo se dá justamente ao se dizer que esta não pode ser pronunciada, sendo de imediato. Como se trata de criar essa “atmosfera” de feitiçaria, do tema da “superstição”, imagina-se que nada mais adequado que essa dissimulação em torno do poder de determinadas palavras, fingindo ocultar, substituindo-as. Na escrita, isso se dá pelo uso das aspas, na palavra substituinte em questão: “faísca”. Interessante pensar na substituição da palavra “raio” por “faísca”. Imagine-se que faíscas são as sobras da palavra raio, pequenas partículas aderidas a esta e que, ao se desprenderem, produzem determinada força, determinado impacto, atingindo sim, mas de forma moderada, mais branda, não provocando o impacto do raio, verdadeiro choque, poderosíssimo, fulminante, pois ainda não é o momento. Por isso, a palavra mais amena, que se espalha sem atingir totalmente.

O mesmo ocorre com a palavra “lepra”, que, não podendo ser pronunciada, como foi o caso da palavra raio, é ocultada, não de seus sentidos, mas do seu ato que contamina, que desgraça. Além disso é palavra feia. Não se crê que esteja desgastada, mas que a intenção seria a de negar. É nisso que estaria a superstição, na negação, no não dizer, ou mesmo no dizer de outro modo, para significar a mesma coisa e outras coisas. Para isso, o procedimento

de uma substituição que tenha o efeito de ocultar a palavra anterior, dita já, mas negada, ocultada, imediatamente pela outra, entre aspas. A lepra, assim como o raio, é fulminante, mata, destrói, tem o poder de devastação. Pense-se ainda no que é a doença de lepra e por extensão no doente. A lepra é uma infecção crônica causada por uma microbactéria descrita em 1874 pelo médico Gerhard Armauer Hansen. Trata-se de uma doença que levava à morte o paciente. Ora, ao ser substituída por o “mal”, há uma atenuação, como se o contágio não se desse. Observa-se que o autor tem certas intenções na escolha da palavra “mal”, isolada. Aqui certamente ela tem o poder diminuído, diluído e, deste modo, não oferece perigo. Não precisa de cuidados para pronunciar, no máximo se pode supor que neste mal estaria a doença embutida, ocultada, disfarçada, mas que não foi mencionada. Como aquilo que não é mencionado não oferece perigo, embora produza efeitos, pode-se supor que o efeito é mesmo de diluição do mal no seu contrário, por exemplo, ou ainda, qualquer mal, sem complicação maior, sem danos devastadores. Mas, se se quiser estender este “mal”, dar-lhe amplitude, basta associá-lo ao *mal de Lázaro, ou mal-de-são-lázaro*, mesmo assim, não teria o mesmo impacto de “lepra”. Também não produziria o mesmo efeito a substituição por “mal de Hansen”, de onde vem o nome científico, e que é conhecido entre os médicos.

Quando o narrador enuncia que morava no Calango-Frito, parece sugerir pelo menos duas coisas. A primeira delas refere-se ao sentido literal da palavra Calango e que se conhece como um réptil, um lagarto que tem cor esverdeada para mimeticamente se esconder de seus predadores. Por associação, tem-se o que se camufla, que se oculta, não quer ser identificado, se escondendo no nome. Mas, ele vem adjetivado: “Calango-Frito”. Ora, Frito ficará se tiver sua identidade descoberta. A escolha do lugar, de habitat do narrador, parece perfeita. “Lugar” em que pode esconder-se, ocultado por seus vários nomes “Izé, Zé, Zé prequeté, José, João de Barro, e, de algum modo, metamorfoseando-se ele também na pessoa de João Mangolô. Por extensão, é possível pensar ainda que o narrador se apodera das vantagens de camuflagem do Calango, sendo e vivendo do Calango. Mas, João Mangolô é o “velho-de-guerra, voluntário do

mato nos tempos do Paraguai...” (SM, p. 360). Observe-se que este “velho-de-guerra” pode significar certa proximidade, certa intimidade entre o João Mangolô e o narrador, fazendo supor que já se conheciam e que talvez um e outro exerciam a mesma atividade numa suposta guerra, a de curar os doentes e/ou feridos. O *voluntário do mato* sugere pelo menos duas coisas. A primeira delas é que ele não foi designado a ir, mas foi espontaneamente, enquanto que o outro foi designado, chamado, enviado, mandado. Lá se tornam “velhos-de-guerra”, diga-se “companheiros antigos”, cada um de posse de seus conhecimentos a disputar a cura. Certamente, a disposição do enunciado quer mais e, neste sentido, o voluntário do mato dissimula o feiticeiro, amenizando a carga do nome. Imagina-se que este é conhecedor de ervas, que ele transforma em “cura”, daí talvez a composição da significação de adepto do curandeirismo. O que só vem demonstrar a intenção do autor em construir a narrativa em torno desta aura fictícia da superstição. Mas que é discurso para construir discurso.

Isso basta para pensar que as palavras, os nomes neste momento fazem parte de um senso mais comum, que atinge imediatamente aqueles que ainda vivem da linguagem oral. Faz sentido imaginar, portanto, que do início do conto até a visão dos bambus, a fala é dos “analfabetos”, dos que não têm escrita. É também uma escrita que tenta dar conta da fala oral, desde a provocação para que os personagens falem, até as interferências do narrador na construção dos tipos que descreve.

As possibilidades de produzir efeitos “mágicos” ou de criar um clima para supor um Calango-Frito de feiticeiros parecem ser uma tentativa de figurar um sentido supersticioso através dos nomes. Supostamente, todos são feiticeiros em potencial. Aqui, o jogo textual enreda a parceria entre analfabetos e letrados, afinal a história é mesmo antiga. Desde muito se fala do “outro”, do analfabeto, como um ignorante, apenas por não conhecer as letras. Rosa faz este falar para os letrados, em princípio encenando zombarias pequenas, que envolvem personagens como Izé, que é Zé Prequeté e também Zé Ninguém, um manco chamado Manquitola, um coió e um Cypriano, nome que remete ao O Verdadeiro Livro de São Cipriano, muito popular, de magia negra, um certo tipo

esperto, entre outros, e um narrador que parece ser médico (homem letrado, portanto) e, para fechar o teatro montado, entre o maior deles, não-letrado, o orixá-pai de todos os metapsíquicos do lugar, o liturgista ilegal de nome suspeito, João Mangolô.

Se se analisar o conto tendo em vista a magia, a feitiçaria como um parâmetro do real, uma transposição da realidade para o conto, sem observar esse jogo emaranhado de criar efeitos de superstição e de magia produzidas pela construção inventiva do autor, corre-se o risco de ser engabelado por Rosa e acreditarmos que ele está mesmo falando de anjos e demônios, de feiticeiros e feitiçarias, de cismas, de superstições de um povo. Isso é possível devido à quantidade de elementos de natureza mística aproveitados por Rosa para construir sua narrativa mágica.

Não se equivoca quem diz que “São Marcos” é um conto mágico. Se se pensar na construção do texto que vai do arcaico, do regressivo, do analfabeto ao culto, ao inovador, ao letrado, no burilar que se vai tecendo a roupagem do conto, no acertar de contas, na tiragem dos nove fora, pode-se perceber que se trata intencionalmente de criar uma linguagem que seja tão bem produzida, tão bem construída a ponto de ser ela mesma produtora de magia, a ponto de produzir leituras sobre a crença ou não crença em feiticeiros, e leituras que enredam os passos na construção desse jogo fictício, que encena atmosfera de magia que os nomes efetuam a todo instante, sendo, para não ser, em seguida. Um processo de composição de ruínas, de destroços. Um fingido destrambelhamento da linguagem, apenas equilibrada *em cima dos saltos arqueados de um pangaré neurastênico*.

“São Marcos” pode ser considerado já os marcos daquela “escrita medusada pelo imaginário do estilo, escrita que recusa cânone, forma e regra, fixando-se como objeto fantasmático a exploração de um campo aberto de falas, seu texto, em que a marca instituinte é a de uma voz aquém ou além dos signos, não como representação de alguma irrevelada verdade do mundo, mas discurso proliferando como imaginário de linguagem e, pelos avessos, como intensa e amorosa intervenção em uma enunciação coletiva e, portanto, como disparidade

mantida.”⁵¹.

É possível ler então a partir de uma chave alegórica, em que nomes como Calango-Frito, João Mangolô, Aurísio Manquitola, Zé, Izé, Zé Prequeté etc., figurem a coletividade, entrelaçando-se no extra e intra-texto que escorre das trinta e cinco páginas de “São Marcos”. Um bom exemplo dessa alegorização do coletivo é possível ver em “coisa-e-sousa”, no sentido que foram interpretados os “severinos” de Manuel Bandeira: comuns, que vivem da benevolência de seus Patrões, de seus Padrinhos, estes sim, com nome, com casta, dignos de respeito e obediência como o padrinho Antonino: “– *Vamos lá. O que o Padrinho Antonino disser, tá dissido!...*” (SM,). No mais, o poder se reproduz na massa castigada pela valentia e esperteza de uns sobre os outros; estes se valem de outras vozes coletivas que também foram castigadas, queimadas, de seres considerados ínfimos aos olhos da casta. Vozes que entoaram cantos passados, repetindo costumes, hábitos que se movem ao longo da história e se diferenciam no contar, no próprio repetir, a custo da memória e da inserção de outras vozes, misturas de outras experiências. O medo do estranho, do desconhecido do que tem *nome*, do que *fala*. Há perigo no falar, no ouvir, perigo de se vencer ou de ser vencido. Mais provável é que a corda arrebente do lado mais fraco: “Os feiticeiros sempre acabam mal; e um dia o pau cai, que não sempre” (SM,).

É da palavra decorada, pronta para ser pronunciada, que se valem as gentes comuns do Calango-Frito. É, pois, no pronunciamento, no repetir, no dizer, que se dá o acontecimento. A magia estaria aí disfarçada, atrás de palavras aparentemente vazias de sentido, a sorte é lançada, sem ritual, sem encantações visíveis. A palavra anódina e o gesto secundário se deslocam, projetam-se no outro e suscitam doenças e podem até levar à morte. No caso da lavadeira, contado por Sá Nhá Rita Preta, esta cai de repente sentada no chão, agarrada com as duas mãos no pé, e começa a gritar de dor e nada que se faça faz efeito nem a tira daquele estado até que ela se lembra da desfeita que fez a

⁵¹ HANSEN, João Adolfo. O Ó: A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas. São Paulo: Hedra, 2000. p.19.

Cesária velha e manda pedir perdão. E lá figurava Cesária, costurando um calunga de cera, e, com a agulha proferia: “*Estou fazendo fulana! ...Estou fazendo fulana...*”; e depois, com a agulha: “*Estou espetando fulana!... Estou espetando fulana!...*”. Imagina-se que o gesto e a palavra simbolizam a “coisa”, o ser a quem se quer atingir, representando-o. Inúmeros são os exemplos desta gestualidade na narrativa, veja-se outro, em que Sá Nhá Rita Preta está costurando a camisa do narrador: “*Coso a roupa e não coso o corpo, coso um molambo que está roto...*” (SM,).

Todos estes artifícios inventados da superstição, que vão desde o não dizer (*lá dela!*) até as costuras de calungas, de bonecos, de molambos rotos, podem figurar como intervenções de Rosa inventando sua própria língua, dissimulado no inventar de um mundo de crenças, de superstições.

2.4. Os artífices da palavra

João Mangolô, sobrevivente, “remanescente do ano da fumaça”, isto é, de um tempo em que se queimava na fogueira o praticante de feitiçarias, bruxedos, continua atuando na ilegalidade, “liturgista ilegal”, tramitando por meio de “despachos” e embustes, atravessar sua arte. Essa que se efetua no exercício da prática do feitiço, reconhecível pelos supostos efeitos dessas ações, evidência de uma força, poder, o seu efeito. Na narrativa inúmeras são as vítimas dessas práticas que evidenciam poderes, forças desconhecidas que atuam no corpo do outro, só reconhecida pelo efeito da ação praticada. Até mesmo o narrador-personagem entra no rol das vítimas, é cegado por efeito da prática de Mangolô, não sem motivo, vivia menosprezando as artes do velho feiticeiro que se vingava e amarra uma “tirinha de pano, nas vistas do retrato”, “boneco de pano” que ele fizera do narrador, para lhe tirar a visão, como ele mesmo conta: “Amarrei só esta tirinha de pano prêto nas vistas do retrato, p’ra Sinhô passar uns tempos sem poder enxergar... ôlho que deve de ficar fechado, p’ra não precisar de ver negro feio...(SM, 254). O artefato, “boneco de pano” de olhos vendados, efetuou a cegueira do narrador mas para evidenciar o quanto ele era cego, efeito do

poder, da força desse tipo de arte figurada e por ele ironizada. Dos praticantes do mau milagre, isto é, de práticas obscuras, inexplicáveis pelas leis naturais, João Mangolô é o representante que mais lucra ganhando fama e autoridade, “orixá-pai de todos os metapsíquicos por-perto, da serra e da grotá”. Ele é conhecido como professor, diga-se, “mestre” de tantas outras práticas obsoletas, tais como: “atraso”, “telequinese”, “vidro moído”, “amarramento e desamarração”. Mangolô é por assim dizer escravo e “velho-de-guerra”, isto é, há muito luta em defesa desse tipo de arte negada, porque desconhecida de seus efeitos, combatendo desde seus antepassados africanos, “nos tempos do Paraguai”, para cultivá-la tornando-a reconhecida, valorizada. Nesse sentido seria o artefato produzido por Mangolô, alegoria da arte figurativa, essa já há muito irreconhecível pelas suas formas, tomada por restos, ruínas, mas que se evidencia pelos efeitos de outra, a linguagem figurada que na narrativa produz cegueira, feitiços, encantos, poderes de uma reza, da palavra, do discurso. Mangolô transita entre artesão, alquimista das palavras, mas é um manipulador de sua arte, dissimulando-a, disfarçando e que somente se evidencia pelos seus efeitos. Suas características (“Preto; pixaim alto, branco amarelado; banguela; horrendo”) conformam as cores aos traços físicos do personagem e o seu estado de evolução no tempo, mediante associação. Assim, “preto” refere-se a negro, indivíduo de raça negra, mas também possui o sentido de denso, e que pode ser entendido, mediante analogia ao sentido fechado e ramificado das palavras, quando empregadas como figuras. O mesmo procedimento associativo pode ser feito com o tipo de cabelo de Mangolô em que “pixaim alto” é como se identifica os cabelos crespos e eriçados dos negros, e que, figuradamente remete a forma intrincada, confusa, difícil e elevada da linguagem. “Branco amarelado” é cor que no conto tanto remete ao envelhecimento do personagem (alusão aos cabelos grisalhos), quanto a imprecisão das cores – criando efeito do que é opaco ou se apagou. “Banguela”, sem dentes, alude a irregularidade da fala, proveniente da má articulação das palavras por falta de corte, de polimento. “Horrendo”, completa o aspecto desagradável de Mangolô. Porém, todas essas características que cobrem o corpo de Mangolô, fazendo deste um

“ouriço desdentado”, podem ser lidas como práticas discursivas que inventam uma linguagem espinhosa, de difícil acesso – preta, e que não podendo mostrar-se em sua profundidade, simula-se em linguagem não polida, apresentando-se em sua forma aparente, ou aspecto negativo. Isso porque o intrincado pode ser lido também sob o ponto de vista da confusão, do que é caótico, indefinido como as cores branco-amareladas, e não porque sendo misturado, não se pode distinguir.

Quanto ao nome do personagem, Mangolô a palavra lembra aquele de quem se tira o sarro, a mofa, de quem se zomba, se escarnece e de quem se diz ser preguiçoso, vadio. Mangolô carrega no seu nome a alegorização da vagabundagem, falseada no preconceito: “*Todo negro é cachaceiro, .todo negro é vagabundo, todo negro é feiticeiro...*” E mais, é dono da voz da desordem, transitando entre covarde e valente, se transforma no vagamundo das trevas, o “feiticeiro,” negro, pixaim, banguela, horrendo, ao que se acrescenta: “*Negro na festa, pau na testa!*”. Sua imagem se assemelha ao do macaco velho, astuto, grimpado no coqueiro e pronto para espantar “males”, quando solicitado ou provocado. Todavia, essa figura perseguida milenarmente sabe que não pode confessar seus “crimes” sob pena de castigo. Não sem propósito, o final da narrativa descreve a “luta”, melhor o castigo de Mangolô por seduzir e engabelar o João narrador. Mangolô apanha como o diabo, com fúria e intenção do narrador, até que vai “confessando” – e aqui o termo sugere a culpa de um crime, que de fato cometeu. Ilustro com a citação apenas para que se perceba como se dá o enlevo, porém essa descrição, que se mostrará eficaz em futuras análises, ora se faz incompleta:

Apanha, diabo! - esmurrei o ar, com formidável intenção. Porque a ameaça vinha da casa do Mangolô. Minha fúria me empurrava para casa do Mangolô. Eu queria, precisava de exterminar o João Mangolô!...”

...E ouvi logo o feiticeiro que gemeu, choramingando: - Espera,, pelo amor de Deus, Sinhô! Não me mata!

- Fui em cima da Voz.

...- Conte direito (fale a verdade, confesse) o que você fez, demônio!

- Pelo amor de deus Sinhô...Foi brincadeira....Eu costurei o retrato, p'ra explicar ao Sinhô...
- E que mais? Outro safanão ...
- Não quis matar, não quis ofender...Amarrei só esta tirinha de pano preto nas vistas do retrato, p'ra Sinhô passar uns tempos sem enxergar...Olho que deve de ficar fechado, p'ra não precisar de ver negro feio... (SM,)

O momento descritivo, mostra um discurso onde a voz da “igreja”, do “doutor,” do “Sinhô,” silencia, oprime e castiga a do negro feiticeiro, do vagabundo, tal como foram silenciadas pelos inquisidores. A reza brava quando rezada pelo instruído, tem o efeito de desfazer o feitiço? Ou será que a estes, os anjos dizem amém, com estes os santos se comprazem e a reza é mais forte, mais poderosa do que quando pronunciada por aquele. É certo que o jogo mais uma vez é construído no faz-desfaz, na contradição, no paradoxo. Afinal, a igreja católica (que ainda hoje, proíbe e nega as rezas bravas), não vendia e vende seus santinhos e orações fortes, de Santo Antonio, Santo Agostinho, Santo Tomás, São Brás etc., afirmando curar certas doenças? A mesma oração danada, forte, confere indulgências e salva o “sinhô doutô”, dono do “*Eu tenho anjo bom, santo bom e reza brava*”. É possível pensar de João Mangolô que ele é artífice da palavra, delicada e grotesca, fosca e transparente ao mesmo tempo, como o vidro que alude à corte, mas também à cegueira. Assim, o vidro moído, efetua a redução da linguagem sugerindo o enfraquecimento, a perda do brilho, mas não a capacidade de corte, de ferir. É possível pensar que, assim como o vidro finge a perda de suas capacidades primeiras ao ser triturado, processo semelhante se observa com a linguagem, em que muitas vezes é preciso repetir até parecer desgastada, diluída pelo uso comum, corriqueiro, banalizada, sem ser banida, apenas produzindo um efeito de morte pelo abuso, mas que no processo mesmo de fragmentação, ocorre a junção do que se espalhou e, sua constituição se dá sempre pelo uso, diga-se, pelo intermédio das práticas que se repetem.

Os casos de Deolindinho, aquele que possui o dom de deus, espécie de pequeno deus, e Cesária velha, são exemplos de práticas que retratam a

vingança. O primeiro exemplo retrata a vingança de meninos aprendizes contra os castigos infligidos pelo mestre para que aprendessem a lição: “O mestre dava muito coque, e batia de régua, também; Deolindinho, de dez anos, inventou a revolta”...(SM,263). Os meninos foram lidos ainda nesse trabalho como aprendizes de feiticeiros, mas também pequenos impostores, incipientes na arte de enganar produzindo ilusão. Simetricamente a literatura, a feitiçaria produz ilusão, efeitos. O feitiço dos meninos consistiu na produção de uma “coisa”, um “bizarro composto”, algo ainda não definitivo, incipiente, mas com o poder de seduzir. A realização do “bizarro composto” é tido como um ensaio dos meninos, uma prova de que aprenderam a lição ensinada pelo professor, de tal modo que quase mata o professor. Só não o matou porque os meninos não eram experientes deixando que o composto fosse percebido pelo aroma que exalava, antes de ter totalmente efetivado seu poder:

E foi a lata ir para debaixo da cama, e o professor para cima da cama, e da lata, e das folhas, e do resto, muito doente. Quase morreu: só não o conseguiu porque, não tendo os garotos sabido escolher um veículo inodoro, o bizarro composto, ao fim de dia e meio, denunciou-se por si” (SM, 227).

Ora, o que corrobora a idéia de que os meninos eram aprendizes de feiticeiros é a própria enunciação do narrador-personagem de que todos no Calango faziam feitiços, inclusive os meninos “Até os meninos faziam feitiço no Calango-Frito” (SM, 227). A função desse tipo de caso é servir de exemplo para o narrador-personagem, que não cessa de desfazer das artes do malefício. A literatura, pura ficção que é, engendra-se por meio do artifício das palavras, do jogo da linguagem, produzindo discursos que efetivam o engano, a exemplo do conto “SM”, que ora parece uma coisa para em seguida apresenta-se como outra coisa. Referi-me aqui às várias formas da cantiga de espantar males na abertura do conto. O conto “SM” alude a uma brincadeira de esconde-esconde, com a finalidade de achar o que se encontra escondido. A cantiga de espantar males que abre a narrativa retrata bem essa questão do jogo, produzindo aparências. Calango-Frito é o lugar das aparências, melhor, o esconderijo perfeito para

quem vive de superstições e finge não acreditar, o narrador-personagem. É também na pele de um animal mimético como o lagarto que o narrador-personagem esconde-se e se protege. Todavia, tão acostumado ao mimetismo, mudando de aspecto conforme o ambiente e a situação, ou seja, tão acostumado à arte de imitar, fingindo e se escondendo nessa prática, não pode enxergar nem enxergar-se, razão pela qual se serve do desdém contra os feiticeiros e provocando-os sobre a validade e o efeito de suas práticas. Ao fazer isso, dissimular, o narrador-personagem obriga que os caçadores (personagens) saiam de seus esconderijos e narrem suas façanhas produzindo discursos. Como procedimento Rosa inventa sua ficção tendo como base de construção o discurso engenhoso que reabilita a linguagem.

Sa Nhá Rita Preta é o nome da criada do narrador-personagem o que sugere que ela era descendente de escravo, negra, portanto. Como se sabe, os escravos eram obrigados a chamar seus senhores e senhoras pelo pronome de tratamento formal, indicando respeito e servidão. Por não conhecer a língua eles criaram muitas formas para o pronome de tratamento pessoal. Em relação ao tratamento formal feminino *senhorita*, por exemplo, houve uma variedade de construções Siá, Sá, Sinha, Sinhá, Sinhara entre outras corruptelas. Segue que, à forma de tratamento os escravos acoplavam o nome ou uma característica da sua senhora ou senhor formando um só nome quando pronunciavam. Desse modo é possível pensar que Sa Nhá Rita Preta, tenha sido formado a partir dos critérios expostos, isto é, levando em conta a forma de tratamento feminino para jovens senhoras que se sabe, senhorita. Assim empregou-se a corruptela sanha + rita que é o final da palavra senhorita que formou sanharita, depois agregou-se ao tratamento já corrompido sua cor, preta, de tal modo que se pronunciado tudo junto ficaria: Sanharita Preta. Com efeito, essa era a forma que os escravos chamavam seus donos, e é também a forma do narrador denominar sua cozinheira e costureira, e que ele diz ser sua criada. A inversão de tratamento é procedimento de Rosa para efetuar a passagem de voz do narrador para a personagem, tornando-a narradora por metáfora da artesã costureira. Esta narrará através do narrador que apresentará seus casos-exemplos pelo

discurso indireto, ou seja, sem que ela interfira diretamente no corpo da narrativa. Nesse sentido ela será instrumento do narrador, cozendo aqui e ali, fazendo remendos iguais aos que faz na roupa dele, como ela mesma afirma: “Coso a roupa e não coso o corpo, coso um molambo que está rôto...” (SM, 227). A roupa não é corpo, mas é peça que o reveste e segundo a personagem está estragada, rasgada, sugerindo que se pode ver parte dele.

A personagem cumpre um papel importante na narrativa, pois é ela quem irá advertir o personagem sobre o perigo de abusar do que não se conhece (“- Se o senhor não aceita, é rei no seu; mas, abusar, não deve-de!”), ora por meio de avisos como o citado, ora pelo caso exemplo que conta. O narrador-personagem ao recontar o caso-exemplo de sua costureira o vê como conselho que deveria ter seguido mas não fez antecipando sua tragédia: “Bem...Bem que Sa Nhá Rita Preta cozinheira não cansava de me dizer”. O caso narra de pessoas do Calango-Frito, feiticeiros, que por terem sido ofendidos, desprezados, vingam-se de suas vítimas provocando-lhe dor e sofrimento no corpo e exigem a retratação como cura. O caso que é chamado de exemplo cumpre sua função de mostrar ao narrador que deve parar de desprezar as práticas dos outros sob pena de ser castigado e obrigado a retratar-se.

Mas, tais conselhos podem ainda serem vistos como prelúdio da narrativa final quando o narrador-personagem é cegado pelo feiticeiro Mangolô. Sua cegueira o obriga a experimentar todos os sentidos, mas só consegue sair do mato por força de pronunciar a reza de “SM”, reza da qual zombara também. O caso que a personagem conta ao narrador-personagem é sobre a vingança de Cesária velha contra a lavadeira que teria ofendido-a. O feitiço, um calunga de cera que ela costura e vai espetando o pé dele com uma agulha para produzir o mesmo efeito na lavadeira: “De repente, deu um grito horrendo e caiu sentada no chão “garrada” com as duas mãos no pé (lá dela!)”(SM, 227). O caso da vingança de Cesária velha exige a retratação da lavadeira como meio de livrar-se da dor, efeito do malefício: “Aí, ela se alembrou de desfeita que tinha feito para Cesária velha, e mandou um portador às pressas, para pedir perdão”. (SM, 227). A dor que sente a lavadeira no pé é efeito das espetadas que Cesária

velha dá no pé do calunga de cera, que fizera.

2.4.1. As vozes do conto

João Mangolô não é o único a ser desdenhado pelo narrador-personagem. Aurísio Manquitola, que pelo emprego da palavra de origem latina *auris -is* (orelha, ouvido), que compõe seu nome sugere por empréstimo de sentido *aquela que deve ser escutado* é provocado pelo narrador, artifício para que narre, pois sabe ser um grande narrador de estórias as quais carrega em sua memória. O que corrobora a idéia de que o narrador-personagem conheça Aurísio e o tome por contador de estórias, é que ele o reconhece de longe, mesmo sem avistá-lo, pelo ouvido, “Escuto o bater de alpercatas. É o Aurísio Manquitola” (SM, 231). Manquitola pode ser considerado um segundo narrador, aquele que irá contar estórias esquecidas de um tempo antigo, seu e de outras vozes anônimas, armazenadas na memória dele. Manquitola é o narrador no sentido de que fala Benjamim⁵² aquele que conta suas experiências e a de outros através do movimento infinito da memória, que a cada “caso”, desencadeia outros sem nunca fechar a exemplo de Scheherazade. Como procedimento narrativo Rosa costura textos sobre o poder da oração brava, alegorizando o poder da escrita de aprisionar a voz, efeito. A provocação do narrador personagem consiste em perguntar a Aurísio em tom de deboche se ele “vem vindo do Mangolô, que se sabe feiticeiro “liturgista ilegal” e homem astuto, velhaco. Ora, mas o narrador também conhece Aurísio “mameluco brancarano, cambota, anoso, asmático como um fole velho”, figura o torto, ou o tempo que corta o prazo da vida, disfarçado de prudente, “com um surpersenso de cor e casta”. Mas o narrador-personagem dirige-lhe outra provocação, agora questionando a coragem de Aurísio em relação às artes de Mangolô: “Mas você tem medo dêle...” (SM, 231). Ao ouvir isso, Aurísio nega, acrescentando que sua atitude comedida (“abusar e arrastar mala, não faço.”), é imposta pela idade

⁵² BENJAMIM, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p 198.

avançada. E que os heroísmos são destinados aos jovens (“De primeiro quando eu era môço”), e retratam coragem, audácia, quando praticados na juventude – idade e lugar que suporta as desmedidas e ainda transforma o que era excesso em algo valoroso, em atos heróicos, dignos de risco. Ao contrário cultivar estes mesmos heroísmos na velhice – lugar da mansidão, da domesticação, mas também da experiência adquirida –, é ser imprudente, desrespeitando os estágios da vida, que dita a medida e o tempo de cada coisa.

Mal termina as considerações acerca do tempo como medida das coisas, Aurísio que se privilegia de seu estágio de vida, a velhice, reservando para contar estórias acumuladas na memória, Aurísio oferece-as ao narrador “O senhor é servido em comer uma laranja-da-china”? O personagem Aurísio Manquitola abre a cena como coxo, mancando, e foi visto aqui como figuração do tempo da ficção e responsável pelo desenrolar da narrativa, indo e vindo. O procedimento de chupar a laranja, alegoriza a maneira com que se acessa a memória para obter as estórias encerradas nela. O primeiro passo é atravessá-la e separar o amontoado de estórias misturadas, “corta a tampa“, depois afiá-la ou ativá-la, “passando a fruta no gume da foice”, dando-lhe agudez; em seguida, é preciso desafiá-la e desfiá-la. Se tomarmos a laranja como figuração da memória, os procedimentos descritos para chupá-la podem ser interpretados como motivação para acessar o mundo de estórias escondidos e esquecidos.

O ato de apreciar a linguagem se compara ao de saborear alimentos, o que faz pensar que Rosa estaria “provando” sua arte, deglutindo-a aos poucos, sem pressa, na boca do personagem Aurísio Manquitola. Na pergunta do personagem ao narrador para que este se sirva das laranjas que carrega à tiracolo (“O senhor é servido em comer uma laranja-da-china?” – SM, 231), há uma espécie de ironia, de maneira que a pergunta pode ser entendida como um convite, mas também tentação, provocação do personagem para que o narrador apure sua percepção, no caso o paladar, e ponha à prova seu gosto apreciando agora do “sabor” da prosa de Aurísio, essa que é menos ácida, alusão às laranjas-da-china. Elas aludem a narrativas, escrituras esquecidas ao longo da história e que agora serão recapturadas pela língua de Aurísio que as contará,

sempre (lembremos), que for aguilhoado, ou seja, incitado, provocado, ferido em seu calcanhar de águia, que se julga perspicaz. Ler e narrar, ouvir e contar são antes um ato de prazer, de maneira que o convite de Aurísio ao narrador-personagem se estende ao leitor. Suas estórias são para serem saboreadas, à maneira da laranja que chupa, sem “casca”, isto é, sorvendo-a, tragando-a como um alimento, pouco a pouco.

Mas é o narrador-personagem quem motiva Aurísio a narrar, é ele quem ativa sua memória lembrando-lhe da utilidade da foice que Aurísio carrega: “-Boa coisa é uma foice, hein, Aurísio? Serve para tudo...Agora para tirar bicho-de-pé, serve não. Ou será que serve?...” (SM, 232). A imagem do bicho-de-pé empregado pelo narrador, figura o atravessamento de textos, vozes anônimas que se acumulam uma às outras no ato de contar, metamorfoseando-se e sendo incorporados de tal modo que se tornam difíceis de separar, de reconhecer. Segundo Aurísio, a foice, figuração do tempo, cumpre essa função, incorporar “Mas foice?!: (...) - só faz conta de somar! O tempo não tem como parar, não tem como interceder, “não tem nem reza”, ele vai passando, atravessando e... E o narrador é atravessado pelo discurso de Manquitola que enuncia outros discursos sempre da mesma ordem desordeira, narrando-os sem pressa, quase apalpando o discurso com as mãos, como fazem os narradores orais, por força de avivar a memória no gesto. A narrativa de Manquitola como se verá é tirada aos pedaços, por vezes inteira rola ao sabor da memória menos ácida, mas que é afiada na faca, na foice e rompe cortando e somando-se a muitas de que a memória ainda dá conta, como sugere a descrição do modo como chupa as laranjas e que se vê na citação: “E Aurísio Manquitola, que está com a capanga cheia delas, tira uma, corta a tampa, passando a fruta no gume da foice, aplica uma pranchada no fundo da sobredita, *‘para amolecer e dar o caldo’*, e chupa sem casca”, sem desnudar.

2.4.2. A oração-palavra criadora do caos

A Aurísio foi dado o mote pelo narrador-personagem para que narre sobre

o “poder da oração sesga, milagrosa e probida”. Segundo Aurísio, a oração provoca muita desordem, é um “perigo”, quando pronunciada: “É melhor esquecer as palavras”, ou ainda “- Não fala, seu môço! ...Só por a gente saber de cor, ela já dá muita desordem”. SM, 232). Nota-se aqui a idéia de que a palavra possui poder, mesmo quando guardada na memória. Segundo Zumthor, a idéia do poder da palavra como ato, remonta ao paganismo arcaico em que a “palavra proferida pela Voz cria o que ela diz⁵³”. No conto o primeiro “caso” de Gestal da Gaita e Silivério, Aurísio mostra a comprovação da hipótese da palavra proferida criar e transformar pelo poder que dela emana, pela aceitação de Silivério no poder da oração. Essa que depois de ser rezada por Gestal da Gaita, segundo Silivério, teria transformado a fala dele, Gestal da Gaita, a julgar a confusão com que falava, “falava enrolado” e a dificuldade de ser entendida por ele Silivério “nem pela rama não entendeu coisa nenhuma”, em língua estrangeira, “conversa em língua estranja”. Ora, a causa de ter denominado Silivério o que não entendia de “língua estranja”, era o resultado de uma convenção aceita entre o personagem e Aurísio, do poder da reza quando proferida. Para Aurísio sua prosa relatava a prova (a língua enrolada de Gestal como resultado do proferimento da oração), cujo fim era convencer o narrador-personagem, agora seu ouvinte, acerca da palavra poder. Mas o narrador-reage ironicamente citando uns versos que mostra um objeto “chapéu”, se transformar em outro de forma semelhante a “bacia”, mas diferentes na função, assim, feito magia, “da meia-noite p’r ‘o dia”.

“Da meia-noite p’r’o dia,
meu chapéu virou bacia...”.

Ora, a ironia dos versos efetua passagem, sugerindo que o lugar de transformação no texto é da metáfora. O mesmo ocorrendo com a palavra que serve de topônimo **Viriato** palavra formada a partir do verbo **virar** + o substantivo

⁵³ ZUMTHOR, Paul. A palavra fundadora. In: _____. *A letra e a voz: a literatura medieval*. PINHEIRO, Amálio; FERREIRA, Jerusa Pires. (Trad.) São Paulo: Cia das Letras, 1993. p.75.

masculino, **ato**. Viriato possibilita o que não existe ainda, que passe a existir, vire ato, por efeito das palavras como ocorre com a ficção da criação do mundo, criado pela palavra de Deus, o Verbo.

Mas a questão aqui é como Aurísio conta, mas do que sobre o que ele conta e como pode ser tomado pelo representante de outras vozes. Nesse sentido é importante mostrar que ele narra à maneira dos contadores de estórias orais, servindo-se da memória essa que enreda a próxima estória muitas vezes misturando os personagens e modificando-os conforme a situação em que se encontram. Assim, a estória seguinte foi enredada da anterior, e conta de certo sujeito tolo de nome Tião Tranjão que por efeito de ter decorado e proferido a reza, tornou-se valente, fez valer sua voz. Como se pode verificar da análise, muitos outros personagens tiveram voz por meio da dele, Aurísio, o que o torna o segundo maior narrador do conto. Enquanto dá vozes a outros personagens narrando as estórias esquecidas destes, Manquitola resgata e atravessa na narrativa a ficção de que existiu e persiste a idéia de que as as palavras quando pronunciadas efetuam poder. No seu papel de contador de estórias Aurísio efetua uma das maneiras de como se produz a arte, narrando sobre as coisas como prova de que elas existem, no caso, que as palavras efetuam poderes. A única possibilidade de Aurísio provar que algo existe ou não existe, no caso, que a palavra efetua poderes é relatando as experiências coletivas que ouviu e acumulou na memória. Com efeito, o caminho de Aurísio difere do narrador-personagem, cuja ironia simulada de provocação em relação as práticas dos personagens, é seu disfarce para falar das maneiras das artes se efetuarem.

2.5. Brejo: imensa esponja em que tudo se confunde

No conto, há vários elementos que permitem apoiar a hipótese de experiência com a linguagem para produzir a matéria ficcional ensaiando maneiras. Desse modo surge uma espécie de palinódia entre os modos dos discursos. O primeiro diz respeito ao modo mais prosaico de inventar e tecer a narrativa, cabendo a encenação da atualização das palavras em constantes

deslocamentos, desfiguramentos. Trata-se de uma prosa motivada, modelada pelas mãos dos personagens para significar, a exemplo do calunga de cera feito por Cesária velha e o boneco de pano (retrato do narrador), feito de Mangolô para atingir quem o menosprezava João narrador. A segunda narra como a outra da experiência da palavra, mas que agora vale pelo significante, isto é, pela poesia. As duas são escritas nos nós ocos dos bambus como a significar que eles são passagens de muitas artes, muitas poéticas, daquela que o narrador encontra grafada por “canivete”, ou “ponta de faca” semelhante a prosa anônima que acabara de narrar, literatura de ficção como a sua, e que se tece como ficção da literatura em “SM”.

É dito palinódia o discurso da retratação final do narrador que para salvar-se de seu deslumbramento “cegueira” pela palavra “ornatus”, significante, é obrigado a provar da outra, a reza brava de São Marcos. No conto a cegueira do personagem aparece como efeito de feitiçaria por este ter destratado o feiticeiro Mangolô zombando de sua arte, em que se pode ver uma alusão ao que descreve Platão no *Fedro* sobre o poeta Estesícoro, que experimentou a cegueira por ter destratado Helena e a recupera ao fazer sua palinódia. É consabido que um dos temas do diálogo do filósofo é a arte da palavra, a qual nele se vê atribuir valor e “salvar” das acusações sofridas no *Górgias*. Também a personagem do conto perde a visão, ao se crer em seu efeito, e, ao fazer-se valer da força da reza brava de São Marcos, de algum modo se retrata do destrato em que incorrera contra o poder efetivo das crenças do lugar e recobra visão. A própria cegueira não é dita de Homero, o primeiro dos poetas?

Mas é nos nós dos bambus que se encena a disputa poética entre “Quem será?” figuração dos poetas anônimos e o narrador-personagem já agora poeta da ficção que engendra. Nos internódios ocos dos bambus passam palavras arcaicas, neologismos, procedimento de Rosa para renovar a língua, o discurso. É de palavras significantes que se serve o personagem-narrador para denominar poema a série de nomes de reis mortos “despojados da vontade sanhuda”, ferozes, “leoninos”, que ele grava nos bambus:

Sargon
 Assarhaldon
 Assurbanipal
 Teglatphalasar, Salmanassar
 Nabonid, Nabopalar, Nabucodonosor
 Belsazar
 Sanekherib (SM, 238)

Não pelo significado primeiro que dele resulta: a fúria dos reis, “vontade sanhuda”, mas pelo que nomeia (“Só, só por causa dos nomes”). O que Rosa emprega para ornamentar o discurso e renovar a língua é construir neologismos caso da palavra significante *drimirim* que nomeia a pequenez do gravatá chamando-o de pequena ninfa das selvas. O outro recurso “Ó colossalidade!” nomeia a grandeza gigante do anjelim, pela palavra colossal imitação do que é gigantesco. Mas para que as palavras produzam esses efeitos de beleza, grandezas, isto é, que ornamentem o discurso é necessário que cortem o primeiro sentido (provocando o estranhamento) pelo desuso ou porque nunca esteve em uso, arcaísmos e neologismos: “valia o ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fôra se jamais usado”. Assim, o que foi denominado pelo narrador de poema, talvez pela beleza e grandeza dos nomes, ou pela sonoridade que elas ecoam, *Quem será* denomina de língua do diabo (“Língua de turco rabatacho dos infernos”), por aludir a confusão através do amontoado de mortos que arrola e por ser estranho, desconhecido, difícil de ser compreendida, “língua de turco”, mas que agora é palavra viva que ecoa na poesia, trazendo os mortos.

Em relação aos primeiros versos do poeta anônimo, abaixo citados, eles demonstram o cuidado com o enredo material literário, experimentando formas, modos de fazer e de dizer, “conteúdos”, a ponto de concebê-lo sem precedente: “tão singular”, resultado do árduo trabalho de entrelaçar entrecos já tão cerrados e talvez nunca vistos:

Teus olho tão singular
 Dessas trancinhas tão preta
 Qero morer eim teus braço

Aí fermosa marieta. (SM,238)

Mas, o poema acima atribuído a “Quem será” faz um elogio a beleza sem igual de marieta, se lido em seu sentido mais literal. Metaforicamente, o poema é um elogio a notabilidade da língua escrita em transcrever e fixar os sons da voz imitando a fala, que no poema soa agradavelmente e provoca um efeito de singelo⁵⁴. Fixado no papel, o poema não deve perder a melodia da oralidade, de modo que o arranjo das palavras dispensa o acordo gramatical para acordar com os ouvidos. Com efeito, a escrita do poema ao prender a fala no papel, tratou de imitar a fonética reproduzindo a espontaneidade da fala oral: “*Qero, eim e aí*” sem esquecer a variação sonora responsável pelo ritmo do poema combinando ‘preta e marieta’. Ao fixar a pronúncia, a escrita também põe em evidência a alteração de algumas palavras, ou modos de falar sobreviventes da língua falada e que se diz arcaicas como: “morer e fermosa”. De acordo com a história da língua, a palavra *fermosa*, conhecida hoje por formosa, teve sua grafia alterada diversas vezes. Assim, no século XIII a forma grafada e conhecida era: *fremoso*, ou *fremosa*, variando no século XIV para *fremosso*, *ffremoso* e *fermoso*. Com efeito, tanto os versos de “Quem-será” quanto o do narrador-personagem provocam estranheza pelo não reconhecimento das palavras. O primeiro pelo emprego de palavras arcaicas como já se disse, e o segundo pela série de nomes talvez nunca vistos, mas que para os ouvidos soam como música, poema, efeito da fonética.

Do ponto de vista de Roncari os versos do poema de “Quem será” introduz a questão da unidade no conto:

A primeira quadrinha encontrada pelo narrador, gravado nos bambus, introduzia justamente essa questão, a da unidade, da relação entre o singular e o plural, do uno e do múltiplo, embora esteja aí disfarçada, como erros gramaticais de quem não dominava a língua e a escrita.⁵⁵

⁵⁴ Entenda-se por singelo aquilo que vale por si. Noutras palavras, o poema dispensa a conformidade às regras gramaticais, o palavreado bonito, o ornato, para acordar o ritmo (da leitura) ao eco das palavras.

⁵⁵ Roncari, Luiz. O engasgo de Rosa e a confirmação milagrosa. In: Outra margens: estudos da

Em relação aos aparentes erros de concordância gramatical entre o singular e o plural, esses possuem um propósito, o de: “ênfatizar a força do traço de união que reduzia a multiplicidade à unidade”.⁵⁶

A palavra é como um pássaro que tem “canto”, melodia, mas também “plumagem”, ornamento. Ocorre que como o pássaro perde sua plumagem com o tempo, a palavra também perde seu *ornatus* com o uso e corre o risco de tornar-se “ave de pescoço pelado”. Assim, para renová-la é preciso criar novos significantes, “roupa nova“, como faz o capiauzinho Matutino Solferino Roberto da Silva, ao substituir a palavra “caixote”, por “*talxóts*” – porque deseja “mercadoria fina” e a outra lhe parece com um “jeitão plebeu”. A engenhosidade de Rosa está em transformar um significante existente, “caixote” em outro “*talxóts*”, sua corruptela, porém chamando de termo corrompido a palavra que originou a corrupção do termo, puro ornato do discurso. No decorrer dessa parada o narrador-personagem narrará dos vários processos porque passa a palavra significante e quais seus efeitos. Em um deles o significante é representado por um sujeito bi-dimensional, de nome Josué Cornetas. Este teria sido ampliado, isto é, aumentado em sua capacidade mental, por força de ter aprendido alguns nomes desconhecidos e estranhos. Enquanto procedimento são as figuras ou *tropos* responsáveis pela amplificação da significação das palavras. O outro exemplo diz respeito a preferência do povo do Calango-Frito pelos “sermões” em latim do Padre Jerônimo, ao invés de Padre Geraldo que todos entendiam (“Ara, todo o mundo entende...”). Ora, com o padre Jerônimo o significante “sermões”, é efetuação do discurso confundido na sua forma de expressar-se sem referir-se a algo concretamente ou alguém, sem conteúdo, enquanto que o outro, o do Padre Geraldo, por não apresentar nenhuma intermediação tornava evidente seu conteúdo moralizante e a repreensão. A repetição de um significante efetua sua selvageria, como o caso do menino Francisquinho que estranhou a palavra “patranha” que repetira inúmeras vezes.

obra de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 130.

⁵⁶ idem, ibidem, p.130.

Mais o narrador-personagem retoma falando de muitos outros versos que ele e o trovador escreveram nos bambus, dando a vitória para o outro. Após esse passeio provocado pelas lembranças dos bambus que avistara e que ele chamou de contorno antes de chegar ao mato das “Três Águas”. No caminho tem a mata do lado da encosta, que ele passa a descrever suas árvores e folhas; troncos, cascas, seiva, “sangue-de-andrade”, como se fosse o corpo humano. Lá a natureza imita esse corpo, tem a “barriguda”, a de “coluna bojuda”, o “esqueleto de um deixa-falar, o dorso, os braços. Estaria aqui uma arqueologia da língua? Lá embaixo o mato das Três Águas, no brejo “imensa esponja onde tudo se confunde”.

A imagem do brejo em “SM” sintetiza a maneira como as linguagens se formam, embricando-se em fragmentos textuais ao longo de um tempo-espço, ora se repetindo e nem sempre se fixando, ou nunca, embora se transformem graças ao seu constante mover-se inerente. Uma espécie de nomadismo, como a intervocalidade de que fala Zumthor⁵⁷. Lá no atoleiro famílias inteiras de linguagens que se misturam, muito unidas afundam-se e emergem outras línguas. Lá convivem as mais primitivas, as mais velhas e mesmo as modernas. Tem as “mui tupis”. Essa leitura é uma transposição da imagem do brejo como imagem de um lugar “onde tudo se confunde”. Lago de averno, dos poetas.

Do brejo transbordam escritura e fala esparramando-se no vazio, sem identidade, soltas e presas vivem antagônicas. Não havendo uma única linguagem, os discursos são muitos e variados, o que faz pensar que a linguagem brotaria sem margens, aparentemente. O que Rosa parece querer é colocar em perspectiva os discursos produzidos sobre a linguagem, sobre a matéria do discurso e a questão do ato de narrar e do fazer literário. Ocorre que a linguagem tem o poder de se ocultar, de se mascarar e de mascarar. No brejo, lugar por excelência úmido e alagado, absorve como esponja, sulca o que haveria de essência na linguagem e que aparentemente pudesse ecoar como origem. O brejo, a lagoa, fica no mato das Três Águas, é lugar de passagens, fica no meio “As suinã grossa, com poucos espinhos marca o meio da clareira”.

⁵⁷ Op. cit., p. 147.

Lá é possível transitar de um lado ao outro (“Todos aqui são bons ou maus”), e nesse trânsito antagonizam-se. O melhor exemplo desse atravessamento é a imagem da linguagem cipó-quebrador que na sua condição natural de abraçar quebra o que abraça: “Mesmo o cipó quebrador, que aperta e faz estalarem os galhos e uma árvore anônima.” (SM, 243). Esse convívio antagônico, em que a natureza luta pela sobrevivência, ainda que para isso sufoque outros, é semelhante o das linguagens no seu processo de reescritura. No brejo a linguagem é onomatopaica⁵⁸ imitando, por exemplo, o modo estrondoso de um pato bravo cair na lagoa, “chuá“.... espalhando água para todos os lados, estampa que chegou. Já o marreco, avisa, primeiro “coinha”, depois seleciona o lugar e mergulha “aquatiza” sem estrondo”, mas “meigamente” e veleja conforme o movimento das águas. Aqui, foram criadas as palavras “aquatiza” para nomear o modo como o pato pula e para na água. “Coincha”, que já é o grunhido do porco passa agora a nomear os sons que o marreco emite com o bico tudo isso por onomatopéia. A imagem do pato e do marreco aterrissando na água e depois nadando alegoriza os modos das linguagens e dos discursos atravessarem o tempo, a história, acompanhando o “vaivém da água”.

Linguagens que só aparentemente reúnem na desordem sem fonte certa nem matriz. Esta não teria identidade e se dá no caos, na desordem, como quer mostrar Rosa em “SM” com a feiticeira. Não há justificativa e pretensão de descobrir e enaltecer quem teria vindo primeiro ou o que é origem do que. Mas há um faz-de-conta discursivo que enuncia a reivindicação de uma autonomia. Autonomia esta que se encena pela palavra pronunciada por Deus que emana poderes, mas que também está nos bambus, nas embaúbas e se serve da umidade do brejo para florescer. Mostra-se livre, esguia, depurada, mas suporta o cipó braçadeira que lhe galga o corpo. Cipó que amarra toda a narrativa, unindo o belo e o feio, desmontando os troncos quando se pensa ter encontrado

⁵⁸ Na “Retórica a Herênio” a onomatopéia é um dos ornamentos da linguagem que nomeia aquilo que não tem nome, seja por imitação ou por significação: “Pela imitação, por exemplo, como nossos antepassados nomearam “roer”, “mugir”, “murmurar” e “sibilar”. Pela significação “pela criação de neologismos”. Porém estas palavras novas se emepregadas com moderação e adequação adornam o discurso, se não, provocam deturpação. RETÓRICA A HERÊNIO. Tradução e introdução: FARIA, Ana Paula Celestino; SEABRA, Adriana. São Paulo: Hedra,

um significado para a obra, dividindo-a em modos uns mais prosaicos, em que narra um conto sobre feitiços e outros, que começariam nos bambus mais poéticos e que cai no brejo, se enlameiam, se atolam e entram em frenesi. No brejo que já se disse meio a linguagem é infernal e ataca, como as formigas: “Como será o deus das formigas? Suponho-o terrível. Terrível como os que o louvam...”. Estava o narrador-personagem, nesse ir e vir com a narrativa, trazendo textos, cortando palavras, ornando o discurso quando tudo escureceu para ele. Mas só para ele, porque podia escutar todos trabalhando: “E, pois se todos continuavam trabalhando, bichinho nenhum tivera seu susto. Portanto... Estaria eu ... Cego?! Assim de súbito, *sem dor, sem causa, sem prévios sinais?...*” (SM, 248). Aqui reaparece um dos modos da linguagem efetuar seus efeitos, por magia, “de súbito”. Nesse momento o que antes era significante o “quaquaràcuac” que nomeava o modo como os marrecos se comunicam, deixa de ter maior significância e passam a ser um som vazio de significação “é só um sopro”. Agora que não pode ver com os olhos, experimentará os sentidos especialmente os ouvidos e nesse sentido a palavra é som que ele reproduz por meio da linguagem como o “tique-taque” do relógio. O narrador está enredado com sua própria arte de narrar, lugar de faz de conta: “onças de verdade não há por aqui”, de ficção, “faz-não-faz”. Agora que está sem a visão apurou o sentido da audição (“Escuto, tão longe! tão bem, que...”), poderá ouvir a prosa do mundo que Aurísio contava:

“Tão claro e inteiro me falava o mundo, que, por um momento, pensei em poder sair dali, orientando-me pela escuta. Mas, mal que não sendo fixos os passarinhos, como pontos de referência prestam muito pouco. E, além disso, os sons aumentavam-se, multiplicavam-se, chegando a assustar. Jamais tivera eu notícia de tanto silvo e chilro, e o mato cocchichava, cheio de palavras polacas e de mil bichinhos tocando viola no ôco do pau. (SM, 250).

Aqui o narrador-personagem fala do canto dos passarinhos que não se fixam, alegorizando a arte de tantas vozes anônimas da oralidade e que “aumentam”

conforme se escuta. Assim perdido ele experimenta todas as maneiras em que se produz a arte, o discurso, enquanto procura achar sua maneira dentro do seu mato (Eu conheço o meu mato, não conheço? Seus pontos, seus troncos, cantos e recantos, e suas benditas árvores tôdas - como as palmas das minhas mãos), figuração do conhecimento do instrumento da língua e também das ficções das linguagens que tornam possíveis narrar sua ficção da literatura, sendo literatura de ficção por falar das maneiras, das convencões artísticas na literatura. Experimenta, a linguagem fala, tem mãos, braços, pés, muitos pés que se atolam na lama, “Pés no fofo”, como os dele. E mais pés produzidos por ornamentos, pés de árvores, pés que nomeiam pés pela imitação do andar sempre se repetindo: “Pé por pé, pé por si...Peporapé, peporsí... Pepp or pepp, epp or see... Pêpe orpèpe, heppe Orcy...”. Assim nesse cambaleio de figuras escuta duas outras vozes a de Izé e de Aurísio esta última o levou a bramar a reza brava de São Marcos e com ela sair do enleio e tornar-se primitivo, selvagem como a reza: “Minha voz mudou de som, lembro-me a proferir as palavras, as blasfêmias, que eu sabia de côr. Subiu-me uma vontade louca de derrubar, de esmagar, destruir...” (SM, 253). A reza o guia, não tem controle, vai até que encontra outro primitivo João Mangolô que desfaz o “encanto” que ele fizera para mostrar que o narrador era um cego olhando só para o que lhe parecia belo, ironizando o que conhecia.

Capítulo 3 – Matraga

Há, em *Sagarana*, um lugar comum que se repete em alguns contos. Trata-se da relação irônica do homem com seu destino, procedimento rosiano desfigurador de linguagens, dos discursos e da língua. Os dois contos em análise “A hora e vez de Augusto Matraga” e “São Marcos”, possuem personagens presunçosos. A presunção atua como causa da desgraça dos personagens, levando-os ao precipício, a queda. Em “São Marcos”, o narrador-personagem nega descrença nos costumes que pratica em comum com o povo do Calango-Frito. O ato de negar é apenas um disfarce, um fingimento que lhe permite duvidar das práticas. Faz isto explorando o Calango-Frito, lugar de metamorfoses, de desvios, mas também do que já foi e do que se encontra isolado, desconhecido e gasto. No final, retrata-se de sua prática fingida, reconhecendo-a. Porém, segue dispondo da dúvida. Em “A hora e vez de Augusto Matraga”, ao contrário do que ocorre em “São Marcos” (em que se verifica que o narrador-personagem é um fingidor de sua arte desde o início da narrativa), Rosa constrói o personagem sendo rebaixado de sua posição de façanhudo, herança paterna apresentada, aliás, como imagem negativa que pesa no seu processo de desqualificação. Isto num primeiro plano, em que terá de encontrar forças para lutar contra sua desonra, sua dominação, mas em vão. Num segundo plano, tendo perdido sua reputação, seu nome, inicia sua luta para recuperá-los e mantê-los vivos, custe o que custar. Ao fim da narrativa, vence, recuperando sua fama num final glorioso em que morre devorando, tragando seu igual em proezas, seu “parente e irmão” Joãozinho Bem-Bem.

O conto “A hora e vez de Augusto Matraga” que se assemelha a uma peça de teatro, divide-se em “atos discursivos”. Rosa opera já no prólogo com um discurso que refuta a fama de devorador que Nhô Augusto goza por efeito do cognome: “Matraga”, o que traga, pela boca do narrador que o efetua imitando insultos para negar e desconstruir a fama do personagem: “Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Estêves. Augusto Estêves, filho do Coronel Afonso Estêves, das Pindaíbas e do Saco-da-Embira. Ou Nhô Augusto - o

homem” (Augusto Matraga, 363). Esse discurso insultuoso e difamatório, que joga o nome do personagem e sua reputação na lama, se pode traduzir por: *Você não é de nada, não vale nada, não é nada, já era, já foi.*

O narrador, logo depois de fabular acerca do personagem, descreve o final de um acontecimento festivo e religioso no arraial do Córrego do Murici, o leilão em homenagem a santa do local, Nossa Senhora das Dores, em que teriam permanecido apenas os temulentos. Estes iniciaram, desrespeitando a santa, uma outra festa, espécie de pândega em que gritavam para que leiloassem uma “mulher-à-toa”, Sariema (que estava de amor com um capiau: “eles estavam se gostando”). Nhô Augusto entra no espetáculo em meio a “atores” arrebatados pelo mesmo papel, leiloar Sariema, e, confiante, “alteado, peito largo”, arremata Sariema, deslocando toda atenção para si e roubando a cena: “Ficou de mãos na cintura, sem dar rosto ao povo, mas pousando para os aplausos” (364). Mas os festeiros que tinham reiniciado a festa com a outra “mulher-à-toa” Angélica Preta, à revelia do leiloeiro que pedia respeito, só pararam depois de serem surpreendidos por Nhô Augusto que se opõe a eles: “Vou no certo” (365). Ora, o que causa a admiração do grupo é a atitude imprevisível de Nhô Augusto, que tendo arrematado a Sariema, sob os aplausos deles, logo em seguida, se opõe a eles em favor do leiloeiro. Tal maneira de proceder produzirá controvérsias em torno da fama do personagem em certa medida já apresentada pelo boato do narrador de que ele não é de nada. Segundo Ana Valéria Beserra Costa⁵⁹ este ato imprevisível do personagem, mudando de lado, se opondo aos seus e impondo-se (“Sino e santo não é pagode, povo! Vou no certo...Abre, abre, deixa o Tião passar!”), mostra que ele é religioso, mesmo vivendo neste momento da narrativa sua fase de anti-santo. Ora, é preciso lembrar que Nhô Augusto nasce bruto, herança paterna como sugere o prólogo da narrativa, e, como tal age segundo seus impulsos naturais, voltados para o poder e dominação sobre os outros. De maneira que “oscilar” ora em favor do leiloeiro, ora dos temulentos, por exemplo, só depende de seus

⁵⁹ COSTA, Ana Valéria Beserra. O mito em A hora e vez de Augusto Matraga de Guimarães Rosa. Dissertação. FFLCH: São Paulo, 2006. p. 20.

interesses. Estes são, antes, condição de sobrevivência e de dominação sobre o grupo, do que um sinal de observância às normas, sejam elas consideradas certas ou erradas. O que esse homem vive é próprio dos animais, garantir sua existência no meio, saciando seus apetites, o que faz com que ele se desloque “em busca de qualquer luz em porta aberta”, qualquer prazer, divertimento, que sacie sua fome de “assombros de homens, para entrar no meio ou despartar” (168). Frutos da condição natural, esses deslocamentos são caracterizados como imprevisíveis, provocando espanto, estranheza (“Então, surpresos, deram caminho”).

Nesse sentido, a busca de Nhô Augusto não o torna um “religioso” perdido em busca da redenção⁶⁰. Mas, figura um homem que ameaçado de extinção, procura sobreviver à sua fama, tendo de saciar seus apetites, isto é, para ser reconhecido, notável por seus feitos, deverá reparar as injúrias que pesam sobre ele, a difamação do seu nome que paulatinamente vem sendo alterado, reduzindo-o à sua generalidade de humano: “Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Estêves. Augusto Estêves, filho do Coronel Afonso Estêves, das Pindaíbas e do Saco-da-Embira. Ou Nhô Augusto - *o homem*” (Augusto Matraga, 363, grifo meu). O processo de (des)monte da reputação do personagem se efetua pelo jogo com as palavras na enunciação. No uso que se faz dos antropônimos que herda do pai, mas também pelos topônimos Pindaíbas e Saco da Embira, estes mesmos que lhe deram fama e agora o reduzem. O antropônimo “Estêves” – alcunha paterna, em que se percebe a ressonância do verbo ‘estar’, na terceira pessoa do singular do pretérito perfeito do indicativo, no sentido de ‘ser’ ou ‘pertencer’ -, opera como um qualificativo depreciativo, que corrobora a leitura de um já foi, já era, mas também que pertenceu a outro, sendo filho de. Do mesmo modo os topônimos: “das Pindaíbas”, se tomado por sua associação com a expressão “na pindaíba”, que todos conhecem por “estar na miséria”, desqualifica o lugar, ao evidenciar que Nhô Augusto encontra-se desamparado, porque seu lugar de origem, que lhe daria sustentação e apoio,

⁶⁰ GARBÚGILIO, José Carlos. A hora e vez de Augusto Matraga: ... para o céu eu vou nem que seja a porrete”. In: FANTINI, Marli. (org.) A poética migrante de Guimarães Rosa. p.270.

não possui nenhum valor, é insignificante. Quanto a expressão “Saco da Embira”⁶¹, esta alude à constituição da natureza de Nhô Augusto, grosso, rasgado, podendo ser atravessado de todos os lados, impulsivo desde a raiz, desde a origem, não lógico, aberto, sem obstáculos ou barreiras, como insinua Dionóra (“Fora assim desde menino, uma meninice à louca, e à larga”). Assim, sobra mesmo o “homem” ou o discurso sobre a condição insignificante e enigmática desse. Decorre desses argumentos que Nhô Augusto é um ser em suspensão, que atua como um pêndulo, oscilando de um lado para o outro, fixado apenas enquanto discurso.

3.1. Dionóra

Após a primeira caracterização do personagem pelo que se narra dele, (o caso do leilão), seguem-se outras, agora misturadas às explicações e justificativas de Dionóra e do tio acerca do modo como Nhô Augusto age, segundo ela, como um animal, um selvagem: “Duro, doido e sem sentença, como um bicho grande do mato” (363). Ora, essa caracterização de suas ações comparando-o com um animal efetua a natureza dele, Nhô Augusto, de homem de vontade que segue seus instintos, impulsos, semelhantemente aos animais. Mas o que teria determinado esse caráter impulsivo, instintivo de Nhô Augusto? De acordo com Dionóra, é herança do pai, que já era um desajuizado e um tolo - e, por extensão, ingênuo, puro, alusão à palavra *pancrácio*⁶². Também, sua criação livre (“Fora assim desde menino, uma meninice à louca, e à larga, filho único de pai pancrácio”), que se agrava com a morte do pai:

Agora, com a morte do Coronel Afonso, tudo piorara, ainda mais. Nem pensar. Mais estúrdio, estouvado e sem regras, estava ficando Nhô Augusto. E com dívidas enormes, política do lado que perde, falta de crédito, as terras

⁶¹ A invenção do topônimo Saco-da-Embira alude a confecção dos sacos de estopa, tecido grosseiro e cheio de furos, aberto, rasgado extraídos das cascas da embira (do tupi 'mbĩra redução de i'mbĩra 'que tem fibra, que tem filamento ou que é lenhoso, madeira, pau), (Dicionário Houaiss).

⁶² *Pancrácio* quem ou o que não tem inteligência ou juízo, também sinônimo de tolo.

no desmando, as fazendas escritas por paga, e tudo de fazer ânsia por diante, sem portas, como parede branca. (Augusto Matraga, 369)

No trecho citado, Dionóra, ao falar da falência do marido, introduz em seu discurso, por comparação, o modo como se encontram as propriedades de Nhô Augusto, como ele, desgovernadas, passando “as terras no desmando”. Assim como Matraga, tudo que pertence a ele está na expectativa de travessia (“E tudo de fazer *ânsia por diante, sem portas, como parede branca*” – Augusto Matraga, 369), como que perdido no labirinto que é ao mesmo tempo enigma da existência do homem e da escritura que ao se inventar põe por terra barreiras e preconceitos.

Após concluir que a responsabilidade pelo caráter de Nhô Augusto era em parte do pai e de sua educação à vontade, livre, Dionóra acrescenta, que ela também tivera sua parcela de culpa ao unir-se a ele desrespeitando seus pais: “E ela, Dionóra, tivera culpa, por haver contrariado e desafiado a família toda, para se casar” (369). Segundo ela, sua própria atitude serviu para acentuar e aumentar a fama de Nhô Augusto, dando a ele a posse sobre sua pessoa. Em relação ao amor ou gostar de alguém, Nhô Augusto era volúvel traindo-a e trocando-a por “outros prazeres”, “outras mulheres”, e quando a procurava era para saciar seus apetites sexuais: “Dela, Dionóra, gostava às vezes; da sua boca, das suas carnes” (Augusto Matraga, 368). Dionóra caracteriza o amor de seu marido por ela como “amor carnal”, acentuando ainda mais seu traço de brutalidade. E ela sonha com outro tipo de amor, o “amor cortês”, como o de Ovídio, homem de maneiras delicadas, que lhe jurava fidelidade (“Gostava dela, muito”), e mostrava isso até no modo cantado como pronunciava seu nome: “E tinha uma força grande, de amor calado, e uma paciência quente, cantada, para chamar pelo seu nome: Dionóra...” (Augusto Matraga, 369).

Mas é em uma conversa com um tio seu que Dionóra retira sua responsabilidade por qualquer ato, jogando-a para o destino: “Sorte minha, meu tio...(…) Culpa eu tive, meu tio...” (370). O tio se contrapõe a Dionóra, confirmando a tese de que o que determina as ações humanas, o caráter, é mais o resultado da sequência de atos, eventos, em que todos participam, e menos

do destino: “- Sorte nunca é de um só, é de dois, é de todos...Sorte nasce de manhã, e já está velha ao meio dia.” (370). A partir dessa argumentação o tio de Dionóra elencará uma série de ocorrências na vida de Nhô Augusto, sugerindo que elas é que o produziram. Primeiro narra do acontecimento trágico, a morte súbita da mãe quando ele ainda era criança: “Mãe de Nhô Augusto morreu, com ele ainda pequeno” (Augusto Matraga, 370). Segundo, fala da incapacidade do pai de Nhô Augusto em educá-lo: “Teu sogro era um leso, não era p’ra chefe de família... Pai era como que Nhô Augusto não tivesse” (370). Por último, da educação da avó beata, que, desejosa de torná-lo padre, exagerara, obrigando-o a repetir orações como se ele fosse um santo: “Rezar, rezar, o tempo todo, santimônia e ladainha...” (Augusto Matraga, 370). Conforme se vê, os elementos apresentados pelo tio de Dionóra como determinantes do caráter de Nhô Augusto, a morte da mãe, a inaptidão do pai para criá-lo, a beatice da avó, sugerem que o menino foi criado no abandono. Ele produz um discurso que isenta, em parte, o personagem do seu modo de proceder, transferindo a responsabilidade para a fatalidade da morte da mãe e a sucessão de acontecimentos. A prece litúrgica da avó pode ser entendida como um repisar tedioso de queixas e recriminações que acabam por ter, ironicamente, efeito contrário, pois, ao invés de torná-lo santo, “augustus”, peverte-o e o transforma em infame, desprezível, indigno. O conto que imita a tragédia de Nhô Augusto agindo segundo as determinações de sua herança paterna, mais o conjunto de eventos ocorridos com ele, se assemelha ao dos humanos, agindo conforme às convenções morais, sociais e religiosas. Conforme Heráclito o que determina o destino do homem é a repetição de um conjunto de traços, que podem ser herdados dos pais ou adquiridos no decorrer do desenvolvimento.

3.2. Quim

Em “A hora e vez de Augusto Matraga” há um elemento decisivo que empurra Nhô Augusto ao precipício. Trata-se do falatório do personagem Quim Recadeiro. Este, é como o próprio nome sugere: mensageiro, ou se se preferir, o

leva-e-trás, mas também o homem de confiança de Nhô Augusto. Essa ambigüidade lhe é conferida por meio do seu papel de “homem de recado”. Com essa característica Quim se assemelha ao advogado do diabo, que tanto pode ser advogar em defesa do diabo do patrão, Nhô Augusto, ou contra ele. Isso porque aos recados, que efetuam avisos sobre a baixa reputação de Nhô Augusto, “todos no lugar estão falando que o senhor não possui mais nada”, Quim acrescenta comentários seus recomendando a ele reação e não aceitação, “Estou lhe contando p’ra modo de o senhor não querer facilitar”. O que Quim espera do patrão informando sobre sua reputação é encorajá-lo a reagir vingando-se dos que o difamaram. Mas, se a notícia do recado não lhe revela esse mensagem Quim trata de permeá-lo com seus pontos de vistas para produzir o efeito esperado: despertar o patrão de sua desgraça e incitá-lo a luta, à vingança para retratar sua honra. E, nisso, ele, Quim, é muito habilidoso e “astuto”, porque conhece o patrão, isto é, sabe o quanto ele é violento, impetuoso, precipitado e confiante de si, agirá sem ponderar atirando-se contra os difamadores para impor-se. Por ser presunçoso, Nhô Augusto é também um homem desprevenido que não reconhece o perigo, tampouco a hora de entrar ou sair das situações:

Assim, quase qualquer um capiau outro, sem ser Augusto Estêves, naqueles dois contratempos teria percebido a chegada do azar, da unhaca, e passaria umas rodadas sem jogar, fazendo uma férias na vida: viagem, mudança ou qualquer coisa ensossa, para esperar o cumprimento do ditado: ‘Cada um tem seus seis meses’... Mas Nhô Augusto era couro ainda para curtir, e para quem não sai, em tempo, de cima da linha, até apito de trem é mau agouro. Demais, quando um tem que pagar o gasto, desembesta até o fim. E, desse jeito, achou que não era hora para ponderados pensamentos (Augusto Matraga, 373).

Sabendo que a notícia da traição de Dionóra é estrondosa, isto é, faz cair a casa, e, que ele estava mesmo despreparado, resolve advertí-lo fingindo uma tosse, depois entra e conta acrescentando um parecer que é seu e, muito provavelmente de todos do lugar, sobre honra: “- ... Eu podia ter arresistido, mas

era negócio de honra, com sangue só p'ra o dono, e pensei que o senhor podia não gostar..." (372). Ora, o enunciado: ("e pensei que o senhor podia não gostar..." (372), simula a trama de Quim apelando para a vingança em defesa da honra e do poder dos homens sobre os outros, especialmente o direito de propriedade sobre a mulher, adquirida com o contrato de casamento. Ora, o recuo de Quim não atuando em favor e no lugar do patrão, sugere implicitamente um outro discurso: a exigência da punição pelo outro, o patrão traído. A esse procedimento hábil de Quim, simular a exigência de desforra, dissimulando sua censura ao patrão, e ainda lembrando-lhe que se não agir, será desmoralizado, chama-se astúcia e nesse sentido cabe o cotejo do personagem com a figura do diabo.

O segundo recado que Quim leva ao patrão diz respeito a perda do domínio sobre seus capangas - homens pagos para servir ao dono - agora eram propriedade do Major Consilva, inimigo de Nhô Augusto:

Os bate-paus não vinham...Não queriam ficar mais com Nhô Augusto.... O Major Consilva tinha ajustado, um e mais um, os quatro, para seus capangas, pagando bem. Não vinham, mesmo. *O mais merecido, o cabeça*, até mandara dizer, *faltando ao respeito*: - Fala ao Nhô Augusto que sol de cima é dinheiro!...P'ra ele pagar o que está nos devendo...E é mandar por portador calado, que nós não podemos escutar prosa de outro, que seu Major disse que não quer (372).

Ora, ocorre que, a perda dos "guarda-costas" de Nhô Augusto para o Major efetua a passagem de poder de um para o outro. Em outras palavras, Nhô Augusto perdia terreno para o Major, que ganha prestígio e aumenta seu poder com a "compra" dos capangas, e ameaça o domínio do personagem. A "prosa" como disse os capangas, agora é do Major, é ele que neles manda e não Nhô Augusto, por isso não "vinham". Mas Quim, achando que isso não é suficiente para mover Nhô Augusto lança mais um de seus comentários ("o mais merecido, o cabeça, até mandara dizer, *faltando ao respeito*: - Fala ao Nhô Augusto que sol de cima é dinheiro!...P'ra ele pagar o que está nos

devendo....”(372) Ora, *faltando ao respeito* é acréscimo de Quim ao recado, que acredita com isso provocar ainda a ira de Nhô Augusto, levando a gir impulsivamente. O terceiro e último recado de Quim mostra a Nhô Augusto o resumo de sua desgraça, dito por outros, além de contar o que fabulam contra ele: matá-lo traiçoeiramente, porque é vilipendioso. Também no recado Quim aconselha o patrão a não agir com imprudência, que se sabe característica do personagem. Sem um emissor identificado, o discurso de Quim se assemelha ao boato ou ainda figura as vozes anônimas com que se constrói e se desconstrói a fama, espalhando a maledicência que difama o personagem, conforme se lê:

.-Mal em mim não veja, meu patrão Nhô Augusto, mas todos no lugar estão falando que o senhor não possui mais nada, que perdeu suas fazendas e riquezas, e que vai ficar pobre, no já-já... e estão conversando, o Major mais outros grandes, querendo pegar o senhor à traição. Estão espalhando ... - O senhor dê o perdão p'r'a minha boca que eu só falo o que é perciso - estão dizendo que o senhor nunca respeitou filha dos outros nem mulher casada, e mais que é que nem cobra má, que quem vê tem de matar por obrigação... Estou lhe contando p'ra modo de o senhor não querer facilitar. Carece de achar outros companheiros bons, p'ra o senhor não ir sozinho... Eu, não, porque sou medroso. Eu cá pouco presto... Mas, se o senhor mandar, também vou junto (Augusto Matraga, 373).

O recado de Quim transforma a notoriedade de Nhô Augusto, a fama em desonrar mulheres virgens e também as casadas, em ato desprezível. Na citação acima as expressões verbais impessoais grifadas caracterizam o boato que, enquanto prática comunicativa possui o sujeito da fala indeterminado. Fosse o palavrório de Quim apenas uma notícia infundada, boato sobre a fama de Nhô Augusto, ainda assim, o ato de ser contado pelo homem de confiança dele, Quim, mesmo não mesclando comentários, já seria por sí um argumento de provocação para despertar a vontade⁶³ do homem Nhô Augusto, que é

⁶³ ACCETTO, Torquato. Da dissimulação honesta. PÉCORA, Alcir (Apres.); MISSIO, Edmir (Trad.) São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 5. *Vontade* - para Accetto corresponde ao que os estóicos pensavam do termo: Nela está o homem, como já disse Epicteto estóico 'Pois não és carne, nem cabelos, mas vontade'. op. cit.

movido por satisfazê-la, nada respeitando, a não o que ela manda. Ora, mas se foi dito que Quim conhece o caráter do patrão, o que dizer dos comentários dele agregado aos recados, senão procedimento audacioso que o insulta, dissimulando de aconselhamento e advertência, ao desafio a reagir contra sua dominação.

3.3. Matraga luta contra a dominação

Mas, porque Quim teria que provocar reações em Nhô Augusto se ele era um valentão que vivia de brigas bastando ver “luz em porta aberta”, ou, “assombros de homens” para meter-se em nova confusão, fosse para “entrar no meio ou desapartar” fazendo prevalecer seus interesses. Estaria ele perdendo sua vontade pelas coisas ou os objetos pelos quais antes sentia prazer não mais lhe proporcionam igual deleite? Não teria sido esse o motivo de recusar Sariema, por ela não despertar apetite nele? “peixe cozido sem tempero”. Ora, sem vontade o homem morre, e com ele, sua fama. Desse modo era preciso reagir, provocar os desejos do homem, abrir-lhe seus apetites. E a maneira que Quim encontra para atizar o patrão, fá-lo reagir é costurar comentários maliciosos seus aos boatos que conta sobre sua difamação, sua desonra, afirmando que ele estava sendo dominado, perdendo seu lugar para outros. E deu certo, porque, mal ele termina de contar as novidades e Matraga já está montado em seu cavalo, mostrando quem manda e, parte para vingar-se, primeiro de quem em matéria de prestígio avançava e ameaçava tomar seu posto de dominador, o Major Consilva:

Nele, mal-e-mal, por debaixo da raiva, uma idéia resolveu por si: que antes de ir à Mombuca, para matar o Ovídio e a Dionóra, precisava de cair com o Major Consilva e os capangas. Se não, se deixasse rasto por acertar, perdia a força. E foi. (Augusto Matraga, 373).

Novamente Nhô Augusto estava diante de duas situações que afetavam igualmente sua reputação, a traição da mulher e dos capangas, em que teria que

fazer escolhas, e decidiu como das outras vezes, segundo sua vontade, por impulso, sem pensar. De modo que não se deve buscar nenhuma lógica na decisão de Nhô Augusto em primeiro exterminar o Major Consilva e não matar o Ovídio, porque não se trata de um homem lógico, mas um homem de vontade, que age por ímpetos. Fosse Nhô Augusto um homem prudente, seria desconfiado, teria esperado e aguardado o tempo oportuno para agir:

Assim, quase qualquer um capiau outro, sem ser Augusto Estêves, naqueles dois contratempos teria percebido a chegada do azar, da unhaca, e passaria umas rodadas sem jogar, fazendo uma férias na vida: viagem, mudança ou qualquer coisa ensossa, para esperar o cumprimento do ditado: 'Cada um tem seus seis meses'... Mas Nhô Augusto era couro ainda para curtir, e para quem não sai, em tempo, de cima da linha, até apito de trem é mau agouro. Demais, quando um tem que pagar o gasto, desembesta até o fim. E, desse jeito, achou que não era hora para ponderados pensamentos (Augusto Matraga, 373).

A julgar a maneira como fala das características de Matraga, o narrador se assemelha a espelho do personagem, falando por ele, como se o habitasse: "E, desse jeito, achou que não era hora para ponderados pensamentos" (373). A preservação de sua fama adquirida, espécie de dívida contraída, não por ele, mas herdada do pai e a da educação recebida na infância, era "questão de honra", dela dependia sua sobrevivência, de tal modo é "forçado" ("Demais, quando um tem que pagar o gasto, desembesta até o fim") a agir em defesa dela. Assim, Matraga despreza preâmbulos, confiando no palavreado de Quim de que estavam armando contra ele uma cilada para matá-lo, ele age, não pesa sobre a morte, não há morte, pelo menos não no sentido cristão, há desejo de dominar. E, como afirma o narrador, "Nhô Augusto era couro ainda para curtir". Dito de outro modo, era preciso muito para domar a natureza selvagem de Matraga, submeté-lo ao domínio de outro, mesmo que sua força bruta estivesse enfraquecendo, ele seria impelido a agir, ainda mais agora açulado por Quim na sua sanha:

E foi. Cresceu poeira, de peneira. A estrada ficou reta, cheia de gente com cautela. Chegou a chácara do Major. Mas nem descavalgou, sem tempo. Do tope da escada, o dono da casa foi falando alto, risonho de ruim: “-Tempo do bem-bom se acabou, cachorro de Estêves!...” O Cavalo de Nhô Augusto obedeceu para diante; as ferraduras tiniram e deram fogo no lagedo; e o cavaleiro, em pé nos estribos, trouxe a taca no ar, querendo a figura do velho. Mas o Major piscou, apenas, e encolheu a cabeça, porque mais não era preciso, e os capangas pulavam de cada beirada, e eram só pernas e braços.

O encontro de Matraga e o Major imita o encontro de dois homens de vontade, ou de natureza animal, o lobo e a raposa? Velhaco, “risonho de ruim”, o Major Consilva pega Nhô Augusto pela sua fúria, que ele sabia desejoso por dominá-lo “querendo a figura do velho”, figura a raposa, que se conhece animal astuto. Procedimento de Rosa o nome do Major, mistura da preposição com + silva = *Consilva*, sugere que ele possui natureza animal, como o outro, mas com uma paciência embotada (“Mas, aí, pachorrenta e cuspidada, ressoou a voz do Major”). Este enquanto desprestigia Nhô Augusto “tempo de bem-bom acabou” difamando-o por sua pertença, “cachorro de Estêves”, isto é, filho ou propriedade de Estêves, fala-lhe do “tope da escada”. Esta imagem do poder e da autoridade dele, também vista no sinal dado aos capangas para atacarem Nhô Augusto (“Mas o Major piscou, apenas, e encolheu a cabeça, porque mais não era preciso, e os capangas pulavam de cada beirada”). Se antes a difamação de Nhô Augusto eram boatos, as palavras e os discursos se corporificam agora no combate dele com os capangas:

Já os porretes caíam em cima do cavaleiro, que nem pinotes de matrinhãs na rede. Pauladas na cabeça, nos ombros, nas coxas. Nhô Augusto desdeu o corpo e caiu. Ainda se ajoelhou em terra, querendo firmar-se nas mãos, mas isso só lhe serviu para poder ver as caras horríveis dos seus próprios patrapaus, e, no meio deles, o capiauzinho mongó que amava a mulher-à-toa Sariema. (...) Nhô Augusto se alteou e estendeu o braço direito, agarrando o ar com os cinco dedos:

- Cá p'ra perto, carrasco!...Só mesmo assim desse jeito p'ra sojigar Nhô Augusto Estêves!...(.) E, seguro por mãos e pés, torcido aos pulsos dos

capangas, urrava e berrava, e estrebuchava tanto, que a roupa se estraçalhava, e o corpo parecia querer partir-se em dois, pela metade da barriga (375). (Grifos meus). E, seguro por mãos e pés, torcido aos pulsos dos capangas, urrava e berrava, e estrebuchava tanto, que a roupa se estraçalhava, e o corpo parecia querer partir-se em dois, pela metade da barriga. Desprendeu-se, por uma vez. Mas outros dos homens descerraram os porretes. Nhô Augusto ficou todo estendido, de bruços, com a cara encostada no chão.

No confronto travado entre Nhô Augusto e seus ex-capangas verifica-se a natureza do homem selvagem, arisco que “urrava”, “berrava” e “estrebuchava” à maneira de um animal que luta contra o domínio do inimigo, no caso o Major que ele designava de “borra”, insignificante, que agia traiçoeiramente (“Só mesmo assim desse jeito p’ra sojigar Nhô Augusto Estêves!...”)

A luta de Nhô Augusto para sobreviver a dominação do Major Consilva readquirir sua reputação imita a luta do homem contra sua extinção, e também à das linguagens mediante a “sua domesticação através da escrita”, como observou Bento Prado⁶⁴, referindo ao conto “Famigerado”. Para efetuar completo domínio sobre Nhô Augusto, o Major Consilva manda seus homens imprimirem sua marca de gado, um triângulo com uma circunferência de ferro, nas nádegas do personagem, que recusa e salta barranco abaixo:

E, aí, quando tudo esteve a ponto, abrasaram o ferro com a marca do gado do Major - que soía ser um triângulo inscrito numa circunferência -, e imprimiram-na, com chiado, chamusco e fumaça, na polpa glútea direita de Nhô Augusto. Mas recuaram todos, num susto, porque Nhô Augusto viveu-se com um berro e um salto medonhos. Mas já ele alcançara a borda do barranco, e pulara no espaço. Era uma altura. O corpo rolou, lá em baixo, nas moitas, se sumindo.

Para Walnice Galvão a marca de ferro em sua forma triangular com uma

⁶⁴ PRADO, Bento. O destino decifrado: linguagem e existência em Guimarães Rosa. in: _____. *Alguns ensaios: filosofia, literatura, psicanálise*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 176.

circunferência dentro “seria uma mandala cristã⁶⁵ indicando um processo de integração da personalidade e de realização pessoal no mundo, ratificação como assinatura de Deus”. A marca na carne, ainda segundo Walnice Galvão, teria dois sentidos, um de pertença, e outro de vergonha, “marca ignominiosa“, de desonra, que carregavam os escravos e criminosos. Ora, ao imprimir sua marca de animais domesticados no corpo de Nhô Augusto, o Major, leva a efeito a dominação dele sobre Nhô Augusto, tornando este propriedade dele, seu gado. Mas, como já se afirmou antes, Nhô Augusto não aceita domesticação e reage “viveu-se com um berro e um salto, medonhos” (376)

Dada a altura do barranco, Nhô Augusto não sobreviveria a queda, porém um dos capangas duvida “-Por onde é que gente passa, p’ra poder ir ver se ele morreu? , e tem a confirmação por outro, mais velho, que comprova a morte do personagem, sugerindo ao interrogante “-Arma uma cruz aqui mesmo, Orósio, para de noite ele não vir puxar teus pés....”.

Com efeito, a ironia não dissolve a dúvida, ao contrário instaura a ambiguidade do destino isso porque a morte permanece um *enigma*⁶⁶. Tal passagem figura um dos modos de construção das línguas, palavras, descobrindo-se a origem, como sugere a raiz do nome *oró*, que significa aparição, medo de fantasma, ou ainda do que é morto, confirmado através da simbologia da cruz. Ainda assim, o fantasma de que fala o personagem pode ser lido como alegorização do que não existe na realidade “Matraga”, como diz o narrador no começo da narrativa: “Matraga não é Matraga, não é nada” (Augusto Matraga, 363), Matraga é fantasma, discurso, mais nada. Discurso que se pulveriza no ato de narrar ou de contar, que faz dele espelho, retrato, do que já foi, já era por alusão a palavra Estêves.

3.4. A luta pela glória

⁶⁵ GALVÃO, Walnice. Matraga: sua marca in: *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978. p. 61-62.

⁶⁶ Nota para fazer.

Como no teatro surge a tramóia⁶⁷, sugerido pelo sumiço do corpo que pulara no espaço, em que o drama continua sendo contado, porém dividido em dois atos. No primeiro ato assistiu-se à desqualificação da bravura de Nhô Augusto, e parte da sua luta para não perder sua reputação, mas perdendo de algum modo, porque é dado como morto vergonhosamente, “marcado a ferro” pelo Major Consilva que “prosseguiu mandando no Murici”, arrematando as fazendas de Nhô Augusto.

O segundo ato, marcado pela queda no espaço, em que o personagem alcança o barranco e cai “na boca do brejo”, amparado por um casal de negros, reiniciará sua luta pela glória de seu nome. Se, na primeira parte da narrativa o discurso tratou de desqualificar sua fama e reputação, desnomeando-o de sua característica herdada pelo nome Matraga-, o que devora, rebaixando-o à condição de mal-afamado, o segundo renomeará o sentido de *famigerado*, que passa a ser notável. Para tanto, o discurso que agora é elogioso, deverá mover o “leitor” a apiedar-se e apreciar os feitos de Nho Augusto elevando-os de tal modo serão reconhecidos e dignos de memória, notáveis. Para começar Nhô Augusto é apresentado como um flagelado, deitado em meio aos “molambos”, todo quebrado do corpo, “feridas abertas”, a queimadura da “marca de ferro”, provocando a compaixão pela tragédia do personagem, ei-la:

Deitado na esteira, no meio de molambos, no canto escuro da choça de terra, Nhô Augusto, dias depois, quando voltou a ter noção das coisas, viu que tinha as pernas metidas em toscas talas de taboca e acomodadas em regos de telhas, porque a esquerda estava partida em dois lugares, e a direita num só, mas com ferida aberta. As moscas esvoaçam e pousavam, e o corpo todo lhe dóia, com costelas também partidas, e mais um braço, e um sofrimento de machucaduras e cortes, e a queimadura da marca de ferro, como se o seu pobre corpo tivesse ficado imenso (Augusto Matraga, 377).

Nesta segunda parte do conto Rosa procede com o personagem que busca a glória a qualquer preço, ameaçando: “Pro céu eu vou nem que seja a porrete”, e

⁶⁷ No teatro, a tramóia refere-se ao maquinismo com que são feitas as mudanças de cenas, responsável pelo aparecimento e desaparecimento súbitos de cenas por exemplo.

não como um cristão convertido que espera ganhar a redenção na visão de José Carlos Garbuglio⁶⁸ purgando-se de seus pecados.

Na verdade, “Matraga não é Matraga, não é nada”, ou mais explicitamente é “couro ainda por curtir” ou simplesmente “O Homem”, isto é, o escolhido. Aquele que deve manifestar seus valores mais profundos para afirmar sua grandeza pessoal. Dentro desse projeto, essa parte se organiza com o intuito de dimensionar o grau de desvio de sua pauta de vida, mostrando-o a resvelar com frequência para a baixeza, para a vilania. Ao mesmo tempo, porém, o vai preparando para o processo de redenção, após a catarse e a recuperação.

A segunda parte do conto, produz uma narrativa em que o discurso sobre o personagem não mais o infama, ao contrário, o tom é elogioso e sua função é reparadora⁶⁹, ao menos é o que sugere a cena final em que se descreve a ladainha do povo dignificando Augusto Matraga por este matar Joãozinho Bem-Bem, considerado um mal ao espalhar o medo e a morte conforme se lê:

.-Foi Deus quem mandou esse homem no jumento, por mór de salvar as famílias da gente! (...) E depois na voz do velho que iria morrer com toda a família: “-Traz meus filhos, para agradecerem a ele, para beijarem os pés dele!...(…) Não deixem este santo morrer assim...(Augusto Matraga, 412).

Assim, o conto pode ser lido como maneiras de produzir discursos servindo-de um mesmo gênero discursivo, o engenhoso, o qual lembra o epidíctico, que ora compõe o difamatório, ora o laudatório. Em outras palavras, haverá dois discursos, um primeiro que critica, difama o personagem, e um outro, que faz o elogio do mesmo.

Ora, se diz discurso engenhoso porque constrói a estória preocupado

⁶⁸ GARBUGLIO, José Carlos. A hora e vez de Augusto Matraga: ... para o céu eu vou nem que seja a porrete”. in: FANTINI, Marli. (org.) *A poética migrante de Guimarães Rosa*. p.271.

⁶⁹ Para Goffman o discurso reparador tem por função mudar a significação atribuível a um ato, transformar o que se poderia considerar como ofensivo naquilo que se pode conceber como aceitável. GOFFMAN, E. *La Mise en scène de la vie quotidienne*. Tomo 1: La présentation de soi. 1973 p, 113

com o efeito das palavras, do discurso, não com a moral da estória. No conto, não existe uma moral, a estória não quer ensinar através do personagem, mas promover o deleite do leitor pelos efeitos que as palavras produzem quando empregadas sob os diversos aspectos e “sentidos”. É o jogo com as palavras que deverá provocar o prazer no leitor. O que esse discurso promove, ora reprovando, ora elogiando é o embate contra a domesticação da linguagem, do discurso literário corrompido desde seu tronco legendário de língua babélica.

3.5. Brejo: via de acesso

Lá, na entrada do intermédio “na boca do brejo”, lugar irrigado e fértil, Nhô Augusto irá recuperar suas forças, nutrir-se, refazer-se, “podia sarar”, restituir ao seu estado primitivo, ganhar tempo, “podia pensar”, dando nova ou melhor organização as suas idéias. No brejo irá manifestar sem controle sua dor “chorou muito”, um choro solto”, seu infortúnio: “Tudo perdido!”. Pela primeira vez sentiu vontade de “contar a sua desgraça”, porém se censurou “mordeu a fala” e só voltou a falar para o padre, que reconhecendo no homem o “cavalo sem freios”, desgovernado, declara que “Deus mede a espora pela rédea”. Com isso, conclui ele que Nhô Augusto homem de paixões extremas, impetuoso, deveria buscar o equilíbrio, a justa medida, controlando seus impulsos. O que o padre ensina a Nhô Augusto é moderação nas maneiras de agir. Mas, como impor a um homem de vontades o domínio da própria vontade? Ora, Nhô Augusto estava ferido “Desonrado, desmerecido, marcado a ferro feito rês”. Sabedor disso o padre aplica-lhe o remédio: (“Cada um tem a sua hora e a sua vez: você há de ter a sua”), cuja fórmula produziu nele efeito de confiança, expectativa de novamente alcançar sua condição de animal livre e reconquistar seu mérito. Desse modo a ela entregou-se como a um cajado, bordão que mantinha o ajuste dos seus passos, ações, na direção da sua glória. Mas para obtê-la era preciso, relembra o padre, controlar seus apetites, resistindo-os, desprezando-os, esquecendo-os, mas também rezando e trabalhando. Este seria seu “castigo”.

Nhô Augusto, pouco ou nada se importou com a sentença dada pelo

padre, pois tudo fará para ter reconhecimento, renome tornando sem efeito sua desonra. A retratação como castigo é matéria dos diálogos de Platão, aparecendo no Fedro⁷⁰, no Górgias, antes ainda em Homero, também em Dante na encenação do purgatório. Em “Augusto Matraga”, Rosa produzirá dois discursos com efeitos contrários sobre Matraga, um que o difamará e outro que o elogiará, a exemplo do que diz Platão no Fedro sobre Estesícoro em relação ao julgamento de Helena. Em Fedro, o discurso já é menção de outro discurso, o literário. Trata-se da palinódia de Estesícoro que, tendo destratado Helena, é cegado como punição de seu engano. O castigo move Estesícoro a redimir-se escrevendo outro discurso em que agora elogia Helena. Certamente Rosa não sofreu o castigo de Estesícoro, não foi cegado nem obrigado a redimir-se escrevendo outro discurso como foi Estesícoro. O que move Rosa a escrever “dois discursos” sobre o mesmo personagem Matraga é seu amor pela língua, o prazer em resgatar linguagens e figurar discursos. No primeiro, os feitos cruéis, bárbaros e impulsivos do personagem o tomam por famigerado no sentido de mal-afamado. Agora, no segundo, matar seu Joãozinho Bem-Bem, prática criminosa, mas que se transforma em bem, (porque mata um mal que a todos ameaçavam) é novamente um famigerado, mas com o sentido de bem afamado, digno, merecedor de sua fama, bom, efeito, isso porque foi transformado em “Salvador” libertador e protetor por aquela gente que se sentia ameaçada (“-Foi Deus quem mandou esse homem no jumento, por mór de salvar as famílias da gente!).

Para construir os dois discursos, Rosa trabalhou engenhosamente com a linguagem. Assim, no primeiro discurso, buscou que as palavras reproduzissem um tom de desprezo figurando a perda da reputação de Nhô Augusto. Ora, o Nhô Augusto do primeiro discurso não possuía nenhuma sagacidade para prever o perigo, de tal modo agia com assomo, guiado pela sua ira. No segundo, deverá dominar seus apetites, seus ímpetos, se quiser ter a sua “hora”. Assim,

⁷⁰ Já no Górgias de Platão, Sócrates defende o castigo como um segundo bem, o qual possui efeito de remédio, de cura da intemperança. Platão. **Protágoras, Górgias, Fedão**. NUNES, Carlos Alberto (Trad.) NUNES, Benedito (Coord.) 2. ed. Belém: EDUFPA, 2002 (Diálogos de Platão) p.244.

rezou como o padre mandara e trabalhou muito, e quando achou já estava pronto para andar resolveu mudar dali e fugiu com o casal de negros para o Tombador, lugar distante, onde tinha um sítio. No caminho reafirmou seu desejo de alcançar sua glória repetindo o bordão que lhe incentivava, já agora à sua maneira, atrevido e ameaçadora: “ Eu vou p’ra o céu, e vou mesmo, por bem ou por mal!...E a minha vez há de chegar... P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!... (Augusto Matraga, 381).

3.6. Tombador-lugar de passagens e inventário da vida de Matraga

Nhô Augusto é apresentado pelo narrador entrando no Tombador já com alguma transformação em relação ao que vivia antes no Murici. Lá era um desgraçado, todos queriam-no por longe, aqui, no tombador, onde ninguém lhe conhecia, foi bem apreciado pelo povo: “Mas todos gostaram logo dele, porque era meio doido e meio santo” (382). Outros deslocamentos ocorriam com Nhô Augusto, ele que nunca trabalhara antes, nem para ele mesmo, agora “capinava para si e para os vizinhos do seu fogo”, até mesmo “nos domingos”, só parando para rezar “com as velhas corocas que rezavam o terço ou os meses dos santos”. Também não andava mais em festas, ao contrário, “fugia às leguas de viola ou sanfona”. Abandonara os vícios, “não fumava mais, não bebia”, e os prazeres, “não olhava para o bom parecer das mulheres”. O que ele continuou fazendo constantemente foi repetir a fórmula do padre “ Cada um tem a sua hora e a sua vez: você há de ter a sua”. E assim, o tempo passou sem que ele reclamasse da nova rotina de vida. Tudo fazia “sem esforço nenhum”, sem dor ou sofrimentos (“Quem quisesse, porém, durante esse tempo, ter dó de Nhô Augusto, faria grossa bobagem”(382)). A prática do trabalho o ajudava a esquecer da “sua vergonha“, essa que uma vez lembrada certamente o faria sofrer (“Só o que ele não podia era se lembrar da sua vergonha”).

Essa nova condição confortável de Nhô Augusto no Tombador muda novamente e repentinamente, agora com a chegada do Tião da Thereza que lhe conta as novidades, sem que ele lhe perguntasse. As notícias narram da

felicidade de Dionóra com seu Ovídio, a perdição da filha, que crescera bonita, mas “fora seduzida por um cometa” se perdendo “caíra no mundo”; do Major Consilva que tinha arrematado as terras de Nhô Augusto e cotinuava mandando no Murici; e, finalmente, da morte honrosa de Quim Recadeiro por causa dele, Nhô Augusto. Mas, era justamente o que Nhô Augusto não queria e nem podia saber, porque o faria lembrar de sua desonra, já agora quase esquecida. E, num repente, não suportando ouvir, Nhô Augusto interrompe Tião pedindo-o “pelo amor de Deus”, para que não contasse a ninguém que tinha lhe visto, fingisse que ele estava morto, o que segundo ele, era quase verdade “ Não é mentira muita, porque é a mesma coisa em como se eu tivesse morrido mesmo”. Tião entre espanto concordou que o que via não era mesmo o homem corajoso que conhecera, mas um covarde e assim parte desprezando Nhô Augusto que se socorre no bordão repetindo-o agora como uma ameaça: “P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!...(Augusto Matraga, 385).

Com efeito, a visita de Tião não só provocou as lembranças de Nhô Augusto, trazendo-lhe dor e vergonha, como também despertou seus desejos, (“sentia uma vontade doente de fazer coisas mal-feitas”). Mas, embora provocado em seus apetites, ele não reagiu como antes, desenfreadamente, ao contrário foi tomado pela dúvida. Agora ele hesita nas escolhas, o Quim primeiro ou a filha, entre fazer e não fazer, ir, não ir “podia ir procurar a coitadinha de minha filha”. Também pondera “Já fiz penitência estes anos todos, e não posso ter prejuízo deles! Se eu quisesse esperdiçar essa penitência feita, ficava sem uma coisa e outra” e finalmente desabafa “sou um desgraçado”. Mas é um desgraçado por está preso as mudanças para adaptação das novas condições que trará sua reputação, esperar, e não agir conforme “a pressa das coisas”, e inveja “como os outros sabiam viver”, livres.

No Murici ele agia, não tinha sofrimento, dor, penitência, tinha sua força natural, seus desejos. E pensando nisso repetiu a frase que agora o encorajava a seguir encontrando o momento certo para agir e com isso refazer sua fama: “mas meu dia há-de chegar!...A minha vez... (387). Duvidava, “será que eu posso mesmo entrar no céu? mas logo era persuadido, resisitindo e esperando.

Assim, o provérbio de Quitéria (“Não fala fácil, meu filho!...Dei’stá debaixo do angu tem molho, e atrás de morro, tem morro”), que diz ser das dificuldades que se retira a recompensa, funcionou para Nhô Augusto conselho e encorajamento tal como a tópica que ele agora mais uma vez repete: “cada um tem a sua vez, e a minha hora há-de chegar!...(386). Não desistindo e sim resistindo Nhô Augusto acostumou-se a nova rotina, agora sofrida, efeito da lembrança de sua desonra. É possível pensar ainda que no Tombador, nada se fixa, ou seja, que ele se efetue enquanto lugar de anulação, passagem. Por lá, naquele fim de mundo, tudo se passa de maneira imprevisível, passa também gente que nunca se espera, fortuitamente, como o “Tião da Thereza” e “seu Joãozinho Bem-Bem”. Mas isso é procedimento de Rosa inventariando as metamorfoses do personagem, movendo a opinião do leitor sobre ele, Matraga, enquanto efetua quebras na narrativa para tirar a monotonia dela a qual provocaria o tédio do leitor. Para isso, quando tudo parece que vai fixar-se na vida de Nhô Augusto, muda-se de cena e desloca-se o foco da narrativa e do leitor. Nesse sentido é possível pensar que no tombador, tudo e todos tombam, isto é, caem e depois levantam, efeito das transformações, desvios. Veja agora como Nhô Augusto se transforma de novo. Se antes, isto é, na cena anterior Nhô Augusto nos era apresentado adaptando-se às novas condições, mas tristemente. Agora, ele é mostrado como se estivesse brotando, mas ao mesmo tempo adquirindo suas forças, “pouco a pouco”, sem que ninguém desconfiasse, imperceptível, voltava para ele, só que agora, dissimulada, “sorradeira”:

Até que, pouco a pouco, devagarinho, alguma coisa pegoou a querer voltar para ele, a crescer-lhe do fundo para fora, sorradeira como a chegada do tempo das águas, que vinha vindo paralela: com o calor dos dias aumentando, e os dias cada vez maiores, e o João de-barro construindo casa nova...(387).

A passagem que já se leu “renascimento⁷¹” de Nhô Augusto, inaugura as

⁷¹ Segundo COSTA, Ana Valéria Beserra, o fato de Matraga “renascer” com a chegada das sementes, autoriza leitura de atualização do mito da primavera ou de Deméter representada nas

passagens, metamorfoses dele, que se assemelham aos estágios da natureza, que mudam conforme as estações. A dos insetos saindo do seus casulos, e as plantas, germinando. O que voltava para Nhô Augusto com toda força, era sua natureza de urso adormecido, o que se pode verificar de sua voracidade, “sentia muita fome”, mas também fadiga, “muito sono”, isto é, o suficiente para anular seu desejo primeiro. Nhô Augusto pode perceber sua natureza bruta disposta no corpo pleno de vontades e na espontaneidade dos seus pensamentos. Agora sentia-se um pouco livre, “Deus está tirando o saco das minhas costas, mãe Quitéria!. Agora eu sei que ele está se lembrando de mim”. E, sentindo-se livre, restabelecida a confiança em si, Nhô Augusto sente o desejo de fumar e mais que rapidamente é tragado por este, fumando. O ato de tragar um cigarro, que dizia ele ser um “gosto inocente”, faz com que o personagem experimente e se entregue aos prazeres e, com isso, abre-se a porteira dos vícios, tornando-o vulnerável aos apetites:

(...) tirou muitas tragadas, soltou muitas fumaças, e sentiu o corpo se desmanchar, dando na fraqueza, mas com uma tremura gostosa, que vinha até o mais dentro, parecendo que a gente ia virar uma chavinha fina. (Augusto Matraga, 388).

Note-se que Nhô Augusto, enquanto traga o cigarro, sente o corpo “desmanchar”, o que tanto pode ser lido como ter o corpo sem borrões, metaforicamente livre da mácula da desonra, desenlameado, mas também sem nós, desatado, solto, sem peias, o que torna o personagem vulnerável aos prazeres. E é assim, já de corpo aberto que Nhô Augusto, como que despertado para os prazeres, corre ao encontro do homem mais famigerado e temido da região:

Maior do que Antônio Dó ou Indalécio; o arranca-toco, o treme-terra, o come-brasa, o pega-à-unha, o fecha-treta, o tira-prosa, o parte-ferro, o rompe-racha, o rompe- e- arrasa: Seu Joãozinho Bem-Bem (Augusto Matraga, 389).

primeiras sementes. Quanto ao inverno, com o começo das colheitas, dar-se-ia o ciclo de

O encontro dos dois é marcado por uma forte atração de Joãozinho Bem-Bem a Nhô Augusto, o qual lhe corresponde. O primeiro, mesmo nada sabendo do passado notável de Matraga, simpatiza-se com ele à primeira vista, a ponto de repreender um de seus bandidos, Flosino Capeta que, debochava do jeito de andar do personagem: “Não debocha, companheiro, que eu estou gostando do jeito deste homem caminhar! (Augusto Matraga, 390)”. Estaria Joãozinho Bem-Bem desconfiando da simpatia que o une a Matraga? O segundo, ao contrário, não só sabe que a afinidade de gostos os une, como também é novamente impelido a aproximar-se deles, experimentar do mesmo.

O convite de Nhô Augusto para que Joãozinho Bem-Bem e seu bando fossem arrancar em sua casa, enquanto todos no povoado tremiam de medo, pode ser lido como um desejo de Nhô Augusto em avizinhar-se e apreciar de perto os vícios dos seus iguais, deixar-se transportar-se por eles tragá-los do mesmo modo que tragara o cigarro, por gosto⁷², sem culpa. O modo como Nhô Augusto expressa seu avizinhamento do bando de seu Joãozinho Bem-Bem ocorre por meio das expressões de tratamento que este lhes dirige: *amigo*, *companheirinho*, *compadre*. Em relação a Joãozinho Bem-Bem, o tratamento os aproxima ainda mais, fá-los pertencerem à mesma linhagem, tornam-se parentes: *meu amigo*, *meu parente*. Nhô Augusto está tomado de desejos, tão fortemente atraído pelos vícios que durante o jantar não esconde de seu Joãozinho Bem-Bem seu gozo em apreciar as formas e trejeitos do bando, corroborada no texto na pergunta que Bem-Bem dirige a Matraga: “Mas, que é que o senhor está gostando tanto assim de apreciar? Ah, é o Tim?...Isso é morrinha de quartel!... Ele é reiúno...(Augusto Matraga, 392)”. Mas o que Matraga apreciava no jagunço Tim-Tatu-tá-te-vendo senão a caricatura de soldado que o bandido fora-da-lei figurava nos trejeitos do corpo, ao caminhar marchando e ao falar empertigando-se todo?: “Nhô Augusto namorava o Tim-Tatu-tá-te-vendo, desertor do Exército e de três milícias estaduais, e, que por isso mesmo e sem querer, caminhava marchando, e, para falar com alguém se

renovação de Matraga.

⁷² Leia-se gosto por deleite, prazer.

botava de sentido, em estricção posição (Augusto Matraga, 392)". Para validar seu gosto pelo que é caricatural Matraga elogia o chefe dos bandoleiros, intitulando de "guarda guerreira", seu bando. Com isso efetua-se duas transformações. A primeira, inverte o código e legitima o ilegal, o ilícito. A segunda mudança favorece Joãozinho Bem-Bem, que se agrada do enaltecimento, porque de chefe de quadrilha e facínora passa a homem ilustre, prestigioso, digno de "guarda-costas", a exemplo dos homens a quem presta favores. Essa apreciação metamorfoseada de Matraga em relação à quadrilha chefiada por seu Joãozinho Bem-Bem agrada-o também porque este julga sua corja uma cambada moldada, aprimorada e sagaz, sentido aludido das expressões "sarado e escovado". Mas é em Joãozinho Bem-Bem, representante dos fora-da-lei, que se pode verificar a presença mais marcante do elemento caricatural do conto. Pode-se até afirmar que ele é o próprio arremedo da lei: imita com maestria o seu papel de representante da lei, de tal modo transforma os crimes de jagunço⁷³, que autoriza praticar, em atos legítimos, conforme ele mesmo diz: "É tudo gente limpa...Mocorongo eu não aceito comigo! Homem que atira de trás do toco não me serve...Gente minha só mata as mortes que eu mando, e morte que eu mando é só morte legal! (Augusto Matraga, 392)". Grifo meu. Conforme se pode verificar ele é a lei. Ora, todas essas metamorfoses dos personagens, é parte do discurso que deverá transformar a má fama de Nhô Augusto em boa. Imbuído desse propósito Rosa constrói a segunda parte da narrativa alterando a matéria, como o burlesco, que provoca o riso, e no conto é representada pelas caricaturas (do policial no bandido, da guarda no bando). Trata-se da tragicomédia em que mistura-se à prosa cruenta, poesia.

Mas é durante a ceia, enquanto todos os hóspedes se empaturram dos mesmos gostos, que Nhô Augusto é interpelado pelo bandido de nome Zeferino,

⁷³ Em muitas regiões do Brasil, especialmente no nordeste, homens foragidos da lei (jagunços), eram chamados e contratados por fazendeiros, senhores de engenho, políticos, para mandar matar. Podiam ser chamados de guarda-costas da pessoa influente e contratante. Joãozinho Bem-Bem no conto é um desses criminosos que possui seu próprio bando e vive de prestar "favores" a amigos, conforme conta a Matraga: "Estava de passagem, com uma pequena parte do seu bando, para o sul, para o arraial das Taquaras, na nasença do Manduri, a chamado de seu amigo Nicolau Cardoso, atacado por um mandão fazendeiro, de injustiça.(Augusto Matraga, 391)".

a respeito de dois pratos, que em sua opinião eram indispensáveis, porque das iguarias mais sofisticadas ali preparadas, faltava as principais, “o molho de samambaia e a sopa de canjiquinha”. Ao intimar o dono da casa a servir os pratos de sua preferência, que já se sabe misturado, confuso, por alusão às folhas torcidas e espiraladas da samambaia, Zeferino também se mostra como é, tempestuoso, impetuoso (associação da palavra grega *zéphuros*, ou vento noroeste, violento); mas também ferino e afiado como sua língua que mesmo tartamuda corta as palavras enquanto pronuncia: “- Pois eu... eu est-t-tou m’me-espan-t-tando é de uma c’coisa, meu senhor: é de, neste jantar, com t-t-tantas c’comerias finas, não haver d-d-duas delas, das mais principais! (Augusto Matraga, 391)”. Mas Nhô Augusto utiliza do embaraço de Zeferino com as palavras, para comparar o efeito tempestuoso e ágil do vento soprando, que a tudo embaraça com rapidez e destreza: “Eu agaranto que, na hora da zoeira, tu no pinguelo não gagueja! (Augusto Matraga, 394). Mas a preferência de Zeferino pelo que ele chama de sofisticado diz respeito ao seu gosto babelesco e selvagem. Enquanto procedimento Rosa reproduz na fala desordenada de Zeferino o reaparecimento das línguas no seu estado mais primitivo, que produz o ininteligível, mas como requinte, sofisticação do discurso pelo uso misturado das línguas. Ao referir-se a destreza de Zeferino com a arma de disparo, Rosa move o conto “O homem do Pinguelo” entrelaçando-o a “Augusto Matraga”. Tal procedimento, de entrelaçar textos, movendo um conto dentro do outro pode ser lido como intertexto.

Nhô Augusto se mostra um apaixonado dos vícios como se pode verificar no seu deleite pela prosa cruenta contada pelo bando de seu Joãozinho Bem-Bem. Nhô Augusto não só reconhece como sua a prosa dos bandidos, mas também se deleita e se entusiasma de tal modo engendra um desafio entre os integrantes do grupo:

- Opa! ôi-ai!... A gente botar você, mais você, de longe, com as clavinas... E você outro, aí, mais este compadre de cara séria, p’ra voltearem... E este companheirinho chegador, para chegar na frente, e não dizer até-logo!... E depois chover sem chuva, com o pau escrevendo e lendo, e arma-de-fogo

debulhando, e homem mudo gritando, e os do-lado-de-lá correndo e pedindo perdão!...(Augusto Matraga, 394).

O duelo inventado não poderia ser pensado, porque feria as regras de interesse comum condenando o grupo ao perigo de extinção se disputassem entre si. Mas é justamente essa impropriedade que sacia Nhô Augusto, tanto que depois de satisfeito se retrai calando-se e fingindo-se de discreto: “Mas, aí, Nhô Augusto calou, com o peito cheio; tomou um ar de acanhamento; suspirou e perguntou: - Mais galinha, um pedaço, amigo? (Augusto Matraga, 394). O ato de fingir discrição nas ações que engendra com gosto, mostra que o personagem aprendera a arte da dissimulação.

Foi dito aqui que o que move o personagem Nhô Augusto a agir como age, impetuosamente e sorrateiramente extravagante, é sua busca por saciar seus apetites. Mas o que dizer de uma narrativa que se exhibe hiperbólica e desatinada, esta que faz *chover sem chuva*, senão que ela é delírio⁷⁴, efeito de uma arte poética que se produz pelo que é o que não é, ficção⁷⁵. O uso de oxímoros “chover sem chuva, “pau escrevendo e lendo”, “homem mudo gritando”, mais a expressão “arma-de-fogo debulhando” reproduzindo o eco do instrumento, corrobora a idéia de são efeitos o que a linguagem ficcional produz.

Até o momento Nhô Augusto estava no plano das ficções, no delírio de inventar, mas, eis que ao experimentar uma arma se desarma, perde o ânimo. “Mas, nesse tento, Nhô Augusto tornou a fazer o pelo-sinal e entrou num

⁷⁴ No Fedro, Sócrates, após ter pronunciado um discurso que segundo ele era imprudente, pois ofendia Eros, o deus do amor, podendo por este ser castigado, logo se redime tecendo outro em que o delírio passa a ser um bem, como segue: “Quando os contágios e os terríveis flagelos caíam sobre os povos como punição de pecados antigos, o delírio, tomando conta de alguns imortais e inspirando-os para as profecias, levou-os a descobrir remédios aos males e o refúgio contra a cólera divina nas preces e nas cerimônias expiatórias. Foi, pois, ao delírio que se deveram as purificações e os ritos misteriosos que preservaram dos males presentes e futuros o homem verdadeiramente inspirado, animado de espírito profético, revelando-lhe, ao mesmo tempo, o meio de se libertar desses males. Conta Sócrates a Fedro que aos poetas é dado uma terceira espécie de delírio: “É aquele que as Musas inspiram”. O que faz um bom poeta, segundo essa lenda, não é raciocínio, mas sim ser tocado pelo delírio que derivam dos deuses. Isto conta a Fedro Sócrates, apoiado na mitologia Grega, em que os deuses teriam castigado Homero e Estesícoro cegando-o dos olhos por terem ofendido Helena. Platão. Diálogos de Platão. Menon, Banquete, Fedro. (Trad.) Dr. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Globo, 1962. v. 1. p. 217.

⁷⁵ Lima, Luiz Costa. Letras à mingua. In: Mais. Folha de São Paulo, 27 de agosto de 2006.

desânimo que não o largou mais”. (Augusto Matraga, 395).

Na despedida do bando, não se sabe se em agradecimento pela hospitalidade ou por simpatia a Nhô Augusto, seu Joãozinho Bem-Bem oferece um daqueles seus favores de justiceiro ao hospedeiro, vingança para quem por ventura tivesse ofendido:

A pois, se precisar de alguma coisa, se tem um recado ruim para mandar para alguém...Tiver algum inimigo alegre, por aí, é só dizer o nome e onde mora. Tem não? Pois, ‘tá bom. Deus lhe pague suas bondades (idem, 396)”. Nhô Augusto não responde e seu Joãozinho Bem-Bem não desiste, agora convidando-o para fazer parte do seu bando: “Mas, comigo é que o senhor havia de dar sorte! Quer se amadrinhar com meu povo? Quer vir junto? (396)

Diante do convite Nhô Augusto resiste como a uma tentação: “- Ah, não posso! Não me tenta, que eu não posso, seu Joãozinho Bem-Bem...” (ibidem, 396). À semelhança das cenas teatrais ou cinematográficas, o bando sai acompanhado de uma música até sumir. Em cena, de olhos fitos no horizonte, resta o personagem pensando. Seus pensamentos persistem sobre o modelo de liberdade que lhe convém e que se assemelha muito a imagem que faz do bando: uns desgarrados das convenções sociais que vivem de cabeça erguida, sem vergonha do que praticam:

Aqueles, sim, que estavam no bom, porque não tinham de pensar em coisa nenhuma de salvação de alma, e podia andar no mundo, de cabeça empé...Só ele, Nhô Augusto, era quem estava de todo desonrado, porque, mesmo lá, na sua terra, se alguém se lembrasse ainda do seu nome, havia de ser para arrastá-lo pela rua-da-amargura... (397).

Em relação ao oferecimento e o convite de seu Joãozinho Bem-Bem (“Ah, que vontade de aceitar e ir também”), mas ele tinha resistido e se agora lembrava era porque reconhecia em deleite que o mundo gira em torno da confusão, da desordem e da corrupção que ele tanto aprecia (“Eh, mundo velho de bambaruê e bambaruá!...(idem, 397)”. Assim, conclui comparando o mundo a um ferro,

passível de corrosão. “Eh, ferragem!...(397)”.

Mas a esse mundo corrosivo e corroído que tanto lhe dava prazer ele não podia ceder, se se entregasse “aí era que se perdia”, seria castigado. De modo que percebeu o quanto estava atolado na sua luta para tirar seu nome da lama.

E só então foi que ele soube de que jeito estava pegado à sua penitência, e entendeu que essa história de se navegar com religião, e de querer tirar sua alma da boca do demônio, era a mesma coisa que entrar num brejão, que, para frente, para trás e para os lados, é sempre dificultoso e atola sempre mais (Augusto Matraga, 397).

Diante desse quadro em que Nhô Augusto percebe a dificuldade de sair do atoleiro em que se encontra, ele decide esperar pondo as coisas para “hibernar”, e as condições eram apropriadas, porque havia começado o inverno⁷⁶: “Deu uma invernada brava, mas para Nhô Augusto não foi nada” (Augusto Matraga, 398)”, acostumado que estava com as intempéries. Mas a chuva havia provocado outras mudanças no personagem, agora, ele era cada vez mais tentado por seus desejos que cresciam e ele sentia um enorme prazer em pô-los à prova:

Assim, sim, que era bom fazer penitência, com a tentação estimulando, com o rasto no terreno conquistado, com o perigo e tudo. Nem pensou mais em morte, nem em ir para o céu; e mesmo a lembrança de sua desdita e reverses parou de atormentá-lo, como a fome depois de um almoço cheio. Basta-lhe rezar e agüentar firme, com o diabo ali perto, subjugado e apanhando de rijo, que era um prazer. E somente por hábito quase, era que ira repetindo: -Cada um tem a sua hora, e há de chegar a minha vez! (Augusto Matraga, 398).

Como se pode verificar, esse novo estágio de vida, viver entre o desejo e a tentação de sucumbir a ele, causava enorme prazer em Nhô Augusto, porque agora sabia manipular, rezava e aguentava firme. Estaria ele em sua sinúmeras

⁷⁶ O inverno está associado a tempo de chuvas e por essa razão é o momento de escapar aos rigores, como fez Nhô Augusto no conto, adormecendo suas inquietações.

metamorfoses, vivendo sua fase de moderação? ou se transformado em um velhaco? a exemplo do demônio, de tal modo que, por gosto, atrai as tentações ou o próprio demônio para perto, só para provar e se deliciar de sua arte de iludir, de iludí-lo. Assim, um dia, após ouvir e ver os pássaros em retirada, sentindo que sua vez ia chegar, parte do Tombador em revoada, como as aves, montado em um jumento. No caminho, rezou, admirou a paisagem, comeu comida que os outros lhe deram e cruzou com um velho cego puxando um bode amarelo e preto. Este ao ver Nhô Augusto foi logo declamando uma toada composta de disparates, conforme se pode verificar:

*Eu já vi um gato ler
e um grilo sentar escola,
nas asas de uma ema
jogar-se o jogo da bola,
dar louvores ao macaco.
Só me falta ver agora
acender vela sem pavio,
correr p'ra cima a água do rio,
o sol a tremer com frio
e a lûa tomar tabaco!...*

Tal composição reproduz um desatino, uma quimera, que agrada Nhô Augusto, certamente porque reconhece nela os “absurdos” que o compõe. Além dos absurdos reproduzidos pela própria toada, observa-se outro, a declaração de quem não possui a visão, é cego, contando do que ouviu como se tivesse visto. Ora, mas esses elementos disparatados, mal arranjados, reproduzidos pela toada do velho, é procedimento de Rosa para encenar a argúcia do discurso, que, na sua arbitrariedade da língua produz absurdo, figura a falta de sentido racional para a existência do homem e do universo. Nhô Augusto ao despedir-se do velho alude à cegueira desse como fatalidade de Deus: “Meu compadre cego por destino de Deus (Augusto Matraga, 403)”. A toada conta do impossível que só a fantasia, seria capaz de construir, quimeras, de modo que a cegueira do velho é a mesma do poeta, irrefreável como os impulsos de Nhô Augusto. A

idéia de cegueira portanto é devida a equivalência abstrata entre falta de visão, falta de controle. Mas, o que agrada Nhô Augusto é mesmo essa soltura: “Oh coisa boa a gente andar solto, sem obrigação nenhuma e bem com Deus!...(Augusto Matraga, 404)”. Tanto Nhô Augusto quanto o velho são cegos, de natureza, guiados por animais ou como os animais, pela sua natureza sendo levados de volta ao seu lugar de origem. O velho pretendia retornar à Bahia lugar onde nascera. Nhô Augusto que montava no jumento, animal teimoso como ele, deixou-se guiar por ele, “Aonde o jegue quiser me levar, nós vamos”. E, Assim, depois de tanto ir e vir numa direção, como um predestinado que se deixa levar pela sua natureza animal termina no Murici, lugar em que foi desonrado pelo Major Consilva.

Lá encontra seu Joãozinho Bem-Bem que “passava por ali”, segundo esse lhe dizia, para vingar a morte de Juruminho. Ao saber do incidente com o bandido, Nhô Augusto lastima e é convidado por seu Joãozinho Bem-Bem para integrar-se ao grupo, desta vez assumindo o lugar de Juruminho. Nhô Augusto sente-se tentado, mas recusa o convite com um riso irônico, de quem fez ou está para fazer alguma coisa, conforme afirma o narrador:

.-Não posso, meu amigo seu Joãozinho Bem-Bem!...fico muito agradecido, mas não posso, não me fale nisso mais...(...) E ria para o chefe dos guerreiros, e também por dentro se ria, e era o riso do capiau ao passar a perna em alguém, no fazer qualquer negócio (Augusto Matraga, 407). Grifo meu.

Pela expressão grifada Nhô Augusto engabelara seu Joãozinho Bem-Bem, passara a perna, enganara-o a julgar o riso depois de recusar o convite. Estaria Nhô Augusto tramando algo? O que se sabe é que com seu riso, ele dissimula algo e também se apraz com a arte de dissimular. Sabe-se que Nhô Augusto experimentara da arte de simular, pela primeira vez, quando da invenção do duelo inventado por ele entre o bando de seu Joãozinho Bem-Bem. Lá, ele fingira acanhamento, mas era porque percebera que podia ser descoberto. Aqui simula na recusa um desejo proibido. Agora, Nhô Augusto confia na sua arte de

iludir, sabe que ficará oculta sua trama, de modo que se sente à vontade para o deleite. Assim, amaneirado ele finge desconhecer a atração que exerce sobre seu Joãozinho Bem-Bem: “Seu Joãozinho Bem-Bem se sentia preso a Nhô Augusto por uma simpatia poderosa 410)”. Nhô Augusto era agora malicioso, ao contrário de seu Joãozinho Bem-Bem que se achava inalterado e portanto incapaz de antecipar acontecimentos. Estava nisso quando a cena se desloca, o foco agora é um velho que se ajoelha aos pés do bandido e lhe implora o perdão para toda sua pobre família. Era o pai daquele que matou Juriminho:

- Oi, seu Joãozinho Bem-Bem, então eu lhe peço, pelo amor da senhora sua mãe, que o teve e deu de mamar, eu lhe peço que dê ordem de matar só este velho, que não presta para mais nada...Mais que não mande judiar com os pobrezinhos dos meus filhos e minha filhas, que estão lá em casa sofrendo, adoecendo de medo, e que não têm culpa nenhuma do que fez o irmão...Pelo sangue de Jesus Cristo e pelas lágrimas da Virgem Maria!...(idem 408).

As súplicas do velho se mostram ineficientes para um homem apegado a sua própria lei bandida, “matar os que o traem”. “É a regra” como ele mesmo diz, se traí-la e ceder aos rogos, comprometerá a sobrevivência do bando e a sua prosa que lhe rende a reputação de homem mais famigerado do sertão:

Lhe atender não posso, e com o senhor não quero nada, velho. É a regra.... Senão, até quem é mais que havia de querer obedecer a um homem que não vinga gente sua, morta de traição? ...É a regra. Posso até livrar de sebaça, às vezes, mas não posso perdoar isto não...Um dos dois rapazinhos seus filhos tem de morrer, de tiro ou à faca, e o senhor pode é escolher qual deles é que deve pagar pelo crime do irmão. E as moças...Para mim não quero nenhuma, que mulher não enfraquece: as mocinhas são para meus homens...(Augusto Matraga, 408).

Ao perceber a intransigência e a austeridade com que seu Joãozinho Bem-Bem trata o velho, Nhô Augusto lança a isca e golpeia o bandido ao interceder em favor do velho pedindo que o perdoe em nome da amizade, que os liga. Nhô Augusto sabe tanto quanto seu Joãozinho Bem-Bem que tal pedido para um

bandido que zela por sua “regra” possui o efeito de uma afronta, ultraje, insulto, vexame, humilhação, desconsideração, desrespeito que só seria reparado em combate, como de fato ocorre. O riso aqui se explica, era isso que Nhô Augusto estava tramando, um embate entre ele e o chefe dos bandidos, de modo que o provoca com o pedido. Embora Nhô Augusto se assemelhe ao seu Joãozinho Bem-Bem no gosto pelo que é desregrado se diferencia deste por ter aprendido em suas metamorfoses a arte da dissimulação. É possível pensar que Nhô Augusto tornara-se cínico, astuto como uma raposa velha que ao ver a possibilidade da caça não avança desenfreadamente sobre ela como antes fizera, caindo na cilada do Major Consilva. Ao contrário, é capaz de antecipar-se aos acontecimentos com sua arte de fingir. Ou age assim porque mudou. Aprendera a resistir às tentações, esperar o momento certo para agir ou muda de acordo com o rumo dos acontecimentos. Assim, conhecendo seu igual e a lei que o rege, a severidade e a intransigência de suas opiniões de fora-da-lei, sabendo que esse é incapaz de mudança, de um ato nobre, Nhô Augusto efetua no pedido a violação de um código, humilhando o bandido. Assim, ao ultrajá-lo, provoca-o chamando-o ao contra-ataque, a reagir: “Joãozinho Bem-Bem se sentia preso a Nhô Augusto por uma simpatia poderosa, e ele nesse ponto era bem-assistido, sabendo prever a viragem dos climas e conhecendo por instinto as grandes coisas (Augusto Matraga, 410)”. Como antes Nhô Augusto não se acha preso a nada, não possui lei, regras, não sente constrangimento diante dos afetos, não vê em seus atos censura, se são apropriados, adequados, ou impróprios, pouco importa, como ele mesmo diz: “qualquer paixão me adverte”. (494)”. Seu Joãozinho Bem-Bem, ao contrário, é inflexível em suas opiniões, preso que se encontra a sua regra, por sobrevivência de sua fama. Metaforicamente lê-se no desregramento de Nhô Augusto um procedimento de Rosa para construir uma narrativa dissoluta de códigos, de convenções literárias, e na provocação do pedido de Nhô Augusto chamando-o para o embate, a efetuação de maneiras de produzir discursos que já são artifícios, através do artifício da linguagem, figurado pela disputa poética.

O desafio do conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, travado entre seu

Joãozinho Bem-Bem e Matraga, é uma luta de iguais. Nhô Augusto luta pelo reconhecimento de sua glória e seu Joãozinho Bem-Bem para manter sua notabilidade. Nota-se que para Nhô Augusto a felicidade consiste em andar solto, sem apego a nada, e ao reconhecer em seu Joãozinho Bem-Bem, parte do que foi, esse percebe a possibilidade de se libertar matando seu igual, seu parente, seu amigo, seu Joãozinho Bem-Bem.

O desafio entre seu Joãozinho Bem-Bem e Augusto Matraga, que já se disse nesse figuração da disputa poética é afiado com o corte de suas facas que vão abrindo e dilacerando seus corpos. O embate é marcado no conto pela alternância de falas entre os dois personagens o que corrobora a idéia de imitação da disputa poética, em que os poetas ou trovadores se enfrentam defendendo cada um seus pontos de vistas. Nesse tipo de disputa vence quem for capaz de iludir o parceiro através da composição de versos que se alternam entre eles e exige um do outro uma resposta, geralmente enganosa, embaraçosa. Perde aquele que titubeia ou se engasga, que não consegue desembaralhar-se da dificuldade apresentada pelo outro, que é sempre um jogo de palavras.

“A hora e vez de Augusto Matraga” e “São Marcos” são contos que falam do próprio fazer literário em que as peripécias dos personagens transbordam da ficção e se transmudam em encenação da própria engenhosidade do escritor em busca de resgatar a escritura produzindo discursos sobre maneiras de discursos. O duelo entre os “bandidos” imita a disputa poética entre dois trovadores rasgando versos improvisados:

- “Se entregue, mano velho, que eu não quero lhe matar”. Ao que o outro respondia: - Joga a faca fora, dá viva a Deus, e corre, seu Joãozinho Bem-Bem”. “.-Mano velho!. Agora é tu que vai dizer: quantos palmos é que tem, do calcanhar ao cotovelo!..-*Se arrepende dos pecados, que senão vai sem contrição, e vai direitinho p’ra o inferno, meu parente seu Joãozinho Bem-Bem!*.
.-*Úi, estou morto...(Augusto Matraga, 411).*

Mas a luta que termina com os dois mortos, é também o embate de dois homens pela glória, um para manter, outro recuperar. Vence Nhô Augusto que ao matar o homem mais terrível transforma-se em herói daquela gente sem proteção e é por isso merecedor e digno de fama:

“Foi Deus quem mandou esse homem no jumento, por mór de salvar as famílias da gente. (E o velho): -“Traz meus filhos, para agradecerem a ele, para beijarem os pés dele!... Não deixem esse santo morrer assim...(Augusto Matraga, 412).

Nhô Augusto recupera sua dignidade como se viu do mesmo modo que antes, matando. Porém o discurso inverteu os valores, e transformou o que seria crime em mérito. É preciso lembrar que seu Joãozinho Bem-Bem representava o mal para o povo do arraial, de modo que ao matar seu Joãozinho Bem-Bem, (o mal), Nhô Augusto pratica um bem. Dessa forma o discurso cumpriu com sua tarefa, tornar quem no início do texto foi ultrajado, desqualificado, difamado, Nhô Augusto, agora em benemérito, notável, digno de ser lembrado.

No conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, haveria uma disposição em discutir a possibilidade de tornar-se alguém virtuoso⁷⁷ e no caso de vir a sê-lo permanecer? Ora, em relação a Nhô Augusto não é possível afirmar que ele se converteu, tornou-se cristão, mas tornou-se moderado, ou ainda dissimulado, o que garantiu sua vitória, seu reconhecimento. Virtuoso? Segundo Pítaco⁷⁸ “No praticar o bem é bom todo homem; mau, quando faz o mal”. Nhô Augusto praticou o bem matando o mal: seu Joãozinho Bem-Bem seria ele por seu ato

⁷⁷ Sobre esse assunto fala os diálogos de Platão, mas especificamente no Protágoras, quando este, tido como homem capaz de ensinar a virtude é procurado por Hipócrates para ensinar-lhe a arte da ilusão, a saber: a sofística. O desafio ocorre entre Sócrates e Protágoras, que depois de tanto ser inquirido sugere o apoio do poema para esclarecer a discussão. O poema escolhido é de Simônides, que no entender de Protágoras não é belo porque nega afirmar o mesmo que Pítaco, ao que Sócrates intervém alegando que não há contradição, mas falta de entendimento de Protágoras quanto ao emprego das palavras em Simônides. É o modo como são empregadas as palavras (fala-se de um tempo, depois da confusão entre ser e tornar-se) que provoca o engano em Protágoras, segundo Sócrates. Ao final da discussão, Sócrates que começara afirmando que a virtude não poderia ser ensinada, após um minucioso exame inquirindo Protágoras, passa a admitir a possibilidade. PLATÃO. Protágoras, Górgias - Fedão. (Trad.) Carlos Alberto Nunes. (Org.) Benedito Nunes. 2. ed. Belém: EDUFPA, 2002.

⁷⁸ Idem. p 98

“bom“, virtuoso? Há no propósito de Rosa neutralizando as experiências de Nhô Augusto a cada metamorfose e resgatando sua força bruta, restituir às linguagens, as escrituras devolvendo a elas seu estado primitivo, o resgate da literatura.

Como fabulador que é, Rosa procede com a linguagem de modo que essa produza efeitos de verossimilhança. Se o efeito da trama não ocorre, é porque não fomos movidos pelo artifício, talvez porque estejamos presos aos nossos pontos de vistas, como cegos cerrados em sua escura ignorância. Para resolver essa distorção provocada pelas diversas visões, Rosa aponta para o interlúdio, intermediação que nos contos é cenário de passagem. Assim, invés de condenar os personagens diretamente ao inferno ele cria o entreato e exhibe no palco as constantes mudanças dos personagens ora se deslocando para frente, ora para trás. Em “São Marcos”, o narrador-personagem se mostra um cético, diríamos um adepto do pirronismo⁷⁹, (não fosse fingimento a não crença), tal o modo como duvida e se mostra indiferente ao negar os conhecimentos dos outros personagens. Ocorre que a dúvida do narrador-personagem, dado o tom irônico, pode ser considerada um meio de investigar, não uma verdade absoluta sobre o conhecimento, mas os vários modos de encenação do saber. Assim, o feitiço do conto “SM”, é puro efeito de dissimulação do processo de criação de Rosa, conhecedor que é da arte de simular. Há no conto textos que se encavalgam nas mini narrativas, nos provérbios, e até nos dizeres. A isto chamamos de intertextualidade, o modo como os textos se repetem dentro de textos, fazendo brotar por similitude outros textos, ou ainda retratando-os. Em “SM” os exemplos de intertextualidade são os mini casos contados pelos outros personagens. Eles são provocados pelo narrador-personagem e passam a contar suas histórias, ou narram do que ouviram falar, rememorando os discursos que ao se repetirem são atualizados. Aurísio Manquitola é desses personagens que carregam à tiracolo um bornó cheio de histórias e vai contando ao sabor da memória, alusão a pancada no fundo da laranja da china, “para amolecer e dar o caldo”, isto é, despertar e

⁷⁹ Corrente cética surgida na antiga filosofia grega

verter estórias que no caso versam sobre o poder da reza brava. A primeira se passa no lugar de nome Viriato, sugestivo, porque não sendo transforma-se em ato, efeito da ficção. O caso narra sobre dois homens Silivério e Gestal da Gaita que viajando juntos foram obrigados a dormir no Viriato e à noite um dels viu o outro se transformando por força da reza brava, subindo em parede, como aranha. Para Aurísio as palavras são tão poderosas quando pronunciadas, que o melhor é esquecer-las. Ora, conhece-se as inúmeras ficções que falam do poder das orações, das palavras, quase todas pertencentes ao discurso oral. O que Aurísio fez ao contar a estória dentro do conto, integrando-a a narrativa contada, foi atualizar essa ficção cuja autoria são os sem nomes e sem vozes, os anônimos.⁸⁰ Outro elemento que corrobora a idéia de que o conto “SM” é um nó de outros textos, é a fala de Aurísio (“Para fazer bom efeito, tem que ser rezada à meia-noite, com um prato cheio de cachaça e uma faca nova em fôlha, que a gente espeta em tábua de mesa...(SM,232), a qual reproduz o *modus operandi* do poema “Reza Brava” de *Magma*, movendo o poema para o conto e atualizando-o, conforme se observa aqui:

A meia-noite já vem chegando,
e é a hora boa para rezar.
Vou queimar pólvora, vou traçar o sino,
vou rezar as sete ave-marias retornadas,
e depois a reza brava de São Marcos e São Manso,
com um prato fundo cheio de cachaça
e uma faca espetada na mesa de jantar (poema Reza brava, 111-1112)

O que o poema efetua é emaranhar outros textos da mesma natureza e confundi-los, intertextualizá-los. Em “SM” a matéria do conto é discutir os fazeres literários ou as maneiras de produzir ficções, sob o disfarce dos efeitos do feitiço. Esse que é feitura do texto literário ao entrançar questões teóricas acerca da literatura, tais como: os debates sobre teoria literária em um texto literário e não teórico. Isso é possível, devido a concepção de literatura de Rosa, que a

⁸⁰ Novamente o caso apresentado serve de ilustração para explicar a intertextualidade, porém

entende como jogo de dissimulação, como arte da imitação produtora de artifícios, de ilusão. Nesse sentido o conto é um passeio pelas matas da ficção, em que a matéria ficcionada: os fazeres literários e suas teorias, são postos à prova, experimentados, suspensos, para finalmente descobrir-se que em literatura tudo ficção.

A feitiçaria no conto é empregada como alegoria da literatura (também procedimento de Rosa para farçar a ficção), isso é possível porque tanto a feitiçaria quanto a literatura foram tomadas como artifícios produtores do encantamento, do engano. Em “São Marcos” o narrador-personagem inventa um desafio poético, nos nós do bambu, entre ele e um anônimo. O duelo figura no conto o desafio entre a prosa e a poesia mas como maneira de resgatar as linguagens aprisionadas nas convenções literárias que separa prosa / poesia, linguagem falada / linguagem escrita, popular / erudito. Certamente o que se vê nos dois contos estudados é a movência⁸¹ de textos como artifício para artificializar o que já é puro artifício, a literatura de Rosa.

No conto “São Marcos”, o episódio de Deolindinho como gênio aprendiz, que não soube escolher a matéria, sendo descoberto serve de ilustração para dizer que na literatura não importa a “coisa”, mas o modo como se engendra e se disfarça a matéria apresentada. Certamente a idéia dos meninos não era matar o professor, pensa-se, mas, provar que tinham aprendido a lição, ou seja, sabiam disfarçar, não tão bem, mas sabiam. Isto nos leva a hipótese de que Rosa através dos contos nos mostra as inúmeras discussões em torno da invenção literária: o que torna legítima a obra? É preciso comprová-la? Se sim, quais os critérios? É preciso adotar uma linguagem, seguir um modismo, uma concepção? Ou deixar-se guiar pelas paixões, como Matraga “Qualquer paixão me adverte”, ou fazer como os meninos do conto “SM” travessuras.

esses casos foram vistos mais detalhadamente no capítulo que trata dos casos de Aurísio.

⁸¹ ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Amálio Pinheiro. São Paulo: Cia das Letras, 2001. p. 145. *Movência* - para Zumthor é criação contínua. Entenda-se por movência, variantes do mesmo que se repetem nas e pelas vozes dos cantadores, declamadores, glosadores etc, e, que enquanto arte é reprodução e mudança. Embora Zumthor pense o conceito através das tradições, vinculando outro do mesmo registro oral: *intervocalidade*, é possível perceber que o mesmo se dá na tradição escrita pela via da intertextualidade e outros artifícios da linguagem, além dos jogos, e que podem ser pensados

Considerações Finais

As narrativas “São Marcos” e “A hora e vez de Augusto Matraga” de *Sagarana* foram lidas como alegoria⁸² da concepção de linguagem e da exposição das várias maneiras de narrar, ou de como se apresentam as artes em que se lê procedimentos de Rosa em busca de seu próprio “estilo”, expondo outros. Em relação a “SM” e seus elementos, ela foi dividida em dois grupos. O primeiro grupo reúne casos de malefícios, feitiços e sobre o poder da reza brava de São Marcos. O segundo agrupa casos sobre os modos de estranhar a língua e ornar os discursos. Quanto aos malefícios e feitiços estes foram tomados por artifício de linguagens em que são examinados em seus processos, relações e funções, por seus artesãos, artífices da língua. Com isso, produziu-se na narrativa “SM”, a idéia de laboratório da linguagem. A reza brava outro elemento mágico da fábula, figurou a ficção sobre a palavra poder que tudo transforma quando pronunciada. Observou-se das práticas dos personagens que estas produziam efeitos por meio de artifícios mágicos, caso da reza e da feitiçaria, do mesmo modo que a arte produz efeitos maravilhosos, por meio de artifícios com a palavra. Esta era para os personagens a própria coisa que motivada efetuava efeitos. Quanto a atitude do narrador-personagem na primeira parte do conto fingindo descrença das práticas dos personagens enquanto as observava, foi tomado como método irônico para levar os personagens a narrar suas histórias.

No conto “SM”, tanto as práticas dos personagens quanto as experiências do narrador-personagem com as palavras passaram por vários ensaios de avaliação das suas propriedades como produtora de efeitos. Essas transformações tornaram possível pensar “SM”, como uma rede textual que move e tece ficção dentro de ficção, fabula pcederes, estilos de artes, em que a

como procedimentos, técnicas de repetir o mesmo, reproduzindo continuamente.

⁸² A alegoria (grego *allós* = outro; *agourein* = falar) no conto “SM” e “A hora e vez de Augusto Matraga”, foi empregada como procedimento construtivo aplicado por Rosa para tramar e ornar sua narrativa. Nesse sentido, a melhor definição é a de Lausberg citado por Hansen: “A alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento”. Lausberb, *apud* HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedr; Campinas: Ed. UNICAMP, 2006. p, 7.

“literatura de ficção”, é a “ficção da literatura” como disse João Adolfo Hansen referindo-se a Grande Sertão: Veredas⁸³. O que se observou do conto é que Rosa dispensa um tratamento especial à sua própria poética de modo que ensaia maneiras artísticas, expõe e estiliza sua e tantas outras fazendo delas matéria da ficção que tece, que já disse literária. O manuseio dos artifícios da feitiçaria pelos personagens produziu uma palavra mimética e as experiências das palavras pelo narrador-personagem produziu ornamentos, metáforas, onomatopéias e neologismos. Estes artifícios foram interpretados como procedimentos de Rosa para evidenciar o arbitrário do artifício simbólico que aplica para inventar a ficção da motivação. Nesse sentido, a alegoria foi vista como um princípio de construção do texto.

A segunda narrativa “A hora e vez de Augusto Matraga” leu-se a experiência do homem frente ao seu destino e sua luta contra a dominação e em favor da permanência de sua reputação como experiências semelhantes às do trabalho com a linguagem contra a domesticação normativa da escrita, o desgaste pelo uso excessivo ou o esquecimento pelo desuso. Assim, neste conto, a ficção encenou, como seu efeito alegórico, a recaptura da condição selvagem e primitiva da linguagem.

⁸³ HANSEN, João Adolfo. O Ó: A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas. São Paulo: Hedra, 2000. p, 187.

BIBLIOGRAFIA

ACCETTO, Torquato. **Da dissimulação honesta**. Apresentação de Alcir Pécora. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AUERBACH, Erich. A ceia interrompida. In: **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BENJAMIN, Walter. **Para una crítica de la violència y outros ensayos**: iluminaciones IV. Taurus Humanidades: Madrid, 1991.

_____. Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos. In: **Para una crítica de la violència y outros ensayos**: iluminaciones IV. Taurus Humanidades: Madrid, 1991.

BOLLE, Willi. **Fórmula e fábula**: teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa. São Paulo: Perspectiva, 1973. 153p.

_____. Delito e sanção: sagarana In: **Fórmula e fábula**: teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 37-63

_____. Grande Sertão: cidades. In: **Revista USP**.n. 24 dez-fev, 1994-1995 (Dossiê Genética e Ética)

_____. O pacto no grande Sertão-esoterismo ou lei fundadora? In: Revista USP, n. 36. p.27-45

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: **Céu e inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática, 1988.

_____. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. Brasília: Hucitec, 1987.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. in: **Fortuna crítica**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 78-92.

_____. Sagarana. in: **Fortuna crítica**. p 63-67. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

CARDOSO, Wilton. A estrutura da composição em Guimarães Rosa. In: **Guimarães Rosa**. Centro de Estudos Mineiros: Belo Horizonte, 1966. p. 33-49.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Superstição no Brasil**. São Paulo : Global, 2001.

496p.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria**: Literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

COSTA, Ana Luiza Martins. Rosa, leitor de Homero. in: Revista USP, n. 36, p. 47-73

COSTA, Ana Valéria Beserra. **O mito em**: A hora e vez de Augusto Matraga de Guimarães Rosa. Dissertação. São Paulo, 2006, 75 p.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1983. 240p.

FERREIRA, Jerusa Pires. **O livro de são cipriano**: uma legenda de massas. São Paulo : Perspectiva, 1992. 162p

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. **Um lugar do tamanho do mundo**: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. 201p.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Heteronímia em Guimarães Rosa. In: **Revista USP**, p.19-25. dez-fev, 1997-98 n.36 (dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa)

GARBUGLIO, José Carlos. A saga do Rosa: a gênese de uma obra. In: FANTINI, Marli (org.). A poética migrante de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 264-287.

GOMES, Leny. São Marcos: no centro, um desafio-emblema. in: **Nonada**. ano I. n.1, ago-dez, 1997. p.120-133

HANSEN, João Adolfo. **O ó**: a ficção da literatura em grande sertão: veredas. São Paulo : Hedra, 2000.

_____. Alegoria: Construção e interpretação da metáfora. Campinas: Hedra, 2006. 230p.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: ed. 34, 1996. 2v.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação literária**. São Paulo: Ática, 1994. (Temas, 36). 78p

LEONEL, Maria Célia. **Guimarães Rosa**: magma e gênese da obra. São Paulo : Unesp, , 2000. 275p.

_____. **Guimarães Rosa Alquimista**: processos de criação do texto. 1985.

349f. tese (doutorado) FFLCH. São Paulo, 1985

_____. A palavra em Guimarães Rosa. **Revista de Letras**, n. 35. p.201-210, São Paulo, 1995.

LIMA, Luiz Costa. (Org.) **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2.ed. Rio de Janeiro, 2002.

_____. Letras à míngua. In: **Caderno Mais**. Jornal Folha de São Paulo, 27 agos, 2006, p 6.

LINS, Álvaro. **Uma grande estréia**. In: **fortuna crítica**. p.67-72. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

LISBOA, Henriqueta, CARDOSO, Wilton, RAMOS, Maria Luísa, DIAS, Fernando Correia. (Orgs). **Guimarães Rosa**. Centro de Estudos Mineiros: Belo Horizonte, 1966. 100p

MAINGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o discurso literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (coleção leitura e crítica)

MIYAZAKI, Tiekō Y. A antecipação e sua significação simbólica em São Marcos, de Guimarães Rosa. In: D'Onofrio, S. et. al. **Conto Brasileiro: quatro leituras**. Petrópolis: Vozes, 1979. p.63-106

NOGUEIRA, Maria Carolina de Godoy. **A construção literária da magia em Guimarães Rosa**. (dissertação) Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Paulista "Júlio de Mesquita," UNESP. Araraquara, 2002.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: **fortuna crítica**. p.112-133. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

OLIVEIRA, L.C.V. (Org.) **A astúcia das palavras: ensaios sobre Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: UFMG, 1998

PLATÃO. Protágoras, Górgias, Fedão. (trad.) NUNES, Carlos Alberto. 2. ed. Belém: EDUFPA, 2002. 339p.

PRADO Jr., Bento. O destino decifrado: linguagem e existência em Guimarães Rosa. In: **Alguns ensaios: filosofia literatura psicanálise**. 2. ed. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 2000.

ROBRIEUX, Jean-Jacques. Rhétorique et argumentation. 2.ed. Nathan/Her: Paris, 2000. 256p.

RONCARI, Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. **O brasil de Rosa** : mito e história no universo rosiano. v.1 : o amor e o poder. (livre-docência) FFLCH : São Paulo, 2002.

_____. A teoria dos três amores : as três árvores de Rosa. Cap. 2. in: **O brasil de Rosa** : mito e história no universo rosiano. v.1 : o amor e o poder. (livre-docência) FFLCH : São Paulo, p.101-133.

ROSA, João Guimarães. Sagarana. In: _____. **Ficção completa**. (Org. de Eduardo F. Coutinho) v.1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.p.199-462

_____. São Marcos. In: _____. **Ficção completa**. (Org. de Eduardo F. Coutinho) v.1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p.359-378.

_____. São Marcos. In: _____. **Sagarana**. 22a. ed. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1979. p. 224-255.

_____. A hora e vez de Augusto Matraga. In: _____. **Sagarana**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001. p. 363-413.

SARAIVA, Antonio J. **O discurso engenhoso**: estudos sobre Vieira e outros autores barrocos. São Paulo: Perspectiva, 1980.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é literatura**. São Paulo: Ática, 1989. 231p.

SPERBER, S. F. **Caos e cosmos**: leituras de Guimarães Rosa. São Paulo : Duas cidades, 1976.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1979. 206p.

_____. **Teorias do símbolo**. Campinas : Papyrus, 1996.

UTÉZA, Francis, RASSIER, Luciana Wrege. Sagarana: marcos são marcos. In: **Nonada**. ano 1, n.1, ago-dez, 1997. p.142-156

ZHUMTHOR, Paul **A letra e a voz**: a literatura medieval. (Trad.) Amálio Pinheiro e Jerusa Pires. São Paulo: Cia das Letras, p. 198. 1993.

_____. A ambigüidade retórica. In: **A letra e a voz**. São Paulo: Cia das Letras, 1993. p. 201-218.