UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ITALIANA

AS MÚLTIPLAS FACES DE *A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA* E SUAS DUAS TRADUÇÕES ITALIANAS

Nildo Maximo Benedetti

Dissertação apresentada ao Programa de Pós–Graduação no Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Língua e Literatura Italiana

orientadora: Professora Dra Lucia Wataghin

São Paulo
2003

A Maria Rita, Carminha, Lárcio, Raimo e Ritinha,
que me incitaram a recomeçar.

A Ivone, com cuja ajuda pude recomeçar.

MINHA GRATIDÃO

A Lucia Wataghin, paciente orientadora, que acreditou em mim,

ao Marcelo e à Mariana, pela ajuda sempre gentil, pronta e permanente,

à Virgínia Pearson, que está longe, mas aqui,

aos que me auxiliaram, cada um a seu modo, a vencer esta etapa: Paulo, Sueli Cherbino, Vicentina e Virgínia

e a todos os que me estimularam

RESUMO

Neste trabalho procuramos dar uma modesta contribuição para o levantamento de questões podem conduzir a um enriquecimento dos estudos da tradução literária de modo geral e, em particular, da obra de Guimarães Rosa; e, por outro lado, como produto inerente e desejável desse processo, lançar alguma luz sobre um conto complexo e obscuro de *Sagarana*, *A hora e vez de Augusto Matraga.*

A partir dessas atividades foi possível enunciar algumas exigências cujo cumprimento pelo tradutor do autor mineiro consideramos essencial. No fundo, elas não diferem do que é preconizado pela maioria dos estudiosos da tradução, mas o que torna peculiar a tradução de Guimarães Rosa é a intensidade com que tais exigências devem ser preenchidas.

O fato de Rosa, em sua narrativa, utilizar–se de ampla gama de ramos do conhecimento para gerar elementos de interpretação que somente são revelados ao leitor por meios indiretos, faz que a capacidade analítica do texto de partida tenha lugar de destaque entre as habilidades do tradutor. No final das contas, este terá de transcrever na língua de chegada a sua leitura da obra – dentre a infinidade de leituras possíveis –, e *ler* Guimarães Rosa é tão difícil quanto *rescrevê–lo.*

ABSTRACT

In this work, we tried to give a modest contribution towards raising questions that might help to enrich the studies about literature translation in a general way, and in particular, the work of Guimarães Rosa; and on the other hand, as an inherent and desirable result of this process, to shine some light into a complex and obscure story of *Sagarana, A hora e vez de Augusto Matraga.*

From these activities, it became possible to formulate some requirements that we believe to be essential to consider when translating the work of this brazilian author, from Minas Gerais. In essence they don't differ from what is precognised by most scholars of translation work, but what makes Guimarães Rosa work translation particular is the intensity that those requirements must be taken into consideration.

The fact that Rosa, in his narrative, utilises a wide range of areas of knowledge, to generate interpretation elements, which are only revealed to the reader in an indirect way, gives the analytical capacity of the initial text a highlighted position amongst the abilities of a translator. At the end on the day, he will have to re–write in his own language his own interpretation of the work – amongst an infinite number of possible interpretations – and to *read* Guimarães Rosa is as difficult as *re–writing* it.

ÍNDICE

PARTE 1: METODOLOGIA DE ANÁLISE

1. Introdução 1
2. Objetivos desta dissertação 3
3. Metodologia de análise 5
4. Conclusões 29
5. A tradução das cantigas de A hora e vez de Augusto Matraga 30
6. A tradução dos nomes próprios e expressões de tratamento em *A hora e vez de Augusto Matraga* 32

PARTE 2: AS MÚLTIPLAS FACES DE *A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA*

1. Introdução 34
2. Análise de *A hora e vez de Augusto Matraga* 35
   - 2.1. Estruturação da análise 35
   - 2.2. As três etapas da vida de Matraga 41
3. Augusto Matraga como personagem do sincretismo religioso brasileiro 43
   - 3.1. A religião em Guimarães Rosa 43
   - 3.2. A questão da predestinação e do livre–arbítrio em *A hora e vez de Augusto Matraga* 46
   - 3.3. *A hora e vez de Augusto Matraga* visto sob a ótica cristã 53
   - 3.4. Joãozinho Bem–Bem 97
   - 3.5. A mitologia grega em *A hora e vez de Augusto Matraga* 113
   - 3.6. Hierofanias em *A hora e vez de Augusto Matraga* 124
   - 3.7. O embate de Matraga e Joãozinho Bem–Bem e as leituras religiosas do conto 131
4. *A hora e vez de Augusto Matraga* como alegoria brasileira 157
5. Conclusões 180

PARTE 3: ANÁLISE DAS DUAS TRADUÇÕES ITALIANAS DE *A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA*

1. Informações gerais 185
2. Análise das traduções 186
3. Conclusões 220
4. Recomendações 223

BIBLIOGRAFIA CITADA NESTA DISSERTAÇÃO

1. Obras de Guimarães Rosa 226
2. Obras de outros autores 226

PARTE 1: METODOLOGIA DE ANÁLISE

1 – INTRODUÇÃO

A linguagem de Guimarães Rosa – inovadora, própria, de uma estrutura sintática peculiar e um léxico que inclui neologismos, vocábulos extraídos de idiomas estrangeiros, arcaísmos, termos regionais, indígenas e africanos – tem atraído a atenção dos amantes da literatura de modo geral e da brasileira em particular. Além de estudarem importantes questões relacionadas à sua linguagem sedutora e ao seu vastíssimo vocabulário, dedicam–se os amantes da obra do autor às tentativas de solução do intrincado quebra–cabeças por ele armado em suas tramas. Neste, são mobilizados achados ou invenções de linguagem, fábulas, parábolas, nomes próprios, personagens, números, situações inusitadas ou mesmo absurdas, provérbios, ditos, poemas e expressões populares, cantigas, formas de tratamento e uma infinidade de outros recursos na montagem de um conteúdo filosófico profundo e universal. Na realidade, a obra de Guimarães Rosa é a manifestação de sua condição de homem erudito, poliglota, de vasta cultura geral e de seu interesse por temas filosóficos e teológicos, pelas respostas das religiões às inquietações dos homens, pelo significado da vida e da morte, pelo entendimento e interpretação do Brasil, pelo destino do homem na persistente desordem brasileira.

Ao leitor de Rosa abrem–se, portanto, atraentes e ao mesmo tempo desafiadoras possibilidades de tentar "desvendar" a trama habilmente urdida e cuidadosamente camuflada no interior da obra, em um processo que exige enorme capacidade analítica. Trata–se de uma tarefa na qual cabe mobilizar variados ramos do conhecimento, aqueles quais o próprio autor se utilizava com propriedade, na tentativa de apreensão e interpretação das pistas que vão sendo deixadas aqui e acolá, ao longo da obra. Tais pistas são elementos que limitam a arbitrariedade das interpretações do texto: estas, para serem consistentes e convincentes, deverão sempre levar em consideração os indícios deixados à sua disposição pelo autor, através de tais pistas. E uma leitura da obra será tanto mais fundamentada quanto maior for o número de indícios levantados, examinados e aprofundados pelo leitor.

Os prodigiosos recursos semânticos e sintáticos de Rosa têm sido freqüentemente apontados como determinantes da intraduzibilidade de sua obra em língua estrangeira. O próprio autor – um artesão da escrita, que empregava todo o seu talento na escolha cuidadosa de cada termo de seus textos – ajuda a fortalecer essa imagem:

> Aprendi algumas línguas apenas para enriquecer a minha própria e porque há demasiadas coisas intraduzíveis, pensadas em sonhos, intuitivas, cujo verdadeiro significado só pode ser encontrado no som original. Quem quiser entender corretamente Kierkegaard tem de aprender dinamarquês; do contrário, nem a melhor tradução o ajudaria. (COUTINHO, 1965, p. 87).

No entanto, como afirma Tristão de Ataíde, "Os estrangeiros, que tiveram contato com essa obra diferente, viram logo o outro aspecto que o seu brasileirismo aparentemente esconde: o seu universalismo" (citado em COUTINHO, 1965, p. 143).

O fato é que as dificuldades de tradução não têm sido fator impeditivo de divulgação da obra de Guimarães Rosa ao leitor não versado na língua portuguesa do Brasil. Prova–o o número de traduções de muitos de seus livros para diversas línguas estrangeiras. Mas, não resta dúvida de que o complexo e elevado repertório lingüístico utilizado por Guimarães Rosa dificulta muitíssimo a tradução de seus textos. No entanto, se pensarmos como Schleiermacher, para quem o objetivo final da tradução – a fruição mais autêntica possível de obras estrangeiras (SCHLEIERMACHER, 1995, p. 175) – somos forçados a concluir que a maior dificuldade da tradução do autor mineiro reside na transmissão dos indícios que possibilitem ao leitor estrangeiro usufruir algumas das infinitas possibilidades de leitura que o texto original propicia. Formulando de outro modo: se apenas é possível vislumbrar o conteúdo profundo da obra de Rosa se nos lançarmos à tentativa de desvendamento do texto, elaborando uma leitura consistente, na qual lançamos mão das pistas por ele deixadas no processo de criação, pode suceder que tais indícios deixem de ser detectados por esse leitor particular que é o tradutor; e, neste caso, a conseqüência será, em certas circunstâncias, a "perda de pistas" no texto traduzido, que dificultará ou mesmo impossibilitará a transmissão do caráter universal e mais profundo da obra ao leitor estrangeiro; ou, o que é ainda pior, poderá suprir aquele leitor de informações que o levem a formular alternativas de leituras que nada têm a ver ou que sejam até mesmo opostas àquelas que o texto da língua de partida normalmente possibilitaria. Essas distorções de leituras do texto traduzido serão sempre inevitáveis; no entanto, sua ocorrência em grau menor ou maior será, em grande parte, conseqüência direta do menor ou maior cuidado com que o tradutor realizará a tarefa de análise literária do texto na língua de partida. Esta é a afirmação que pretendemos demonstrar nesta dissertação.

2. OBJETIVOS DESTA DISSERTAÇÃO

Pelas razões acima expostas conclui–se que, na tradução de uma obra de Guimarães Rosa, é fortemente recomendável o empenho, de parte do tradutor, de manter dados que dêem ao leitor estrangeiro a possibilidade do maior acesso possível aos elementos constitutivos da obra original; e a tradução será avaliada pelo sucesso do tradutor na transmissão desses elementos. A análise da tradução de Guimarães Rosa, portanto, não só deveria levar em consideração a maneira pela qual foram enfrentados os complexos problemas semânticos e sintáticos presentes na obra, como também fazer o levantamento de elementos de interpretação que foram mantidos ou perdidos no texto traduzido. Esta última análise deve ser feita buscando–se atentamente na obra original elementos que abram portas ao conjunto de suas possíveis interpretações e verificando se na tradução é ou não possível encontrar os mesmos elementos, de tal modo que se obtenha uma leitura com o nível de profundidade mais próximo possível do texto original, da forma como ele foi lido pelo analista da tradução.

No procedimento que estamos propondo, todavia, pode estar aparentemente implícita a idéia, obviamente equivocada, de que a boa tradução deve atender obrigatoriamente aos pressupostos do analista da obra original, ignorando as razões que levaram os tradutores – de resto, ausentes, no presente caso e, portanto, sem qualquer possibilidade de defesa de seu trabalho – a verter de uma maneira, para a língua de chegada, uma determinada área do texto; na realidade, porém, o que ocorre é que tais pressupostos dos quais o analista da tradução lança mão serão validados ou não pela *comunidade interpretativa*, sobre a qual voltaremos a falar. No presente caso, em primeira instância, a *comunidade interpretativa* será composta pelos membros da banca examinadora desta dissertação.

Em princípio, diríamos, portanto, que nosso trabalho será uma análise de "conteúdo", embora reconhecendo a dificuldade de separá–lo da expressão, sobretudo em tradução. Não nos deteremos, portanto, em minúcias formais, pois tal tarefa, embora tentadora, excederia os limites desta dissertação. Além disso, reduzindo ainda mais o foco da análise, trataremos, primordialmente, dos trechos da tradução que nos parecerem problemáticos, quer por não transferirem dados presentes no original, quer por criarem novos significados incompatíveis com este.

É necessário que se diga que nosso intuito não é a crítica depreciativa do produto que o tradutor a duras penas realizou, mas é preciso reconhecer que o procedimento que estamos adotando faz que na dissertação ele seja permanentemente lembrado, não pelas forças de seu trabalho – e elas constituem a regra e não a exceção no caso das traduções que estamos

abordando – mas por suas fraquezas. Fraquezas são impossíveis de serem evitadas em qualquer tarefa de qualquer atividade profissional, como também são infalíveis as críticas negativas que tais fraquezas ocasionam por parte de quem, na maioria dos casos, não seria capaz de produzir coisa melhor ou mesmo igual. A tradução é dos mais representativos exemplos desse hábito arraigado na natureza humana.

Para executar a análise da tradução, procederemos a uma análise inicial, o mais profunda possível, da obra na língua de partida, no intuito de detectar os indícios e as pistas de que falávamos acima, para então verificarmos se elas foram transferidas na tradução. A análise de traduções sob esse enfoque poderá contribuir para a melhor compreensão da obra de Guimarães Rosa, por duas razões: primeiro, porque uma das tarefas primordiais a ser cumprida pelo analista da tradução será a de fazer sua própria leitura dentre as ilimitadas possibilidades que a obra na língua de partida permite, o que trará o significativo benefício do enriquecimento da bibliografia sobre o autor. Se, como já tem sido freqüentemente afirmado, o tradutor é um crítico privilegiado de uma obra e a tradução é uma " forma de ler com maior profundidade para descobrir outras profundezas que uma simples leitura não permite apreender" (OLMI, 2001 p. 31), analisar um texto traduzido eqüivalerá a trazer à luz um trabalho que envolveu grande esforço analítico do tradutor e que poderá ser útil aos estudiosos do autor. Segundo, porque se espera que um estudo de tradução possibilite reflexões sobre um escritor, que por sua peculiaridade, exige condutas de tradução também peculiares, das quais, esperamos, se beneficiarão eventuais futuros tradutores de Guimarães Rosa.

Assim, esta dissertação tem dois objetivos:

1. Levantar questões cuja reflexão possa conduzir a um enriquecimento dos estudos da tradução literária de modo geral e, em particular, de Guimarães Rosa.
2. Contribuir para o estudo da obra de Guimarães Rosa.

Para que esses dois objetivos sejam alcançados, optamos pela análise das duas versões italianas existentes do conto *A hora e vez de Augusto Matraga*, de *Sagarana*: a primeira, feita por P.A. Jannini, (ROSA, J. G., 1963) em 1963, e a segunda, por Silvia La Regina, (ROSA, J. G., 1994) editada pela Feltrinelli. A escolha deste conto, o último dos nove de *Sagarana*, deve–se ao fato de nele serem encontrados elementos riquíssimos que demonstram a preocupação do autor com a religião e com o entendimento da identidade brasileira, tema que, a nós brasileiros, diz respeito diretamente. Como toda a obra do autor mineiro, o conto é carregado de símbolos, complexo e hermético; nele estão presentes temas como o isolamento

do poder e seu corolário, a subserviência, o autoritarismo patriarcal, a degradação moral contida na violência física e a expiação, obstinação, renúncia e desprendimento presentes na religiosidade, sendo portanto um excelente laboratório para tentar definir diretrizes que deveriam ser seguidas no processo de tradução de obras de Guimarães Rosa.

3. METODOLOGIA DE ANÁLISE

A fim de atender aos objetivos propostos nesta dissertação, expressos no item 2 acima, será utilizada uma metodologia de análise das duas traduções que compreenderá as seguintes etapas:

- Análise de *A hora e vez de Augusto Matraga* na língua de partida.
  Na PARTE 2 desta dissertação será efetuada a análise do conto na língua de partida, lançando–se mão, entre outros, da fortuna crítica publicada não somente sobre *A hora e vez de Augusto Matraga* e *Sagarana*, mas sobre a obra do autor, de modo geral;

- Análise das traduções italianas de *A hora e vez de Augusto Matraga*
  Na PARTE 3 procederemos à análise de alguns trechos significativos das duas traduções italianas, escolhidos entre os que acreditamos poder contribuir para o enriquecimento da literatura sobre a tradução de Guimarães Rosa.

A seguir, justificaremos metodologia de análise de tradução acima descrita.

Inicialmente, é necessário salientar o fato de que não há unanimidade, entre os estudiosos da tradução de que esta, para ser bem sucedida, deva ser precedida de uma interpretação do texto na língua de partida. Susan Bassnett cita o caso de Longfellow, segundo o qual a função do tradutor deve ser somente a de traduzir e que a interpretação do texto é uma atividade que deve ser exercida pelo crítico literário e não pelo tradutor:

> It has often been argued, in accordance with Longfellow (...) that *translation* and *interpretation* are two separate activities, and that it is the duty of the translator to translate what is there and not to "interpret" it (BASSNETT, 2000, p. 100) [1]

[1] Tem sido constantemente argumentado, de acordo com Longfellow (...) que *tradução* e *interpretação* são duas atividades independentes e que a tarefa do tradutor é a de traduzir o que está no texto, e não "interpretá-lo". (tradução nossa).

No mesmo livro, a autora cita uma explanação de Longfellow sobre sua tradução da *Commedia* de Dante:

> The only merit my book has is that it is exactly what Dante says, and not what the translator imagines he might have said if he had been a Englishman. (...) The business of a translator is to report what the author says, not to explain what he means. That is the work of the commentator. What an author says and how he says it, that is the problem of the translator. (BASSNETT, 2000, p. 70)[2]

Esta posição de Longfellow e de outros autores, que separam a tradução da interpretação, não está sendo considerada nesta dissertação, uma vez que dela não compartilha a maioria dos estudiosos da tradução, incluindo a própria Bassnett. Consideramos que a primeira não existe sem a segunda e que, portanto, o pressuposto de Longfellow não faz sentido dentro da nossa idéia de tradução e interpretação.

Antoine Berman preconiza o caminho inverso ao de nossa metodologia para análise da tradução, ou seja, o de partir de um trabalho preliminar de leitura da tradução, deixando de lado o original para ver se o texto "se sustenta", e, depois, proceder à leitura do original, deixando de lado a tradução. Este procedimento, no entanto, não pôde ser adotado por nós porque ao tomarmos contato com as traduções italianas, já havíamos, por várias razões, analisado o texto de Rosa; desse modo, a leitura isenta da tradução tornou–se inviável. Alguns dos demais aspectos da metodologia proposta por Berman, porém, foram observados em nosso trabalho, como por exemplo, a busca da rede de correlações sistemáticas, e, sempre que pertinente, o levantamento dos traços estilísticos do autor e da língua original, bem como a detecção do tipo de elaboração frástica ou formal, ou seja, fizemos "o mesmo trabalho de leitura que o tradutor fez, ou que se supõe ter feito, antes da tradução ou durante a tradução." (BERMAN, 1995, p. 67). Apesar disso, não tivemos em mira o aprofundamento do aspecto de "busca do tradutor", no qual Berman tanto se deteve: sobre Silvia La Regina, consultamos seu artigo publicado na revista *Traduttologia* (LA REGINA, 2000, p. 31–43) e assistimos à palestra que realizou na USP em 2002; quanto a Jannini, não nos foi possível encontrar qualquer texto mais profundo, além das dezesseis páginas que prefaciam *Il Duello*. Muito

---

[2] O único mérito que meu livro tem é o de ser exatamente o que Dante diz e não aquilo que o tradutor imagina que ele diria se fosse um inglês. A função do tradutor é o de relatar o que o autor diz e não o de explicar o que ele quer dizer. Este é o trabalho do comentarista. O que o autor diz e como ele o diz, este é o problema do tradutor. (tradução nossa).

mais importante nos pareceu o levantamento dos dados explicitados por Berman na obra mencionada, isto é, a "seleção de trechos do original que são, por assim dizer, lugares em que ele se condensa, se representa, se significa ou se simboliza. Esses trechos são zonas significantes em que uma obra atinge os seus objetivos (não obrigatoriamente os do autor) e seu próprio centro de gravidade." (BERMAN, 1995, p. 70). Este será o procedimento que adotaremos nesta dissertação.

Em termos de metodologia, seria pertinente rememorar a indagação feito pelo próprio Berman (BERMAN, 1995, p. 91): "a avaliação (da tradução) mesmo que acompanhada de todas as justificativas possíveis, não acabará simplesmente por refletir as idéias, as teorias – ou seja lá como se chame isso – do crítico em matéria de literatura e tradução?" Berman aborda formas de não cair nesse risco (BERMAN, 1995, p. 92–94); porém, apesar das tentativas que empreendemos de evitá–lo, consideramos que tal risco é impossível de ser eliminado e que deve ser assumido. Os efeitos deste inconveniente serão atenuados, desde que não efetuemos leituras desarrazoadas do texto original – o que, infelizmente, não é difícil de ocorrer quando se trata de Guimarães Rosa – e que mantenhamos em mira atingir os objetivos anteriormente definidos para esta dissertação, ou seja, contribuir para o estudo da tradução como atividade artística e, ao mesmo tempo, contribuir para o estudo da obra do autor.

As dissertações de mestrado e teses de doutorado que abordam a análise de traduções literárias costumam dedicar um capítulo muito vasto ao relato das diversas correntes teóricas da tradução, com o objetivo de determinar aquela da qual venha a servir de embasamento teórico ao próprio trabalho analítico.[3] No entanto, nesta nossa dissertação, não elaboraremos um capítulo especial sobre o assunto e assim procedemos por duas razões:

A primeira, porque os textos disponíveis, em dissertações ou teses, são, via de regra, já suficientemente abrangentes, o que torna um novo resumo sobre o tema desnecessariamente redundante e de leitura fastidiosa. A segunda, porque, como se verá a seguir, não vemos a elaboração de uma resenha das várias correntes de tradução como essencial ao alcance dos objetivos desta dissertação; preferimos concentrar nosso foco em somente alguns poucos autores, selecionados no imenso número dos que se dedicaram ou se dedicam ao estudo da tradução. A escolha desses autores obedeceu a um critério essencialmente prático: são os que fundamentam uma teoria e orientam o leitor, direta ou indiretamente, sobre quais procedimentos operacionais devem ser observados na avaliação de uma tradução. Ao mesmo tempo, são autores que sustentam posições divergentes entre si, em menor ou maior grau.

[3] Vejam-se, por exemplo, os trabalhos de Gaby Friess.Kirsch, (KIRSCH, 1998) e de Alba Olmi (OLMI, 2001)

Assim, se a metodologia de análise de tradução que adotamos nesta dissertação satisfizer às concepções conflitantes desses autores, poderemos concluir, com razoável grau de certeza, que ela é aplicável e adequada para atingirmos os objetivos propostos.

Como procuraremos mostrar, a discordância de abordagem teórica entre tais autores – fato que indubitavelmente enriquece muito o debate sobre o tema – apresenta resultados práticos pouco relevantes, seja para o trabalho de tradução, seja para uma análise objetiva de um texto traduzido. Para tanto, principiemos por abordar a desconstrução, tomando como referência os textos de Rosemary Arrojo, cuja interpretação do pensamento de Derrida, feita com tanta propriedade, objetividade e clareza, facilita sobremaneira nossa tarefa de discorrer sobre o assunto.

Arrojo, em *Tradução, desconstrução e psicanálise,* critica o logocentrismo e a crença do que Derrida chama de *"significado transcendental"* do texto, entranhados na tradição intelectual do Ocidente, e para o qual "A tarefa do tradutor, como a tarefa do crítico de tradução, é norteada por preocupações relativas a uma pretensa "fidelidade" devida ao chamado texto "original" (ARROJO, 1993, p. 15). Expõe a seguir as idéias de Saussure e conclui que

> A reflexão de Nietzsche sobre o caráter "fictício" de todas as nossas "verdades" e de todos os nossos significados chega exatamente onde teria chegado a reflexão do próprio pai da lingüística estrutural, Ferdinand de Saussure, se este pudesse ter levado às últimas conseqüências suas conclusões acerca do signo arbitrário e convencional. Ao admitir, em sua teorização sobre o signo, que o significante é "imotivado, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade" (...). Saussure teria que admitir também que esse significado é também sempre "atribuído" e nunca imanente, o que implica dizer que esse significado é sempre "produzido" por convenções e nunca descoberto, e que mudará à medida que mudarem as sociedades e as convenções que a regem. (ARROJO, 1993, p. 17)

A partir das idéias de Nietzsche e de Freud, Arrojo conclui que não é possível estabelecer normas de leitura que resgatem todos os significados originais de um texto, ou todas as intenções de seu autor. O leitor não pode proteger os significados do original porque nem mesmo o próprio autor está consciente de todas as intenções e de todas as variáveis que possibilitaram que seu texto fosse produzido.[4] O leitor, como o autor, também fará sua leitura

---

[4] A propósito dessas considerações de Arrojo, vale a pena citar aqui um texto de Barthes:

> "[...] Digamos que o bom texto escrito é aquele que durante todo o tempo integrou o "sujeito" da leitura à elaboração da mensagem. Nos textos literários, escritos, de qualidade não tão boa, quando o autor codifica sua mensagem, não prevê, não domina completamente todos os sentidos dessa mensagem. O sentido de um conjunto de signos é algo extremamente difícil de dominar em sua

com base naquilo que o constitui como sujeito e como leitor: sua visão de mundo, seu momento histórico, seu próprio inconsciente, ou seja:

> O leitor somente poderá estabelecer uma relação com o texto (como todos nós, a todo o momento e em todas as nossas relações) que será sempre mediada por um processo de interpretação, um processo muito mais "criativo" do que "conservador", muito mais "produtor" do que "protetor". Assim, o significado não se encontra para sempre depositado no texto, à espera que um leitor adequado o decifre de maneira correta. O significado de um texto somente se delineia e se cria a partir de um ato de interpretação, sempre provisória e temporariamente, com base na ideologia, nos padrões estéticos, éticos e morais, nas circunstâncias históricas e na psicologia que constituem a comunidade sociocultural – "a comunidade interpretativa" no sentido de Stanley Fish – em que é lido. (ARROJO, 1993, p. 19)

Conclui Arrojo que, desta forma, nenhuma tradução poderá ser exatamente fiel ao original, porque este não existe como objeto imutável de reflexo direto das intenções do autor.[5]

Arrojo faz importantes colocações sobre a crítica da tradução:

> Todo crítico de tradução que imagina a relação tradutor / texto original no cenário dessa fantasia logocêntrica escamoteia de sua crítica o fato de que, inevitavelmente, compara a tradução que julga com a tradução que tem em mente. E é essa sua versão, que toma, entretanto, como sendo a indiscutivelmente "correta" ou "ideal", como sendo a eqüivalência desejável daquilo que o autor originariamente tenha "querido" dizer, ou teria dito, se escrevesse na língua e no tempo da tradução. (ARROJO, 1993, p. 29)

---

totalidade. O sentido espoca de todos os lados. Há sentidos parasitas, há sentidos secundários, simultâneos, latentes, e no fundo muitos autores não dominam a totalidade dos sentidos do que escrevem. Esses sentidos parasitas, secundários, que eles nem sempre dominam, é o que se pode chamar, *grosso modo*, de *conotações*; são sentidos superpostos; e fica bem evidente que, quando lemos, recebemos as conotações voluntariamente postas no texto pelo autor, mas também acrescentamos uma infinidade de conotações, ou seja, de sentidos profundos, que emanam de nossa cultura ou de nosso nível social; ou de nossa história nacional; ou de nosso grupo social; ou mesmo, simplesmente, de nossa situação afetiva." (BARTHES, 1976)

[5] A crença na mutabilidade permanente da obra de arte, da qual a do texto é um caso particular, é apropriadamente abordada por Picasso:

> Um quadro não é pensado e fixado de antemão. Enquanto o produzimos ele segue a mobilidade do pensamento. Depois de terminado ele continua a mudar, conforme o estado daquele que o contempla. Um quadro vive sua vida como um ser vivo, sofre as mudanças que a vida cotidiana nos impõe. Isto é natural, já que um quadro só vive graças àquele que o contempla (CHIPP, 1988, p. 272)

À primeira vista, as considerações de Arrojo poderiam levar a se considerar como consistente qualquer leitura que, arbitrariamente, se faça da obra da língua de partida e, por conseguinte, do texto traduzido; tal fato, no limite, nos levaria a considerar válido traduzir "Nel mezzo del cammin di nostra vita" por *o telefone tocou de madrugada e levei um susto*, ignorando quaisquer exigências sintáticas, semânticas ou de métrica contidas no texto de partida. Tal arbitrariedade de leitura traria algumas conseqüências imediatas e desconcertantes: impossibilitaria qualquer critério de análise de um texto na língua de partida e na língua de chegada e colocaria em pé de igualdade, quanto à qualidade, todos os textos, sejam eles o de um poema épico ou de um tratado de química, sejam eles de Dante ou de Paulo Coelho, seja uma crítica literária de Antônio Cândido ou de alguém que nunca leu um livro; levaria também à total impossibilidade de captar a essência do pensamento de Derrida e ainda maior incerteza em relação à leitura de Arrojo sobre as idéias formuladas pelo pensador argelino. Sobre esse risco, diz Arrojo em *O signo desconstruído*:

> Contudo, essas conclusões não trazem como conseqüência, como temem alguns, a morte do autor, nem a liberação do leitor, nem tampouco o risco de uma produção caótica e desenfreada de significados desautorizados. Em nossa tradição, o autor continua vivo e continua a funcionar como um elemento regulador do processo de significação; sua morte somente poderá ser determinada pela mesma rede de convenções que provocou também seu nascimento. (ARROJO, 1992, p, 38–39).

Obviamente, ao falar em "produção caótica e desenfreada de significados desautorizados", a questão do exercício da arbitrariedade descomedida é simplesmente deslocada do leitor para a submissão a uma fonte "autorizada". Em *Oficina de Tradução,* a autora atribui tal autoridade reguladora à "comunidade interpretativa", conceito introduzido por Stanley Fish e que, na definição da mesma Arrojo,

> se refere ao conjunto de elementos responsáveis, numa determinada época e numa determinada sociedade, pela emergência de significados aceitáveis. O significado não se encontra, portanto, para sempre depositado na palavra ou no texto. Forma–se, sim, a partir da ideologia, dos padrões estéticos, éticos e morais, das circunstâncias históricas e da psicologia que constituem a comunidade sociocultural em que se interpreta esse texto ou essa palavra. (ARROJO, 1986, p. 79)

A comunidade interpretativa passa, portanto, a ter estatuto de padrão de análise e de avaliação da tradução. Para o Watzlawick (WATZLAWICK et al, 1973, p. 33) "a busca de um padrão ou modelo é a base de toda a investigação científica. Onde existir um padrão existe

significado." A ausência de um padrão ou de um modelo de análise inviabilizaria qualquer estudo sobre tradução, incluindo esta dissertação: assim é que a qualidade das leituras pessoais aqui contidas – do texto de Guimarães Rosa, das conclusões de Arrojo e de Berman ou da tradução de Jannini –, bem como as relações que estabelecemos entre elas, serão julgadas pela comunidade interpretativa composta pelos membros da banca examinadora.

Arrojo não dá, em seus três livros publicados ou nos seus textos aos quais tivemos acesso, nenhuma alternativa teoricamente definida na forma de se analisar uma tradução; no entanto, a partir do seu "recado ao tradutor / aprendiz", podemos deduzir as diretrizes que devem ser observadas na análise de um texto traduzido: (ARROJO,1986, p. 76–78)

- Por ser a tradução atividade fundamentalmente geradora de significados e "o trabalho do tradutor pelo menos tão complexo quanto o do escritor de textos "originais""– não podem existir fórmulas simples e fáceis para aprender a traduzir.
- Aprender a traduzir significa aprender a ler, ou seja, a produzir significados, a partir do texto da língua de partida, e que sejam aceitáveis para a comunidade cultural na qual vive o leitor da língua de chegada.
- A leitura consistente de um texto da língua de partida – uma poesia, por exemplo – só pode ser efetuada a partir do conhecimento, de parte do tradutor, da concepção de poesia em que tal texto foi criado e do fato de "saber aplicar as convenções estabelecidas para sua leitura."
- Aprender a ler significa dispor de um repertório amplo de conhecimentos, fruto de muita leitura e de muita pesquisa, e possuir espírito crítico aguçado, "além de uma curiosidade persistente e difícil de ser satisfeita."
- O tradutor deve aprender a escrever "com o mesmo cuidado e com a mesma persistência daqueles que se preparam para ser escritores."
- O tradutor tem uma responsabilidade definida perante o público leitor da língua de chegada: "Além de refletir a leitura que o tradutor elaborou a partir do "original", todo texto traduzido será, para um público que não tem acesso a esse "original", texto de partida para a construção de outras leituras."
- O tradutor deve estar atualizado com respeito às teorias e aos estudos sobre tradução.

Os segundo, terceiro e quarto pontos mostram a necessidade de se efetuar cuidadosa análise do texto da língua de partida, como formulada em nossa metodologia. O primeiro

ponto traz uma tese surpreendente, a de que a tarefa de traduzir é pelo menos tão complexa quanto a de criar, ou seja, é igualmente difícil ou mesmo mais difícil traduzir Dante ou Borges do que escrever como eles o faziam. Não será fácil aos leitores apaixonados engolir esta tese.

Arrojo nos apresenta também alguns exemplos interessantes no mesmo *Oficina de tradução* por meio dos quais teremos condições de tirar as conclusões necessárias sobre a metodologia que estamos definindo para esta dissertação. Neste trabalho, apenas nos ocuparemos de dois exemplos.

O primeiro (ARROJO, 1986, p. 31–36) refere–se a um texto que a autora nos apresenta, na forma de um bilhete de caráter pessoal, um pedido de desculpas de um hóspede norte–americano ao seu anfitrião. O bilhete foi então traduzido por Arrojo como tendo por finalidade passar uma informação. Porém, outras leituras e outras traduções passam a ser apresentadas, quando ela nos revela que o "bilhete" é, na realidade, um poema do americano William Carlos Williams e, a partir dessa constatação, elabora uma longa e minuciosa análise do texto na língua de partida e seu impacto sobre a tradução. Falando sobre *plums*, por exemplo, diz que "Se aceitarmos que, no poema "original", as frutas representam o estímulo à sensibilidade que transgride as regras sociais, é importante que as associações desenvolvidas a partir de *plums* encontrem eqüivalente no texto traduzido."

A autora afirma então que

> O que poderia tornar extremamente difícil, e até mesmo impossível, a tradução do poema de William Carlos Williams não seriam suas características inerentes, mas sim, a interpretação que construímos a partir dele. A tradução do substantivo *plums*, que nos pareceu óbvia quando consideramos o texto / bilhete, passa a ser problemática quando lidamos com o texto / poema, exatamente porque quando "aceitamos" ler um determinado texto de forma poética (isto é, quando aceitamos que um determinado texto possa ser rotulado de "poema"), passamos a considerar *significativas* todas as relações e associações que pudermos combinar numa *interpretação* coerente.

O segundo exemplo ao qual faremos referência é o da análise efetuada por Arrojo da tradução, por John Nist, do poema *Áporo*, de Carlos Drumond de Andrade (ARROJO, 1986, p. 46–57). Somente nos interessa aqui levantar um fato, o das proporções relativas dos espaços, no livro de Arrojo, reservados para as diversas fases da análise:

- A apresentação do texto de partida: meia página.
- Leitura do texto em português: seis páginas e meia.
- A apresentação do texto traduzido por Nist: meia página.

- Análise da tradução de Nist: uma página.
- Apresentação de uma proposta de tradução por Arrojo: meia página.
- Explanação de Arrojo sobre sua versão: pouco mais de uma página.

Salta à vista a proeminência da análise do texto da língua de partida em relação aos demais passos, fato que voltaremos a abordar nas conclusões enunciadas no final deste capítulo.

Assim como no recado ao tradutor / aprendiz a que nos referimos anteriormente, estes dois exemplos também apontam para uma sistemática de análise de traduções na qual se encaixa a metodologia que estamos utilizando nesta dissertação, desde que tomemos o cuidado de considerar a leitura que efetuaremos do conto de Rosa como somente uma das infinitas possibilidades interpretativas e não pleiteemos para ela o privilégio de conter o significado "correto" depositado perenemente no texto de origem. Esta atitude é compatível com a posição de Mário Laranjeira no que diz respeito às possibilidades de leitura de um texto:

> A versão "definitiva" é um acidente, ou é devida a um acidente que estanca o texto . Mesmo assim, tal estancamento só afeta o texto do lado do autor, que não mais o altera. Permanecerá a eterna flexibilidade e multiplicidade do texto em função da infinidade de suas leituras. (LARANJEIRA, 1993, p. 40)

Mais adiante, Laranjeira, sob o mesmo enfoque, trata das perdas que fatalmente ocorrem em um texto traduzido, as quais somente poderão ser visualizadas a partir da comparação da leitura que efetuamos do texto da língua de partida :

> Não se pode exigir do tradutor que mantenha absolutamente tudo aquilo que uma análise lingüística do original revela como pertinente à poeticidade do texto. Cabe–lhe, entretanto, expandir ao máximo o limite das fidelidades e, pela inventividade do seu gênio, recuperar e compensar possíveis perdas de trajeto nos diversos níveis. (LARANJEIRA, 1993, p. 129)

Mário Laranjeira estabeleceu uma metodologia eficaz, clara e específica para a tradução de poesias, provérbios, ditos populares, etc. Em sua obra, ele define quatro formas de fidelidade que devem ser observadas em tradução poética e, por conseqüência, servem de guia na análise de traduções poéticas, entre as quais, por suas características formais, a obra de

Rosa parece freqüentemente encaixar–se. Como o autor é muito claro na explicação dessas quatro formas de fidelidade, preferimos sua transcrição direta:

A primeira é a fidelidade semântica, na qual, conforme o autor, se pensa em primeiro lugar.

> Traduzir, em sua acepção mais ampla e geral, é compreendido como levar o "sentido" do texto em língua A para um texto em língua B. Não cabe aqui esmiuçar todas as implicações da tradução semântica. Diga–se apenas que, em certos tipos de textos – os textos veiculares particularmente–, a fidelidade semântica da tradução é fundamental, já que eles têm como objetivo básico carrear uma informação. Já no texto poético, os elementos sensíveis, palpáveis do signo assumem papel preponderante e entram em relação uns com os outros para, numa terceiridade que se desvincula parcial ou totalmente da referencialidade exterior, gerarem eles próprios novos sentidos, dentro do processo da significância. (LARANJEIRA, 1993, p.126)

A segunda é a fidelidade lingüístico–estrutural.

> Chamamos de finalidade lingüístico–estrutural o cuidado que deve ter o tradutor de poemas em preservar o recuperar, no seu trabalho de reescritura, os jogos de significantes da cadeia original (nos níveis sintático e prosódico das classes morfológicas, léxico, fônico etc.) na medida em que constituem bases em que se apóia a significância. (...) Assim, um poema cuja sintaxe esteja marcada por inversões, elipses, quiasmos, paralelismos, repetições deve traduzir–se por um poema cuja sintaxe mantenha essas marcas. Por outro lado, uma sintaxe simples, direta do original deve compreender deve corresponder a uma sintaxe simples e direta na tradução. (LARANJEIRA, 1993, p. 127)

A terceira é a fidelidade retórico–formal. É interessante a visão de Laranjeira sobre a recriação livre, da qual reconhece o valor, mas que não classifica como tradução.

> Por finalidade retórico formal entendemos a homologia do poema traduzido com o original no que diz respeito à presença ou à ausência daqueles elementos que inserem a poesia numa tradição cultural que lhe impõe padrões fixos de metro, ritmo, rima, estrofação etc. (...) Assim, foi dito que o soneto deve ser traduzido por um soneto; uma balada, por uma balada; versos metrificados e rimados por versos metrificados e rimados, mantendo–se, se possível, a isomorfia da métrica e da rima; versos brancos por versos brancos; versos livres por versos livres; e assim por diante. Fugir disso é praticar a recriação livre, transcrição livre, outros tipos de trabalho cujo valor inegável não se discute aqui mas que, a meu ver, não são propriamente tradução. (LARANJEIRA, 1993, p. 130)

A quarta é a fidelidade semiótico–textual

> A fidelidade semiótico–textual consiste em manter–se, no trabalho translingüístico da reescritura, o processo interno e oblíquo de geração de sentidos que caracteriza o texto como poema.
>
> A fidelidade semiótico–textual condiciona, preside, justifica os outros tipos de fidelidade, que, sem ela, seriam trabalho estéril do ponto de vista da poeticidade do texto, já que ela é responsável maior pela presença, na tradução, de uma significância homóloga e homogênea à do poema original. É ela que permite a passagem do nível mimético ao nível semiótico, conforme ficou anteriormente exposto.
>
> A infidelidade do tradutor, neste caso, pode resultar no que há de mais grave: obter, como tradução do poema, um não–poema, um texto que não consegue ultrapassar os limites da mimese. Ou então, mesmo que o texto traduzido consiga ultrapassar essa barreira, a infidelidade semiótico–textual pode gerar outra significância não homogênea à significância do original. O texto obtido não será pois, do ponto de vista da poeticidade, a tradução daquele poema. (...)
>
> Em primeiro, lugar o tradutor deve estar atento para as agramaticidades do texto, que são os indicadores que apontam para a passagem à significação oblíqua. Ao traduzir, há de se manter ou recuperar as agramaticidades enquanto tais e, se possível, no mesmo nível semântico, morfológico ou sintático, ou na relação de estranheza que se estabelece entre os vários níveis, como é o caso da incompatibilidade semântica entre termos inseridos numa seqüência sintaticamente aceitável. (LARANJEIRA, 1993, p. 139)

Mário Laranjeira apresenta também um conjunto de preceitos que devem ser observados na tradução de provérbios, máximas e ditos populares. Começa definindo suas características estruturais:

> Mas o provérbio, a máxima e freqüentemente o dito são marcados por uma estrutura rítmica binária que pode reforçar–se ou não por outros elementos de paralelismo ou recorrência fônica (rima, assonância, aliteração) ou semântica (pares sêmicos em relação de semelhança, oposição, dependência). (LARANJEIRA, 1993, p .67)

No caso específico do provérbio, Laranjeira refere–se à sua significação aberta, em oposição à significação fechada que caracteriza o poema, e conclui que

> Dessas considerações infere–se que, do ponto de vista estritamente lingüístico e estrutural, a tradução do provérbio deveria fazer–se em função de sua estrutura específica binária, recorrente, fechada, de modo a conservar–lhe as características. Entretanto, outro fator interfere, fator que não encontramos no poema e que vai dar à tradução do provérbio, do adágio, do dito a

> sua particularidade mais marcante: eles não são sentidos como produções de um sujeito enquanto indivíduo, mas como frutos de uma sabedoria coletiva; não têm um autor nem um destinatário; todo o grupo social assume tais formulações como um bem cultural coletivo. (LARANJEIRA, 1993, p. 70)

Face a essa característica de sabedoria coletiva do provérbio, Laranjeira afirma que ele deve ser traduzido em seu todo, e não em cada um de seus elementos constitutivos, ou seja, por um provérbio eqüivalente na mesma situação narrada na língua de origem. Cita a seguir Henri Meschonnic, que afirma que, para a poética das línguas e da tradução, o provérbio propicia intercâmbio e mudança e, neste caso, o empréstimo fornece as condições de estranheza que enriquecem as línguas nas quais são introduzidos. Conclui então Laranjeira que, quando o provérbio da língua de partida não encontra eqüivalente na língua de chegada, a tradução deve ser literal e estrutural para que aconteça o estranheza enriquecedora de que fala Meschonnic. Concluindo, assim se expressa Laranjeira:

> Enfim, o que se pode afirmar é que, em função de suas características, os provérbios, os ditos, as máximas merecem do tradutor uma atenção e um tratamento especiais, guiados pelo bom senso e por um conhecimento minucioso das regras de estruturação lingüística e de uso. Em muitos aspectos, a tradução dessas classes de enunciados se aproxima da tradução do poema, mas nunca deve o tradutor esquecer as marcas que individualizam a uns e a outro. (LARANJEIRA, 1993, p. 72)

Na expressão popular, parece–nos que, embora o aspecto estrutural tenha menor importância do que no provérbio e na máxima, não há dúvida de que a persistência do ritmo da língua de partida na língua de chegada comunicará força e beleza à tradução.

Se, por um lado, Mário Laranjeira estabeleceu um método de tradução de poemas, fornecendo, dessa forma, uma metodologia de análise da tradução, Antoine Berman deteve–se na análise da tradução de textos em prosa.

Berman propõe o que denomina *analítica da tradução*, que é um exame das deformações que ocorrem em toda tradução e que a impede de atingir seus verdadeiros fins (BERMAN,1985, p. 60–72). O nome se justifica, segundo Berman, porque se trata de uma *análise* tanto no sentido cartesiano quanto no psicanalítico, uma vez que o sistema de deformações é em grande parte inconsciente e apresenta–se como um feixe de tendências, de forças que desviam a tradução de seus objetivos puros. Segundo Berman, a *analítica da tradução* propõe–se evidenciar essas forças e mostrar os pontos sobre os quais elas se exercem. Diz respeito acima de tudo à tradução etnocêntrica e hipertextual, em que o jogo de

forças deformantes se exerce livremente, sendo sancionadas cultural e literariamente. Mas, na realidade, todo tradutor está exposto a esse jogo de forças e, mais, estas determinam o seu desejo de traduzir.

Berman restringe seu sistema de deformações à prosa literária (romance, ensaios, cartas, etc.), pois

> A prosa literária caracteriza-se em primeiro lugar pelo fato de captar, condensar e entremesclar todo o espaço de linguagens múltiplas existentes numa comunidade. Ela mobiliza e ativa a totalidade das "línguas" coexistentes numa língua. Isso se vê em Balzac, Proust, Joyce, Faulkner, Roa, Guimarães Rosa, Gadda etc. Por isso, do ponto de vista da forma, esse cosmos de linguagens que é a prosa e, em primeiro lugar, o romance, caracteriza-se por certa informidade, resultante da enorme mescla de línguas realizada na obra. É característica da grande prosa.

Berman propõe treze tendências de deformação de um texto traduzido:

- Racionalização: Tentativa de simplificar as estruturas complexas presentes no texto da língua de partida.

> A racionalização atinge em primeiro lugar as estruturas sintáticas do original, bem como esse elemento delicado do texto em prosa que é a pontuação. A racionalização recompõe as frases e seqüências de frases de tal maneira que as arranja segundo certa idéia da ordem de um discurso. A grande prosa-romance, a carta, o ensaio – têm, como dissemos brevemente, uma estrutura em arborescência (repetições, proliferação em cascata de orações adjetivas e de particípios, intercaladas, frases longas, frases sem verbo etc.) que se opõe diametralmente à lógica linear do discurso como tal. A racionalização afasta violentamente o original de sua arborescência, levando-o à linearidade.

Resumindo: a racionalização deforma o original, invertendo sua tendência básica (a concretude) e tornando linear suas arborescência sintáticas.

- Aclaração: Tentativa de esclarecer o que não está claramente definido no texto original.

> Trata-se de um corolário da racionalização, que diz respeito mais particularmente ao nível de "clareza" perceptível das palavras, a seu sentido. Nos pontos em que o original se move sem problemas (e com uma necessidade própria) no indefinido, o esclarecimento tende a impor o

definido. (...) É óbvio que a aclaração é inerente à tradução, uma vez que todo ato de traduzir é explicitador. Mas isso pode significar duas coisas bem diferentes. (...) A explicitação pode ser a manifestação de algo que não está patente, porém velado ou reprimido, no original. A tradução, por seu próprio movimento, traz à tona esse elemento. (...) Mas, em sentido negativo, a explicitação visa a tornar "claro" o que não o é nem pretende ser no original. A passagem da polissemia à monossemia é um modo de aclaração. A tradução parafraseadora ou explicativa é outro. E isso nos leva à terceira tendência.

- Espichamento: tendência de aumentar a extensão do texto original.

Toda tradução tende a ser mais longa que original. Essa é uma conseqüência, em parte, das duas primeiras tendências mencionadas. Racionalização e aclaração e exigem espichamento, desdobramento daquilo que no original está "dobrado". Mas esse espichamento, do ponto de vista do texto, pode muito bem ser qualificado de "vazio" e coexistir com diversas formas quantitativas de empobrecimento. Quero dizer com isso que o acréscimo não acrescenta nada, que ele só faz crescer a massa bruta do texto, sem aumentar sua eloqüência ou sua significância. As explicitações talvez tornem a obra mais "clara", porém obscurecem na verdade o seu modo próprio de clareza. O espichamento, além disso, é um relaxamento que atenta contra a rítmica da obra. (...) Observemos que o espichamento ocorre — em graus diversos — em todas as línguas que traduzem, e que ele não tem essencialmente uma base lingüística. Não: trata–se de uma tendência inerente ao traduzir como tal.

- Enobrecimento: tentativa de, na tradução, enobrecer o texto original, tornando–o mais belo ou melhor.

É o ponto culminante da tradução platônica, cuja forma acabada é a tradução (ou a atradução) clássica. Chega–se ao seguinte: a tradução é " mais bonita " (formalmente) que o original. Pelo menos era isso que pensava a respeito da tradução dos antigos um dos pais do classicismo francês, Bouhours. A estética vem aqui completar a lógica da racionalização: todo discurso deve ser um belo discurso. Em poesia, isso dá na "poetização"; na prosa, dá na "retorização ". (...)

A retorização embelezadora consiste em produzir frases "elegantes", utilizando, por assim dizer, o original como matéria–prima. O enobrecimento, portanto, não passa de reescrita, de "exercício de estilo" a partir (e à custa) do original. (...) O inverso (e complemento) do enobrecimento é, nos trechos do original considerados "populares", o recurso cego a uma pseudo–gíria que vulgariza o texto, ou a uma linguagem "coloquial" que demonstra apenas a confusão

entre oral e falado. A grosseria degenerada da pseudo–gíria (ou do pseudo–patoá) trai tanto a oralidade rural quanto o código estrito dos falares urbanos.

- Empobrecimento qualitativo: empobrecimento de sonoridade ou de significantes na tradução de porções do texto original.

Remete à substituição de termos, expressões, circunlocuções etc., do original ou termos, expressões, circunlocuções que não têm a mesma riqueza sonora nem a riqueza significante ou — melhor — icônica. É icônico o termo que, em relação a seu referente, "constitui imagem", produz uma consciência de semelhança. (...) Em todas as línguas do mundo os termos que designam a borboleta mudam à maneira do caleidoscópio. O que não significa que a palavra "borboleta" se pareça com a "borboleta", mas que em sua substância sonora e corporal, em sua espessura vocálica, parece–nos haver algo do ser borboleteante da borboleta. Prosa e poesia — cada uma à sua maneira — produzem aquilo que se pode chamar de *superfícies de iconicidade.*

- Empobrecimento quantitativo: é a redução de significantes na tradução, em relação ao rexto original.

Remete à perda lexical. Toda prosa apresenta certa proliferação de significantes e de cadeias (sintáticas) de significantes. A grande prosa romanesca ou epistolar é "abundante". Apresenta, por exemplo, significantes não fixados uma vez que o que importa é que, para um significado, haja uma multiplicidade de significantes. Assim, o romancista argentino Roberto Aret emprega para o significado "rosto" as palavras *semblante, rosto* e *cara* sem justificar o emprego deste ou daquele significante neste ou naquele contexto. O essencial é que a importância da realidade do "rosto" em sua obra seja indicada pelo emprego de *três* significantes. A tradução que não respeite essa triplicidade torna o "rosto" de suas obras pouco reconhecível. Existe perda porque se têm *menos* significantes na tradução do que no original. É atentar contra o tecido lexical da obra, contra seu modo de lexicalidade, a exuberância. Essa perda pode muito bem coexistir com um aumento da quantidade ou da massa bruta do texto, com o alongamento. (...). De tal modo que a tradução rende um texto ao mesmo tempo mais pobre e mais longo. O alongamento serve muitas vezes para mascarar a perda quantitativa.

- Homogeneização: tendência de homogeneizar um texto heterogêneo.

Consiste em *unificar* em todos os planos o tecido do original, ao passo que este é originariamente heterogêneo. É sem dúvida a resultante de todas as tendências acima. Diante de uma obra heterogênea — coisa que a obra em prosa quase sempre é — o tradutor tende a unificar,

a homogeneizar o que é da ordem do diverso, até do díspar. A não–reprodução do heterogêneo é o que Boris de Schloezer chama de *penteação* inerente à tradução:

"O tradutor, queira ou não, é obrigado a dar uma penteada no texto. Se ele se permite deliberadamente uma correção, uma construção defeituosa [...], ela não será de modo algum eqüivalente às do original."(...)

Na verdade, a homogeneização agrupa a maior parte das tendências do sistema de deformação. Contudo, é preciso considerá–la como uma tendência em si, que lança raízes profundas no ser do tradutor.

- Destruição do ritmo: tendência de, na tradução, quebrar o ritmo existente no texto original.

O romance, a carta, o ensaio não são menos rítmicos do que a poesia. São até multiplicidade entrelaçada de ritmos. Estando assim a massa da prosa em movimento, a tradução tem dificuldade (felizmente) em quebrar essa tensão rítmica. Donde decorre que, mesmo "mal" traduzido, um romance continua a nos cativar. No entanto, a deformação pode afetar consideravelmente a rítmica, quando afeta a *pontuação*. Claude Duneton, em *Parler croquant* mostrou como Vinay e Darbelnay em *Stylistique comparée de l'anglais e du français* ao mesmo tempo embelezaram e quebraram o ritmo mímico da frase de um texto de Lawrence (tomado em *England, my England*). O embelezamento faz o texto passar de uma tonalidade a outra, e o fracionamento da frase, operado "cientificamente" pelos autores, rompe o ritmo mímico da frase (seu "andamento", que imita o andamento do trenzinho atravessando o País de Gales). Gresset (...) mostrou como a tradução de um texto de Faulkner quebra sua rítmica: onde o original só tem quatro sinais de pontuação a tradução conta *vinte e duas*, das quais dezoito vírgulas!

- Destruição das redes significantes subjacentes: perda, na tradução, de certas palavras ou expressões–chave, impossibilitando o leitor da língua de chegada de ter acesso a esses elementos significativos.

Toda obra comporta um texto "subjacente" em que certos significantes se correspondem e encadeiam, formam redes sob a "superfície" do texto, quero dizer: do texto manifesto, dado à leitura simples. É o subtexto, que constitui uma das faces da rítmica e da significância da obra.

Assim voltam de vez em quando certas palavras que formam, nem que seja por semelhança ou modo de ver, uma rede específica.

Berman dá o exemplo de um texto de Arlt, no qual uma série de aumentativos são utilizados em distâncias grandes, até em capítulos diferentes, sem que o contexto justifique o seu emprego. Em seguida explica a razão desse procedimento do autor:

A simples formação de uma rede com esses aumentativos mostra que seu encadeamento faz sentido e, na verdade, simboliza uma das dimensões essenciais de *Sete Loucos*. Esses significantes são aumentativos, e não por acaso. Pois no romance existe certa dimensão de *aumentatividade*: portais, asas, jaulas, vestíbulos, gigantes e passagens adquirem o tamanho desmesurado dos pesadelos. A tradução que não transmita tais redes *destrói* um dos tecidos significantes da obra.

A isso se alia a destruição dos grupos de significantes maiores de um texto, aqueles em torno dos quais ela organiza a sua expressividade. Por exemplo, um autor como Beckett emprega para o domínio da visão certos verbos, adjetivos e substantivos e *não outros*. A tradução tradicional nem sequer percebe essa sistemática.

- Destruição dos sistematismos: estruturas sistematicamente usadas no texto original são perdidas na tradução por processos de racionalização, aclaração ou alongamento.

O sistematismo de uma obra ultrapassa o nível dos significantes: estende-se ao tipo de frase, de construção utilizada. O emprego dos tempos é um desses sistematismos; o recurso a este ou àquele tipo também (como o *because* de Faulkner). É todo o sistema estudado por Spitzer a propósito de Proust ou de Racine.

Racionalização, aclaração e alongamento destroem esse sistema, introduzindo nele elementos que, por essência, ele exclui. Donde uma curiosa conseqüência: enquanto o texto da tradução é, como se disse, mais *homogêneo* que o do original, é também mais incoerente, mais heterogêneo e mais inconsistente. É um pot-pourri de diversos tipos de escrita. De tal modo que a tradução tende sempre a aparecer como homogênea e incoerente ao mesmo tempo. Meschonnic demonstrou isso ao falar da tradução de Celan. A análise aprofundada de um original e de sua tradução mostraria que a escrita-da-tradução é *a-sistemática*, como a dos iniciantes cujos textos os leitores das editoras rejeitam já na primeira página. Com a exceção de que, no caso da tradução essa assistematicidade permanece oculta, dissimulada por aquilo que *resta* da sistematicidade do original. O leitor, porém, percebe a inconsistência do texto da tradução, uma vez que raramente confia nele e não o vê como o texto "verdadeiro", nem como um texto "verdadeiro". Afora os preconceitos, ele não deixa de ter razão: não é um "texto verdadeiro", não tem suas marcas, em primeiro lugar as sistematicidades. A homogeneização já não pode dissimular a assistematicidade tanto quanto o alongamento não pode ocultar o empobrecimento quantitativo.

- Destruição ou exotização das redes lingüísticas vernaculares: Tentativa de destruir ou tornar exóticas certas características de oralidade do texto original.

Esse ponto é essencial, porque toda grande prosa mantém relações estreitas com as variantes de uma língua.

Em primeiro lugar, a intenção polilíngüe da prosa inclui obrigatoriamente uma pluralidade de elementos vernaculares.

Em segundo lugar, a intencionalidade de concretude da prosa inclui necessariamente esses elementos, pois as variantes são por essência mais corpóreas, mais icônicas que a *koiné*, a língua culta. O picardo "bibloteux" é mais expressivo que o francês "livresque". O antigo francês "sorcelage" é mais rico que "sorcellerie", o antilhano "dérespecter" é mais direto que o nosso "manquer de respect".

Em terceiro lugar, a prosa pode assumir como objetivo explícito a retomada da oralidade vernacular. É o que ocorre no século XX com boa parte das literaturas latino–americana, italiana e mesmo norte–americana.

O apagamento das variantes é, portanto, um grave atentado à textualidade das obras em prosa. Quer se trate da supressão de diminutivos, da substituição de verbos ativos por verbos com substantivos (o peruano "lagunarse" torna–se "transformar–se em laguna"); da transposição de significantes vernaculares, como "porteño" que se torna "habitante de Buenos Aires" etc.

Tradicionalmente existe uma maneira de conservar tais variantes *exotizando–as*. A exotização assume duas formas. Primeiramente, por uma técnica tipográfica (itálicos) *isola–se* aquilo que, no original, não o é. Em segundo lugar — de maneira mais insidiosa —, "exagera–se", para "parecer mais real", acentuando a variante a partir de uma imagem estereotipada desta. É a tradução superarabizante de *Mil e uma noites* feita por Mardrus.

A exotização pode juntar–se à vulgarização, traduzindo uma variante estrangeira com uma local (...). Infelizmente, uma variante não pode ser traduzida por outra. Só os koinés, as línguas "cultas" podem traduzir–se mutuamente. Tal exotização, que traduz o estrangeiro de fora pelo estrangeiro de dentro, só consegue ridicularizar o original.

- <u>Destruição das locuções</u>: tentativa de tradução literal de provérbios, imagens, circunlocuções, que são vinculados a uma experiência ou a um sentido.

A prosa abunda em imagens, locuções, circunlocuções, provérbios etc., que em parte provêm do vernáculo. A maioria deles veicula um sentido ou uma experiência que se encontra em locuções etc. de outras línguas.

Apelar para a eqüivalência é atentar contra a expressividade da obra. As eqüivalências de uma locução ou de um provérbio não os *substitui*. Traduzir não é procurar eqüivalências... Além disso, querer substituí–las é ignorar que existe em nós uma *consciência–de–provérbio* que perceberá de imediato, num novo provérbio, o irmão de um provérbio de sua própria produção.

- Apagamento das superposições de línguas: destruição, na tradução, da tensão e da integração existentes no texto original, as quais decorrem da superposição de dialetos com a língua culta ou da coexistência de várias línguas cultas.

Numa obra em prosa — em primeiro lugar romanesca — as superposições de línguas são de dois tipos: dialetos coexistem com uma língua culta, várias línguas cultas coexistem.

O primeiro caso é ilustrado pelos romances de Gadda, Grass, pelo *Tirando Banderas* de Valle–Inclan, que sobrepõe seu "castelhano" a diversos espanhóis latino–americanos, pela obra de G.Rosa, em que o português clássico e falares do Nordeste do Brasil se interpenetram. O segundo, –por J.M. Argueolas, A. R. Bastos, cujo espanhol é modificado sintaticamente por duas outras línguas puramente orais, o quíchua e o guarani. E há enfim — caso–limite — o *Finnegan's Wake* – de Joyce.

Nos dois casos, a superposição de línguas é ameaçada pela tradução. Essa relação de – tensão e de integração existente no original entre a variante e o *koiné*, a língua subjacente e a língua de superfície etc., tende a apagar–se. Como preservar em Roa Bastos a tensão guarani—espanhol? A relação espanhol da Espanha e espanhóis latino–americanos em *Tirano Banderas*? Talvez seja o "problema" mais agudo apresentado pela tradução da prosa, pois *toda prosa se caracteriza por superposições de línguas mais ou menos declaradas.* O romance, diz Bakhtin, reúne em si "heterologia" (diversidade de tipos discursivos), "heteroglossia" (diversidade de línguas) e "heterofonia" (diversidade de vozes). A *Montanha Mágica,* de Thomas Mann, é um bom exemplo de heteroglossia, que o tradutor, Maurice Betz, soube em parte preservar nos diálogos entre o herói, Hans Castorp, e a mulher por quem ele está apaixonado, Madame Chauchat. Ambos se comunicam em francês no original, e o que é fascinante é que o francês do alemão não é *o mesmo* da jovem russa. Esses dois franceses, na tradução, estão enquadrados pelo francês desta. Maurice Betz deixou ressoar suficientemente o alemão de Mann para que os *três franceses* pudessem se distinguir e manter, cada um, sua estranheza específica. Feito raro, pois na maioria das vezes a tradução está sempre apagando essa perturbadora superposição.

Berman completa o capítulo no qual apresenta estas treze deformações com as seguintes observações:

As tendências que acabamos de analisar sumariamente formam um todo que delineia aquilo que entendemos por *letra: letra são todas as dimensões que sofrem o ataque do sistema de deformação.* Esse sistema, por sua vez, define certa *figura* tradicional do traduzir. Não é produto de princípios teóricos. Ao contrário, as teorias da tradução costumam surgir desse solo, para sancionar ideologicamente essa figura, posta como evidente. E elas só podem fazer *isso*. Toda teoria da tradução é a teorização da destruição da letra em proveito do sentido. Esse é um ponto que não podemos desenvolver aqui.

> A tradução regida por essas forças e tendências é fundamentalmente *iconoclasta*. Ela desfaz a relação *sui generis* que a obra instituiu entre a letra e o sentido, relação em que a letra "absorve" o sentido. Ela o desfaz para instituir uma relação inversa, na qual das ruínas da letra deslocada brota um sentido "mais puro".
>
> Não há nisso nenhum "erro" no sentido banal. Mas uma espécie de necessidade. Pois poderia ocorrer que a *destruição fosse uma de nossas relações com uma obra* (escrita). Poderia ser que a obra induzisse também essa destruição. A libertação e a expressão do sentido operadas pela sistemática deformadora não são coisa sem importância. Existem, aliás, outros modos de destruir uma obra: a paródia, o pastiche, a imitação e — sobretudo — a crítica.
>
> Na verdade, crítica e tradução (centrada no sentido) são os modos fundamentais de destruir obras. Mas se essa destruição possui sua necessidade, não se segue que ela deva ser o *único* modo de relação com uma obra. Nem o modo preponderante.
>
> Quando "criticamos" o sistema de tendências deformadoras, fazemos isso em nome de uma *outra* essência do traduzir. Pois se, em certos aspectos, a letra deve ser destruída, em outros — mais essenciais — ela deve ser salva e *mantida*.

A conclusão acima parece–nos um tanto indefinida, porém deve–se reconhecer o mérito do trabalho de Berman, que dá ao leitor e ao analista do texto da língua de chegada uma forma estruturada de análise de tradução.

A lista das deformações acima mostrada não é completa, e isto será percebido no decorrer de nossa análise das traduções italianas do conto de Rosa; de momento, pode–se notar a ausência da deformação semântica (o chamado *erro*); pode ocorrer que tal ausência se deva ao fato de Berman achá–la tão óbvia que não merece constar numa lista de deformações; no entanto, se ele pretende dar à sua metodologia um caráter científico, não caberia distinguir o óbvio do não óbvio, sob risco de perda do próprio rigor científico pretendido por ele, mesmo porque o que é óbvio para um leitor poderá não ser óbvio para outro. Mas, de qualquer maneira, a *analítica da tradução* poderá ser utilizada como importante ponto de partida, com uma visão crítica.

O que podemos deduzir destas considerações de Berman é que todas as tendências de deformações por ele formuladas somente poderão ser detectadas na tradução a partir de uma profunda análise literária da obra original.

Essa mesma necessidade de uma leitura cuidadosa do texto da língua de partida é também preconizada pela tradutora italiana Giulia Lanciani. Ao contrário dos autores anteriormente citados – que de uma forma ou de outra, formulam suas idéias e conceitos sobre tradução partindo de uma base teórica que lhes serve de suporte –, Lanciani questiona a própria possibilidade da formulação de uma teoria sobre a tradução (LANCIANI, 1995, p.

195–202).[6] Convém aqui resumir as idéias por ela defendidas, pelo fato de estarem diretamente relacionados com o escopo de nossa dissertação; embora não se trate de uma teórica da tradução, sua experiência como tradutora de *Primeiras histórias* de Guimarães Rosa, sob o título de *Le sponde dell'allegria* pode ser de grande valia para nossa análise.

A primeira idéia defendida por Lanciani é a de que cada grupo lingüístico, cada língua, cada autor e mesmo cada obra requer instrumentos metodológicos próprios dificilmente estendidos a outras obras, a outros autores ou a outras línguas e que, portanto, não é possível formular uma teoria geral da tradução com bases científicas que cubra todas as possibilidades que na prática se apresentam. Desta forma, traduzir seria uma atividade empírica, uma disciplina e, portanto, "no fundo, o problema da tradução se transforma no problema do tradutor, cujos objetivos e comportamento podem ser infinitamente variados como é infinitamente variado o uso da linguagem."

A segunda refere–se ao polêmico tema da relação do tradutor com o autor que, para Lanciani, não admite discussão:

> O comportamento do tradutor deve ser de absoluto respeito ao texto. Respeito entendido no seu valor etimológico de olhar reverente, quase a reler o texto com os olhos do autor, tentando identificar, colher e seguir todos os possíveis percursos de sentidos que o autor percorreu. Isso não significa, obviamente, ultrapassar a suas intenções, fazendo–o dizer aquilo que ele não disse. Significa, isto sim, descobrir, descortinar todas as possíveis vias que se escondem atrás daquilo que ele efetivamente disse e que são, portanto, parte essencial constitutiva do seu ditado textual.

A terceira diz respeito à necessidade de o tradutor efetuar a gênese do processo de criação pelo autor:

> Traduzir é, em todos os casos, retraduzir, porque o tradutor reproduz, a nível lingüístico, o ato cumprido pelo autor no nível intra–lingüístico. Esta analogia fundamental entre os dois procedimentos autoriza, ou melhor, obriga o tradutor a penetrar, ou pelo menos a tentar fazê–lo, in mente auctoris cumprindo aquele percurso ao contrário na gênese textual, para o qual o próprio texto lhe oferecerá os dados indispensáveis. Somente depois de ter explorado o processo genético, ele poderá apropriar–se da mensagem e "interpretá–la" e, portanto, "executá–la" da mesma forma que um concertista se apropria de uma partitura e a executa (isto é, a retraduz em sons) interpretando–a (isto é, reproduzindo a mensagem melódica filtrada pela sua própria leitura). O

[6] Os trechos aqui citados foram traduzidos por nós

tradutor é, de fato, um leitor privilegiado do texto, porque possui algumas chaves que lhe permitem, se quer e se sabe, abrir portas vedadas aos demais.[7]

A quarta tem relação às inevitáveis perdas das possibilidades de leituras do trecho traduzido em relação ao texto original:

> No meio, entre o intérprete e o interpretado, o texto, com seu labirinto de realidades e de eventualidades e, portanto, com a sua pluralidade de leituras. Qualquer tradutor será inevitavelmente obrigado a escolher uma e uma só dentre as várias legítimas possibilidades de leitura que o texto lhe oferece e, portanto, a tradução é sempre uma opção parcial. Revela-se ilusório, de fato, qualquer hipótese de recuperar todas as implicações possíveis do texto original, mesmo porque a informação estética, ao contrário da informação referencial e semântica, é inseparável da sua realização específica. Assim, o texto traduzido, embora fiel ao modelo, será sempre seu eco ou memória. E a opção de um tradutor terminará sempre por confrontar-se com as opções de outros tradutores do mesmo texto, escolhas já efetuadas ou que se efetuarão no futuro.

A quinta faz referência ao dilema, permanentemente enfrentado pelo tradutor, de optar por privilegiar a dimensão expressiva ou a dimensão de conteúdo:

> Com efeito, do ponto de vista teórico, a atividade do tradutor é um absurdo, quer ele privilegie a dimensão expressiva – o que o leva diretamente à negação crociana (a expressão é alguma coisa de único que não se pode repetir) –, quer ele favoreça a dimensão do conteúdo, com a conseqüência da inevitável perda de todos valores formais do texto: a harmonização de ambas as exigências não é previsível, não existem fórmulas que as tornem realizáveis de modo absoluto. (...) Uma harmonização que se remete à dupla competência lingüística do tradutor, à sua cultura, à sua disponibilidade em receber e retransmitir a mensagem, evitando ao máximo as distorções e reduzindo ao mínimo as dispersões

Pelo que foi dito acima, pode-se concluir que, na opinião de Giulia Lanciani, ante a incumbência de efetuar uma tradução, deveria o tradutor, previamente, aprofundar-se no conhecimento das características do autor, analisar a obra que vai ser traduzida e estabelecer

---

[7] Relatando sua experiência na tradução de um poema de Maiakovski, Haroldo de Campos, de certa forma, afirma ter percorrido caminho análogo àquele sugerido por Giulia Lanciani:

> Pois bem, o exercício da tradução para nossa língua desse poema, proposto como recriação, através de eqüivalentes em português, de toda a elaboração formal (sonora, conceitual, imagética) do original, permitiu-nos refazer, passo a passo, as etapas criativas descritas por Maiakovski em seu trabalho teórico, e, "mutatis-mutandis", repetir as operações de testagem e eleição de cada linha do poema entre as várias possibilidades que se apresentavam à mente, tendo em vista sempre o projeto e as exigências do texto maiakovskiano. Foi, para nós, a melhor leitura

uma leitura consistente do texto original, a partir da sua gênese e, com base em sua leitura, determinar as áreas do texto original nas quais deve privilegiar a dimensão expressiva e nas quais deve privilegiar a dimensão de conteúdo.

Pelo que foi acima exposto, podemos tirar algumas conclusões que servirão de embasamento para a metodologia de análise aqui proposta:

De imediato, podemos dizer que todos os autores acima mencionados, embora de pontos de vista não perfeitamente sintonizados sobre tradução, concordam que a análise da obra literária minuciosa no texto na língua de partida deve preceder à tarefa tradutória e, portanto, podemos concluir que ela será igualmente indispensável para a análise do trabalho efetuado pelo tradutor.

Vimos também que a maneira pela qual a análise do texto na língua de partida é efetuada pelo tradutor não se altera substancialmente, quer ele considere que sua análise é a expressão do pensamento "verdadeiro" do autor, quer ele julgue inatingível o significado "verdadeiro" do texto e entenda sua leitura como de sua própria criação e uma das infinitas possibilidades permitidas pelo texto de partida. O que distingue um caso de outro é que, no segundo, sempre haverá uma leitura possível e válida, porque sancionada pela sua autoridade como leitor transformador do texto, enquanto que, no primeiro, uma leitura somente será julgada consistente pelo mesmo leitor se acompanhada de "provas" cabais de que, na sua visão, reproduz as intenções do autor. Em ambos os casos, seu trabalho analítico somente terá validade se sancionado pela autoridade representada pela comunidade interpretativa da qual fala Fish. Não é de surpreender que, na prática, o resultado da análise nos dois casos não seja sensivelmente diverso, pois o texto de partida é o mesmo; as maiores diferenças entre as traduções não serão decorrentes da posição do leitor junto ao texto de partida – se ele crê que sua leitura expressa ou não a opinião do autor. Diríamos mesmo que o efeito dessa posição é irrisório quando comparado ao impacto, sobre a tradução, da sensibilidade e do repertório de conhecimentos e habilidades do tradutor. De fato, existem grandes traduções que foram executadas sob teorias da tradução postuladas na modernidade. Essa opinião parece ser compartilhada pela própria Arrojo, quando afirma que:

> Como bem ensinou Nietzsche, montar e desmontar as "verdades" que inventa é o destino do ser que, ao nascer humano, nasceu também marcado para desejar criar e recriar, a partir de sua

---

que poderíamos jamais ter feito do poema, colocando-o à sua matriz teórica e revivendo a sua práxis, uma leitura verdadeiramente crítica. (CAMPOS, H. 1967, p. 33)

> perspectiva e de seu viés, o próprio mundo que o rodeia. O que distingue uma leitura desconstrutivista de outra, "logocêntrica", é, no fundo, apenas a consciência desse desejo e dessa finitude. (ARROJO, 1992, p. 12)

A totalidade das intenções do autor no momento de feitura de uma obra é, obviamente, inatingível, o que, no entanto, não torna supérflua a tentativa de alcançá–la, porque parece claro que todo o artista ao elaborar uma obra – seja ela uma pintura, uma sinfonia, um filme, um poema ou um romance – tenta nela depositar algo que, por definição, constitui o seu conteúdo manifesto [8]. Quanto ao seu conteúdo latente, fruto de um inconsciente inacessível, o mais provável é que seja inatingível não só ao leitor como ao próprio autor. Desse modo, pretender ter acesso ao inconsciente de um autor ou de um tradutor – o que às vezes fazem alguns teóricos de tradução, que ao mesmo tempo que proclamam que o significado do texto é inatingível, interpretam psicanaliticamente o inconsciente do autor ou do tradutor,– é uma missão não só impossível como irrelevante. Dizemos irrelevante, porque, em essência, é com a obra que entramos em contato, e é com ela que estabelecemos a comunicação. Vale aqui citar o conceito de "Caixa Escura" (black box) de Watzlawick et al, no campo da comunicação:

> A impossibilidade de ver a mente em funcionamento levou, em anos recentes, à adoção do conceito de Caixa Escura. (...) o conceito é mais geralmente aplicado ao fato de o equipamento eletrônico *(hardware)* ser hoje tão complexo que, por vezes, é mais conveniente esquecer a estrutura interna de um aparelho e concentrar o estudo nas relações específicas de *admissão e saída (input– output)*. (...) Este conceito, se aplicado aos problemas psíquicos e psiquiátricos, tem a vantagem heurística de que não é preciso recorrer a hipóteses intrapsíquicas inteiramente inverificáveis, e de que podemos limitar–nos às relações observáveis de *admissão – saída*, isto é, à *comunicação*. (...)
>
> Se nos interessarmos em observar o comportamento humano em termos da hipótese da Caixa Escura, veremos que a saída de uma Caixa Escura é a admissão de uma outra. A questão de saber se uma tal troca de informação é consciente ou inconsciente perde a importância suprema que possui num contexto psicodinâmico. Não se deve interpretar isto como significando que, no tocante às reações a um item específico de comportamento, não faz diferença alguma se esse comportamento é tido como consciente ou inconsciente, voluntário, involuntário ou sintomático. (...) Tudo isto nos devolve à atribuição de "significado", uma noção que é essencial à experiência subjetiva de comunicar com outros mas que concluímos ser objetivamente indeterminável para os fins de pesquisa em comunicação humana. (WATZLAWICK et al, 1973, p. 39–40)

---

[8] É interessante citar mais uma vez as palavras de Picasso:

Ou seja, uma obra de arte é, na verdade, a saída da caixa escura que encerra as intenções manifestas e latentes do artista com o qual estamos nos comunicando.

Os mesmos autores acima citados ajudam–nos a ampliar o conceito de relatividade da análise literária ou da tradução literária ao campo da comunicação humana:

> Todas as crianças aprendem na escola que o movimento é algo relativo, que só pode ser percebido em relação a um ponto de referência. O que não é percebido por todos é que esse mesmo princípio também é válido para, virtualmente, toda e qualquer percepção e, portanto, para a experiência humana da realidade. As pesquisas sensoriais e cerebrais provam, de maneira contundente, que só podem ser percebidas relações e padrões de relações, e que estas constituem a essência da experiência. (WATZLAWICK, 1973, p. 23)

4. CONCLUSÕES

O que acima expusemos permite concluir, em primeiro lugar, que a metodologia que será aplicada por nós para analisar as duas traduções de *A hora e vez de Augusto Matraga* é apropriada, desde que se tome o cuidado de não pretender atribuir à análise dos textos de partida e da tradução o estatuto de "expressão verdadeira do pensamento do autor".

Uma segunda conclusão diz respeito ao papel decisivo que a análise literária da obra na língua de partida tem no processo de elaboração da boa tradução e, por conseguinte, da análise de uma tradução; acreditamos que esse papel adquire caráter proeminente quando se trata da tradução de autor da complexidade de Guimarães Rosa e essa crença explica o espaço considerável que nesta dissertação foi reservado à análise do conto em português como instrumento para analisar as traduções italianas. Arrojo qualificou o poema *Áporo*, de Carlos Drumond de Andrade, como *máquina de significados* e, como vimos acima, ao abordar a tradução do poema, por John Nist, dedicou a maior parcela de seu esforço analítico ao texto em português. Ora, só teremos condições de descobrir quão fecunda é a *máquina de significados* contida em determinado texto se o vasculharmos atentamente e em profundidade, levando a efeito uma tarefa que exige o dispêndio de uma expressiva quantidade de energia. Se esta tarefa for cumprida com alguma qualidade, a avaliação do texto na língua de chegada é simplificada, pois acabamos por gerar uma *máquina de analisar a tradução*, isto é, a

---

Todos nós sabemos que a Arte não é a verdade. A Arte é uma mentira que nos faz compreender a verdade, pelo menos a verdade que nos é dado compreender. (CHIPP, 1988 p. 267)

avaliação de qualquer porção do texto traduzido é imediata, bastando, para tanto, constatar se ela é ou não condizente com a leitura efetuada do texto de partida.

A hora e vez de Augusto Matraga é, como veremos, uma superabundante *máquina de significados* e, portanto, sua análise deve obrigatoriamente ocupar uma parcela expressiva de espaço físico do texto desta dissertação. Este fato cria uma evidente desproporção entre o espaço reservado para a análise literária da obra em português e aquele reservado para a tradução. A exigência dessa desproporção é decorrência dos objetivos propostos e constitui, em si, uma tese secundária, mas não menos importante, desta dissertação.

5. A TRADUÇÃO DAS CANTIGAS DE *A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA*

A questão da tradução de poesias musicadas (canções, óperas, etc.) não é especificamente tratada por Mário Laranjeira, mas seus conceitos de tradução de poesias, ditos, provérbios, etc., podem guiar-nos na tarefa de formular algumas propostas de conduta para a análise da tradução das cantigas presentes em *A hora e vez de Augusto Matraga.*

De modo geral, sempre que viável, o texto traduzido da cantiga deveria poder ser cantado apropriadamente na língua de chegada, o que significa que os tempos fortes da música devem coincidir com os acentos das palavras do texto. No entanto, esta regra geral apresenta exceções que, quando artisticamente utilizadas, tornam-se altamente expressivas. É o caso, por exemplo, em que as duas ou mais sílabas da mesma palavra coincidem com os tempos fortes de dois ou mais compassos, respectivamente, evidenciando, dessa forma, a importância daquele vocábulo. Convém aqui mencionar um parágrafo do *Tratado de la forma musical*, de Julio Bas (BAS, s/d, p. 43) sobre a relação da métrica da poesia com o ritmo musical:

> ... trata-se de matéria sobre a qual é quase impossível formular leis precisas. O que dissemos sobre a coincidência dos acentos das palavras com os tempos fortes dos compassos deve ser considerado como princípio fundamental regido com discrição e amplo critério. A arte em todos os tempos conservou, a esse respeito, uma liberdade do mais alto valor técnico e expressivo, cuja aplicação se acha intimamente ligada às características e tendências dos povos, das épocas e dos respectivos autores.[9]

[9] Tradução nossa

Quando a cantiga não é conhecida pelo tradutor ou pelo público da língua de chegada – o que deve ocorrer na maioria dos casos – o tradutor pode orientar seu trabalho lançando mão dos mesmos critérios que utiliza quando traduz um poema, podendo aplicar as regras de Laranjeira anteriormente citadas, referentes às formas de fidelidade. Assim procedendo, é maior a probabilidade de manter no texto traduzido as relações métricas presentes na obra original. Adicionalmente, poderia, em benefício da clareza e se o desejar, adotar o procedimento de transcrever o texto da língua de partida e colocar sua tradução em uma nota de rodapé.

Se o tradutor estiver trabalhando em uma obra na qual o autor insira uma canção popular mundialmente conhecida, estará diante de um texto e de uma melodia que quase todos conhecem; neste caso, poderá se utilizar de alguma tradução já consagrada, caso a considere de boa qualidade e adequada à sua leitura da obra, adotando o procedimento acima descrito, de reprodução do texto original e inserção da tradução em nota de rodapé. Se o texto da canção não houver sido anteriormente traduzido para a língua de chegada, ou se o tradutor julgar inadequadas as traduções disponíveis, poderá formular sua própria tradução. Se os acentos do texto de origem não forem coincidentes com os tempos fortes da música, o tradutor poderá, em seu trabalho, melhorar a obra original, fazendo coincidir a acentuação do texto na língua de chegada com os tempos fortes da melodia.

Existem casos em que a canção original não é conhecida pelo tradutor, mas ele tem dados suficientes para acreditar que muitas outras pessoas a conheçam. Neste caso, fará a tradução com base nos conceitos da tradução de poemas, adotando o procedimento anteriormente descrito de transcrever o texto original e colocar a tradução em nota de rodapé.

No caso dos textos do Guimarães Rosa, freqüentemente deparamos com a dificuldade de saber se as cantigas fazem parte do universo folclórico da região ou são invenção do autor. Como nos textos literários do autor mineiro a letra da cantiga é parte integrante da obra, tendo a missão de embelezá–la e, ao mesmo tempo, completá–la pela agregação de elementos importantes para sua interpretação, caberá traduzi–la como um texto poético e tentar manter a métrica original, além de respeitar todas as demais regras da tradução poética adotadas por algum autor de referência, como por exemplo, Mario Laranjeira. Este procedimento garante ou pelo menos aumenta a possibilidade de adaptação da letra traduzida a uma eventual melodia da cultura de partida.

Especial atenção deve merecer, ainda falando dos textos de Rosa, a maneira pela qual as características semântico–formais do texto da cantiga na língua de partida estão presentes na língua de chegada. Por meio da análise que tenha feito da obra, o tradutor terá elementos

para decidir se o mais importante para a interpretação do momento narrado será privilegiar suas características formais em detrimento de seu significado ou vice–versa; desse modo, o procedimento para traduzir um texto de uma cantiga será ditado em grande parte não só pelas suas características, mas por suas finalidades; e, neste segundo caso, na impossibilidade de uma tradução que dê conta de todos os elementos presentes no original, o tradutor poderá ver–se forçado a priorizar a mensagem em detrimento da possibilidade de reprodução da melodia ou até mesmo a sacrificar a manutenção de algumas formas de fidelidade, como definidas por Laranjeira, em benefício de outras.

Para o analista de tradução que não conhece a cantiga da língua de partida, apresenta–se a dificuldade de avaliação da qualidade da tradução, pois a cantiga na língua de chegada pode não ser satisfatória quando avaliada sob o ponto de vista estritamente poético – que é o ponto de vista do analista – porém poderá sê–lo sob o ponto de vista musical, devido ao fato, acima mencionado, de que o tradutor tenha melhorado a relação de acentuação do texto com o ritmo musical da língua de partida. Neste caso, não resta ao analista da tradução outra alternativa senão a de proceder como se estivesse frente a um texto poético e efetuar sua avaliação lançando mão dos critérios de análise de poesias.

6. A TRADUÇÃO DOS NOMES PRÓPRIOS E EXPRESSÕES DE TRATAMENTO EM GUIMARÃES ROSA

A questão da utilização, por Guimarães Rosa, dos nomes próprios como fecunda fonte de significados tem sido levantada em quase todos os textos que se ocupam da análise da obra do autor, existindo mesmo livros integralmente dedicados ao tema. A simbologia que acompanha os nomes próprios de seus textos – sejam eles referentes a personagens, sejam de localidades ou de qualquer outra origem – é um desafio à capacidade analítica do leitor. Tomem–se, por exemplo, o número de hipóteses já levantadas pelos críticos literários para tentar explicar a escolha, pelo autor, dos nomes de Matraga, Joãozinho Bem–Bem, Riobaldo, Diadorim.

Parece que não existem dúvidas de que a escolha de nomes próprios – e, da mesma forma, as expressões de tratamento entre as personagens – não são nunca casuais na obra de Rosa, como, de resto, não é casual a escolha de qualquer palavra de seus textos A variedade de interpretações possíveis de cada nome próprio ou expressão de tratamento por ele utilizado acaba por se converter em um problema para o tradutor, que se confronta permanentemente com o seguinte dilema: quando utilizar os nomes próprios originais e quando traduzi–los

literalmente, de forma que ao leitor da língua de chegada sejam tão transparentes quanto para o leitor da língua de partida.

Como veremos na análise das traduções que faremos a seguir, não existe uma resposta única ou padronizada para essa questão, e somente a análise da obra fornecerá ao tradutor a resposta para cada caso. Mas, por maior que seja o esforço que este tenha dedicado à análise literária do texto na língua de partida e por maior que seja sua competência para executá–la, sempre haverá nomes próprios ou expressões de tratamento para cujo significado no texto ele não encontrará resposta satisfatória (este é um fato que pudemos, na prática, constatar nesta dissertação). Que fazer nesse caso? Uma das possibilidades é a de traduzir o nome para a língua de chegada; outra possibilidade é a de utilizar o nome não traduzido sem nenhum comentário, deixando por conta do leitor da língua de chegada a realização de pesquisa na língua de partida para encontrar algum significado no nome original; e a terceira possibilidade é a de utilizar o nome não traduzido, com nota de rodapé para explicá–lo. Este último procedimento – sempre de desagrado dos tradutores e das editoras –, tem a vantagem de dar ao leitor da língua de chegada acesso às várias possibilidades de interpretação do nome próprio ou das formas de tratamento, mas tem a desvantagem de inserir numa obra de ficção uma conduta típica de obras de referência, além do fato detestável de interromper o ritmo de leitura.

O fato de que não existe uma regra única que possa ser aplicada a todos os casos na tradução de nomes próprios em Guimarães Rosa é corroborado pelo autor, quando aos 24/04/63 escreve a Jean Jacques Villard, tradutor francês de *Grande Sertão: Veredas*:

> Na tradução americana, preferiram deixar os nomes todos, como estão no original, sem adaptá–los ou traduzi–los. Acho, porém, que o melhor sistema é traduzir alguns, e deixar outros. Foi o que o amigo fez em "BURITI" e "LES NUITS DU SERTÃO" tão eficazmente. Deixar em português, isto é, como está no original, os nomes que possam, por seu aspecto bizarro ou conotações indiretas, parecer interessantes. E traduzir os que fiquem melhor em francês, pelos mesmos motivos. (IEB–USP)

PARTE 2: AS MÚLTIPLAS FACES DE *A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA*

1. INTRODUÇÃO

Em carta a João Condé transcrita na edição do livro *Sagarana*, da Editora Nova Fronteira, Guimarães Rosa se referia a *A hora e vez de Augusto Matraga* como uma "História mais séria, de certo modo síntese e chave de todas as outras, não falarei sobre o seu conteúdo." (ROSA, J.G., 1984, p. 11)

Está aqui implícita, em primeiro lugar, a idéia de delegar ao leitor a árdua e intrigante tarefa de elucidar o intrincado quebra–cabeças que será armado no texto e que exigirá de parte deste a análise meticulosa da obra em todos os estratos – filosófico, social, lingüístico, religioso, mitológico – presentes nos oito demais contos de *Sagarana*. Ante a informação explícita de que, para sua análise, o leitor não será respaldado por nenhuma orientação adicional que pudesse facilitar o desempenho de sua atividade, este é levado, de imediato, a concluir que está diante de um texto complexo e, portanto, deverá estar atento aos recursos que são empregados pelo autor na elaboração de sua obra literária. Em segundo lugar, a partir da intenção manifesta do autor de sintetizar neste conto aquilo que procurou esmiuçar nos oito anteriores de *Sagarana*, podemos esperar encontrar implícita ou explicitamente em *A hora e vez de Augusto Matraga* os elementos presentes nos demais que compõem o livro; e neste caso, é lícito estender o raciocínio e deduzir que *Sagarana* possui uma unidade narrativa que somente poderá ser compreendida em sua totalidade por meio de um esforço analítico que cubra todas as suas partes. Tal unidade narrativa pode ser constatada quando se observa que *Sagarana* se inicia com o "Era um burrinho pedrês" – como o *era uma vez* de uma história infantil –, em *O Burrinho Pedrez*, e conclui com o "Depois, morreu", última frase de *A hora e vez de Augusto Matraga*.

Não será feita no âmbito deste trabalho uma análise produtiva do livro em seu todo, por mais que ela seja indispensável – ou pelo menos desejável – e inquestionavelmente atraente: o gigantismo da empreitada nos levaria a uma inconveniente simplificação de análise para adaptá–la ao escopo e às limitações de tempo disponíveis à redação de uma dissertação de mestrado. Por essa razão, restringiremos o foco desta dissertação ao conto *A hora e vez de Augusto Matraga*, dedicando–lhe todo o nosso esforço analítico, pois se trata de uma obra que, nas palavras do próprio autor, é a chave de todos os demais contos de *Sagarana* e,

segundo Garbuglio, um "dos mais importantes no conjunto de sua obra, quer pelas qualidades intrínsecas, quer pelo que deixa como indicação temática e potencialidades narrativas, inclusive de *Grande Sertão: Veredas.*" (GARBUGLIO, 1996, p. 69)

2. ANÁLISE DE *A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA*

2.1. Estruturação da análise

A linguagem literária de Guimarães Rosa possui algumas características nos níveis discursivo e narrativo, cuja compreensão nos auxiliará na forma de estruturar a análise de *A hora e vez de Augusto Matraga.*

No nível discursivo, a linguagem de Rosa aproxima–se muito da linguagem da poesia. Primeiro, porque lança mão da oposição de planos isotópicos, isto é, planos de significados das palavras, criando alotopias, ou seja, jogo de contradição entre planos de significados opostos, o que faz surgir uma série de figuras de linguagem e pensamento que ora norteiam, ora desnorteiam o leitor. Portanto, quando em *A hora e vez de Augusto Matraga* lemos que "E assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho dêste jeito, sem tirar e nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido, não senhor" (ROSA, J. G., 1972 p. 343) [10], está sendo criada pelo narrador uma alotopia, ou seja, um jogo de contradição entre planos de significados opostos que equipara o plano de significado "verdade" ao plano de significado "invenção" (= ficção, irrealidade, inverdade). Logo, verdade = inverdade, o que leva o leitor a procurar "corrigir" a contradição através de uma interpretação, introduzindo um recurso típico da poesia e da prosa poética. Em *Sezão*, a versão inicial de *Sagarana*, a passagem acima é citada de outra forma: "porque esta não é uma história, mas sim um caso – acontecido, sim senhor." (ROSA, J. G., 1937, p. 415). Ao modificar o texto em *Sagarana*, pode ter havido a intenção de lançar mão de uma contradição capaz de aguçar a curiosidade do leitor e de levá–lo a pensar nas ambigüidades contidas no texto e na própria natureza da ficção literária. Tudo isso não pode deixar de nos trazer à mente as seguintes palavras de Barthes sobre a natureza da ficção:

> Digo que, entre todas as linguagens, a escrita, ou seja, o trabalho de enunciação a partir do modelo literário, se quiser, ainda é o discurso em que há menos ideologia, porque é o discurso

[10] Esta 15ª edição de *Sagarana*, da Livraria José Olympio Editora, de 1972, será a quela em que nos basearemos sempre que forem feitas alusões a *Sagarana*

> em que há menos arrogância e também menos impostura. A escrita não se põe sob a instância da verdade, ela é o engodo assumido, a ilusão, a ficção, a arte, e por isso mesmo mente menos, afinal, que um discurso que, dogmaticamente, tenha pretensão à verdade (grifo nosso). (BARTHES, 1979).

No nível narrativo, por outro lado, Rosa lança mão de uma atitude retórica que se aproxima muito da usada na parábola, porque leva o leitor a estabelecer correlações entre um texto "plano", "chão", e algum outro tipo de realidade supratextual, por meio de indícios que vai deixando ao longo do texto. Desse modo, a escrita é, aparentemente, uma seqüência linear, mas, no fundo, é uma seqüência linear que deve ser lida em paralelo com um supratexto; entre ambos, de vez em quando ele traça uma reta que intercomunica os dois planos, mas o desvendamento do nível supratextual fica a cargo da perspicácia do leitor. Assim, como a construção poética, as relações entre o homem e o mundo, o *anthropos* e o *cosmos* nem sempre são muito discerníveis, havendo momentos em que um parece reflexo do outro, em que ambos formam uma integridade. O fato de sabermos de antemão que Guimarães Rosa opera por alegorias constitui fator pré–textual que leva a um tipo privilegiado de interpretação dos seus textos.

No caso de *A hora e vez de Augusto Matraga,* existem alguns indícios de interpretação que o autor oferece ao leitor e que parecem capazes de determinar os rumos da leitura: os nomes das personagens, as referências aos evangelhos, as parábolas, as referências a Cristo, tudo parece apontar para uma leitura exclusivamente religiosa, proeminentemente cristã. Porém, o leitor de Guimarães Rosa está habituado a desconfiar dos textos do autor nos quais percebe superabundância de indícios de determinado conceito religioso, filosófico, político ou seja lá do que for. Por essa razão, embora considerando seriamente as possíveis leituras cristãs da obra – que realmente existem e que por si já abrem enormes possibilidades de discussão, como veremos – trataremos também de buscar no texto indícios de idéias filosóficas e religiosas, bem como idéias políticas ali eventualmente presentes, a fim de trazer à tona outras leituras. De fato, um texto de Rosa aborda e entrelaça grande variedade de campos do pensamento e, portanto, a análise da obra termina por permitir variadas possibilidades de embocadura: a discussão das questões referentes ao peculiar processo de criação da palavra pelo autor, as dimensões filosófico–religiosa, místico–religiosa, social, psicológica, etc.

Do que se disse acima, de imediato se apresenta ao analista de *A hora e vez de Augusto Matraga* a questão de decidir como tratará de todos os aspectos acima referidos. Abordá–los simultaneamente teria a vantagem de permitir, à medida que a análise fosse se desenvolvendo, visualizar as múltiplas facetas da obra de modo global e a forma pela qual o autor os vinculou

entre si; mas tal forma de análise teria o defeito de tratar muitos aspectos simultaneamente, com o conseqüente risco de dispersão e confusão, tanto para quem lê a dissertação como para quem a escreve. Por esta razão, optamos pela alternativa de individualizar algumas das dimensões acima em tópicos separados e de, ao abordarmos um tópico, fazer referência a algum outro somente se isso for imprescindível; esse método tem a desvantagem de fazer o leitor a voltar várias vezes à mesma passagem da obra para vê–la tratada sob um ângulo diverso, mas tem a vantagem da simplificação da leitura.

Para a seleção dos tópicos a serem expostos, recorremos aos conceitos do Roncari, segundo o qual um texto de Guimarães Rosa permite, de modo geral, três camadas de interpretação: (RONCARI, 2002)

Camada empírica: A primeira é a camada *empírica*, aquela em que o autor mineiro transmite suas experiências pessoalmente vividas, e que é percebida pelo leitor graças à desenvoltura e à paixão com que são descritos costumes, valores e maneira de pensar do sertanejo, pelo enorme conhecimento da flora e da fauna evidenciados na utilização fluente de nomes e de peculiaridades de árvores, plantas e animais de todas as espécies e pela precisão das informações geográficas e culturais dos locais que lhe servem de cenário. O ambiente é o sertão do norte de Minas Gerais e do sul da Bahia – com suas grandes propriedades agrárias e permanentes conflitos pelo poder –, cujos atores são representativos daquele meio: vaqueiros, jagunços, cangaceiros, cantadores, etc.

Camada culta: A segunda camada a que se refere Roncari é a *culta*. Aqui são empregados os profundos conhecimentos do autor em matérias como filosofia e teologia, cultura clássica greco–latina e medieval, fundamentos e história das religiões, mitologias, sincretismo religioso brasileiro, literatura, etc., na comunicação de um conteúdo universal a tudo o que ocorre no âmbito restrito do sertão.

A *camada culta* vem sendo objeto de expressivo número de estudos de parte dos analistas da obra de Rosa, merecendo destaque aqueles relacionados ao *Grande Sertão: Veredas*, empenhados em trazer alguma luz ao obscuro cruzamento de mitologias, religiões, clássicos da literatura, correntes filosóficas e metafísicas. Em *A hora e vez de Augusto Matraga*, essas análises reconhecem a presença de indagações sobre o amor e o ódio, a vida e a morte, o bem e o mal, com forte componente religiosa, principalmente cristã.

Nesta dissertação procuraremos demonstrar que no plano religioso:

- a leitura da obra, restrita à esfera cristã, não consegue explicar uma série de elementos que vêm à tona quando ela é analisada de maneira abrangente;
- ao longo do texto, existe farto material para o entendimento do problema do bem e do mal sob a ótica cristã, às vezes exposto de modo claro, às vezes oculto; porém, veremos que, mesmo no âmbito restrito do cristianismo, a obra possui múltiplas possibilidades de entendimento do tema, às vezes não totalmente consonantes umas com as outras. A ambivalência mostrada nessas várias possibilidades de entendimento reflete a ambigüidade dos dois personagens centrais do conto, Matraga e Joãozinho Bem–Bem;
- ainda dentro da esfera cristã, a questão do bem e do mal é tratada em tal nível de profundidade, que possibilita um debate amplo em torno do livre–arbítrio e do destino; e a própria personificação de Matraga como o bem e Joãzinho Bem–Bem como o mal é posta em discussão;
- a queda e a ascensão de Matraga podem ser inseridas com propriedade nas idéias neoplatônicas de Plotino, o que daria ao conto estatuto de materialização de uma idéia filosófica além do âmbito do cristianismo;
- a morte simultânea das duas personagens, Matraga e Joãozinho Bem–Bem, constitui a grande indagação e a fonte de várias possibilidades de leitura do conto; portanto, da interpretação desse embate, tomado como físico ou simbólico, resultarão várias interpretações da obra;
- existem elementos que possibilitam identificar algumas personagens do conto com deuses da mitologia grega, bem como a presença de hierofanias de sol, lua, etc. ao longo do conto;
- pela variedade de aspectos levantados nos itens anteriores, não é possível restringir a leitura do conto a um único aspecto religioso ou filosófico, pois, ao fazê–lo, estaríamos obrigatoriamente tomando alguns elementos como base de argumentação e ignorando outros. Para justificar a presença do conjunto total dos elementos detectados na análise, seremos impelidos a partir do pressuposto de que ele possui múltiplas faces, com algum grau de autonomia, mas inter–relacionadas. Esta inter–relação, no campo da religião, faz a interpretação do conto convergir para a identificação de Matraga a uma personagem do sincretismo religioso brasileiro.

Camada alegórica: A terceira camada é a *alegórica*. O autor lança mão de seus conhecimentos sobre o Brasil para elaborar de forma alegórica uma retrospectiva e uma interpretação da nossa história, de nossa cultura e de nossos costumes e instituições.

Só mais recentemente a presença da *camada alegórica* na obra geral de Rosa vem sendo abordada em profundidade, graças aos trabalhos de Roncari. É verdade que já nas primeiras críticas literárias de *Sagarana* procuravam os analistas detectar no texto alusões diretas à vida brasileira, com atenção à sua estrutura colonialista, à família patriarcal e ao poder dos grandes proprietários fundiários, à presença permanente da violência, em que a regra da aliança e da vingança ocupa o lugar deixado pela ausência de um aparato jurídico legalmente instalado. De *A hora e vez de Augusto Matraga* foram feitas várias análises levando em consideração esses aspectos, como, por exemplo, *A vontade santa*, (FRANCO, 1975, p. 95–113), *Augusto Matraga e a hora da renúncia,* (MATTA, 1990, p. 249–73) e, mais recentemente, a dissertação de mestrado, *Utopia cristã no sertão mineiro – Uma Leitura de A Hora e Vez de Augusto Matraga, de João Guimarães Rosa* (LOPES, 1995). Em nossa dissertação, procuraremos mostrar que a trama de *A Hora e vez de Augusto Matraga* é mais do que um panorama artisticamente elaborado de um conjunto de aspectos sociais e políticos característicos da vida do sertão brasileiro. Constataremos que o narrador fornece elementos que permitem considerar a obra uma alegoria da história do Brasil da República à Revolução de 1930 e, dessa forma, inserir o autor dentro do panorama da intelectualidade brasileira da época, comunidade esta empenhada em analisar a história e debater os rumos do Brasil, temas estes dos quais Guimarães Rosa parecia permanecer distante.

Nesta análise dedicaremos especial atenção às duas últimas camadas de interpretação, em primeiro lugar porque, embora *A Hora e vez de Augusto Matraga* já tenha sido exaustivamente analisada por muitos críticos de incontestável competência, pensamos que sempre será possível efetuar leituras interessantes daquele conto se formos capazes de "decifrar" algumas pistas que, com freqüência, estão escondidas no texto; e, em segundo lugar, porque é nessas duas camadas que são abordados os temas mais intrigantes e polêmicos da obra de Guimarães Rosa.

Para facilitar a ordenação e a exposição das idéias, optamos por dividir a análise *de A hora e vez de Augusto Matraga* nos seguintes passos:

1. Inicialmente, redigimos um item introdutório referente às três etapas da vida de Matraga;

2. A análise foi então dividida em dois grandes blocos:

No primeiro bloco, *Augusto Matraga como personagem do sincretismo religioso brasileiro,* nossa estratégia de análise foi a de utilizar o cristianismo como fio condutor e a ele ir agregando, somente na medida em que se tornarem indispensáveis ou oportunos, conceitos de outras religiões e idéias filosóficas. Esta etapa da análise foi executada na ordem da narrativa, terminando com a referência à luta entre Matraga e Joãozinho Bem–Bem, que encerra o conto; em seguida, fomos gradualmente ampliando nossa visão religiosa da obra, principiando por dedicar um capítulo exclusivo à personagem de Joãozinho Bem–Bem para, a seguir, discorrer sobre a presença da mitologia grega e sobre a presença de hierofanias na obra; no capítulo *3.7. O embate de Matraga e Joãozinho Bem–Bem e as leituras religiosas do conto*, dedicamos as primeiras leituras à dimensão cristã e fomos, gradualmente, enunciando leituras nas quais outras formas religiosas se apresentam, para, finalmente, concluir que Matraga é, na realidade, uma personagem do sincretismo religioso brasileiro. Desta forma, as últimas interpretações como que desmontam a estrutura logicamente criada pelas primeiras leituras cristãs.

No segundo bloco, *A hora e vez de Augusto Matraga como alegoria brasileira,* procuramos mostrar que além do âmbito religioso, o conto pode ser entendido como uma alegoria brasileira da Proclamação da República à Revolução de 1930.

3. Finalmente, elaboramos um capítulo sobre as conclusões de nossas leituras.

Para formular nossa argumentação de modo ordenado, adotamos o procedimento padronizado de abordar aspectos do conto sobre os quais o autor, durante sua vida, demonstrou inequívoco interesse, evidenciado por meio de seus depoimentos e textos; a seguir, formulamos hipóteses sobre as crenças do autor com respeito ao assunto tratado; mostramos, então, no texto de *A hora e vez de Augusto Matraga,* vestígios que confirmam a presença dos aspectos tratados; e, finalmente, elaboramos uma ou mais leituras do texto compatíveis com as crenças do autor a respeito do assunto focalizado. Desse modo, ao tratarmos, por exemplo, dos aspectos religiosos do conto, transcrevemos declarações e textos de Guimarães Rosa que atestem seu interesse pelo assunto; através desses elementos fornecidos pelo autor, estabeleceríamos hipóteses sobre a sua maneira de pensar a religião; a seguir, levantaríamos no texto elementos que comprovassem a presença de componentes religiosos no conto para, finalmente, interpretá–lo sob o aspecto religioso.

Este procedimento de análise, que estabelece uma ponte entre narrador e autor, tem a vantagem de tomar como ponto de partida a insistência de Guimarães Rosa no fato de que seus livros refletem sua visão de mundo – "Os livros são como eu sou". Porém, uma análise moldada dessa forma corre o risco de deixar de levar em consideração questões relevantes, habilmente dissimuladas no texto, sobre as quais o autor, aparentemente, demonstrava interesse restrito; ou — o que torna as coisas ainda mais difíceis — de cair nas armadilhas montadas pelo autor, que fazem o leitor voltar seu foco de atenção para alguns aspectos explicitados no conto – dos quais lhe são fornecidos abundantes vestígios –, deixando de considerar outros de igual ou maior importância. Sobre esta dificuldade, diz Roncari:

> ...a astúcia e a estratégia literária do autor são as de criar enigmas e mistérios, escrevendo de modo cifrado, e misturando aos fatos da experiência uma quantidade de elementos míticos e cabalísticos, o que faz nos imaginarmos mexendo com santos e demônios; porém isso deve ser mais uma razão para reafirmar no leitor avisado o esforço crítico e decifratório, como forma de não sucumbir ao mistério, cujo significado deve, entretanto, também ser compreendido. (RONCARI, 2001a, p. 118)

Dessa forma, nossa análise levará em consideração a metodologia acima referida, e, ao mesmo tempo, procurará vasculhar no texto rosiano as pistas que possam conduzir a âmbitos de estudo que o conto, numa primeira leitura, parece não comportar.

2.2. As três etapas da vida de Matraga

A vida de Matraga tem sido tradicionalmente dividida por muitos analistas, entre os quais Garbuglio (GARBUGLIO, 1996) e Walnice Nogueira Galvão (GALVÃO, 1978), em três grandes etapas. Cada uma dessas etapas tem características bem distintas das demais, principalmente no que se refere ao tempo de duração e às ações de Matraga. No primeiro, Nhô Augusto é mostrado como fazendeiro valentão e libertino, um devasso sem limites nas esferas privada e pública. Como típico representante do mandonismo brasileiro, é a própria lei e está acima dela; é temido, prestigiado e aclamado pela população, justamente pelo seu poder econômico e sua valentia. Todos os seus atributos são os de Cristo com sinal trocado: degrada a prostituta ao arrematá–la no leilão da igreja e depois a humilha, desprezando–a; humilha a própria mulher e sua filha com seu comportamento social e sexual desregrado; objetiva a desordem e a infelicidade alheia por meio do emprego permanente da violência; combate o

amor da Sariema com o capiau e participa do leilão da igreja (Nos Evangelhos, Jesus se mostra indignado pela prática do comércio no Templo).

No mesmo dia em que sua mulher, Dionóra, o abandona para ir viver com o amante, levando consigo a filha Mimita, ele é espancado e marcado a ferro como gado pelos seus próprios homens, unidos aos capangas do major Consilva, um de seus muitos inimigos. Em poucas horas torna–se chefe de família sem família, proprietário sem propriedades, comandante sem comandados, macho traído pela mulher, caçador caçado, valentão espancado e marcado a ferro como animal. Este episódio é caracterizado por extrema violência, por parte do herói e contra ele. Para facilitarmos sua localização na análise, utilizaremos o termo empregado por Galvão e o chamaremos de *pecado*, que se encerra quando Nhô Augusto salta do barranco, escapando da morte que os homens de Consilva lhe reservavam.

No início da segunda etapa, [11] que Galvão chama de *penitência*, vemos Nhô Augusto moribundo, sendo socorrido e tratado por um casal de negros velhos e significativamente confundido pelos capangas de seu inimigo com um bezerro morto, sobre o qual sobrevoam urubus, fato que garante a segurança do refúgio do herói. Este episódio cobre sete anos, muito mais longo, portanto, do que o anterior e o terceiro. A *penitência* de Matraga desenvolve–se gradualmente, a partir da lenta cura de seus ferimentos, chegando, ao fim de sete anos, a um episódio que representa sua união com Deus. De início, ainda em Murici, luta contra os ferimentos do corpo e da alma, medita, chora, sente saudade da família, perde a arrogância e a valentia, volta–se para a infância, chama pela mãe; o casal de negros faz que retome o caminho da religião, do qual se havia desviado e que fizera que sua vida fosse "*entortada no verde*". Afastando–se de Murici, como forma de apagar da memória um passado que agora quer repudiar, muda–se para Tombador, onde se lança com todo toda força à prática de severíssimo ascetismo; trabalha incansavelmente, reza arrependido e mostra a firme disposição de ir ao céu a todo custo; é assediado por tentações, como as que sobre ele exercem as notícias de Tião da Thereza, os convites de Joãozinho Bem–Bem para se agregar a seu bando, ou seus próprios sentimentos de vingança para resgatar sua honra e apagar a vergonha passada. No exercício da ascese, cria um mecanismo de defesa contra o prazer conscientemente percebido. Esta etapa se encerra com a decisão de sair pelo mundo em busca de sua *hora e vez,* a hora de sua redenção.

O episódio seguinte, a que Galvão dá o nome de *redenção*, vai até o fechamento do conto; nele presenciamos a viagem ao acaso empreendida pelo herói no lombo de um burro, o

---

[11] Sobre esta etapa da vida de Matraga, leia-se o excelente ensaio de Garbuglio (GARBUGLIO, 1996).

reencontro com Joãozinho Bem–Bem e o desentendimento entre as duas personagens, cujo desfecho é a morte de ambos.

3. AUGUSTO MATRAGA COMO PERSONAGEM DO SINCRETISMO RELIGIOSO BRASILEIRO

3.1. A religião em Guimarães Rosa

A profunda religiosidade de Guimarães Rosa pode ser constatada por meio de depoimentos dele mesmo ou de pessoas próximas a ele. Sua filha, Vilma Guimarães Rosa, assim se expressa sobre o assunto:

> Ele preocupava–se com o sentido místico das coisas. A educação religiosa que recebeu fixou–se definitivamente em sua essência. Lembro–me de sua entusiástica narrativa de uma peregrinação a Lourdes, na França. Como livro de cabeceira guardava a Imitação de Cristo. Em sua gaveta, na sala de trabalho, o terço de metal. Tinha medo da morte, por isso transformou–a em encantamento. E, no entanto, acreditava em Deus, na força do amor e da proteção de Deus. (ROSA, V. G., 1999, p. 101).

A mesma fé podemos visualizar em carta a seu pai, de 13 de setembro de 1963:

> Uma coisa aproveitei, com a doença. Passei a não dar muita importância às pequenas contrariedades da vida, que nunca faltam. Vejo que importante é uma boa dose de filosofia, isto é, só ligar para o que seja verdadeiramente sério e significativo: a serenidade, a paz de espírito, a despreocupação. Afinal de contas, o que vale, o real, é a graça de Deus e a salvação da alma. O resto é bobagem. O que casseteia por aqui será descontado no Purgatório. Esta vida é uma espécie de infância, brincadeira de crianças. Rezar é o que importa. Como o Sr. está vendo, coloco o centro da vida na religião. (ROSA, V. G., 1999, p. 228)

As palavras acima parecem indicar que Guimarães Rosa era um fervoroso católico. No entanto, torna–se difícil rotular a sua crença quando, por exemplo, lemos este trecho de sua correspondência com o tradutor italiano Edoardo Bizzarri:

> Sem imodéstia, porque tudo isto de modo muito reles, apenas, posso dizer a você o que Você já sabe: que sou profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo estricto e

das fileiras de qualquer confissão ou seita; antes, talvez como Riobaldo do "G.S. : V", pertença eu a todas. E especulativo, demais. Daí, todas as minhas, constantes, preocupações religiosas, metafísicas, embeberem meus livros. Talvez meio–existencialista–cristão (alguns me classificam assim), meio neoplatônico (outros me carimbam disto), e sempre impregnado de hinduísmo (conforme terceiros). Os livros são como eu sou. (ROSA, J. G., 1981, p. 57)

No trecho abaixo, Rosa mostra sua admiração por Cristo, bem como por textos e líderes de outras religiões e filosofias; fornece a Bizzarri uma pontuação para o que deve ser observado em seus escritos, por meio da qual mostra a preponderância do aspecto metafísico–religioso em sua obra, fornecendo, desta forma, uma informação valiosa aos seus tradutores:

Ora, você já notou, decerto, que como eu, os meus livros, em essência, são anti–intelectuais – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, da megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo principalmente. Por isto mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá–los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico–religioso: 4 pontos (ROSA, J. G., 1981, p. 58)

Guimarães Rosa em sua entrevista a Gunther Lorenz diz acreditar que Krishnamurti fosse a reencarnação de Cristo, o que demonstra seu apreço pelo filósofo indiano. De fato, parece–nos evidente a afinidade entre as concepções de Rosa e de Krishnamurti, de que a verdade não pode ser alcançada a não ser pela intuição, como se pode deduzir do trecho da carta a Bizzarri, acima referida.[12]

---

[12] No sítio da "internet" www.geocities.com/Athens/Styx/1546/index1.html é feita referência a um texto escrito por Jiddu Krishnamurti:

A essência do Ensinamento de Krishnamurti, está contida na declaração que fez em 1929, quando disse: ' A verdade, é uma terra sem caminho'. Os homens dela não se podem aproximar por qualquer organização, por qualquer credo, por qualquer dogma, sacerdote, ou ritual, nem por qualquer conhecimento filosófico ou técnica psicológica. Ele (o homem) tem de encontrar a verdade através do espelho das relações, através do percebimento do conteúdo da sua própria psique, pela observação, e não por qualquer dissecação intelectual e analítica! O homem construiu em si mesmo imagens, como uma cerca de segurança - imagens religiosas, políticas, pessoais. Estas manifestam-se como símbolos, idéias, crenças. A carga destas imagens, domina o pensamento do homem, as suas relações e a sua vida diária. Estas imagens são a causa real dos problemas pois dividem o homem do homem. A sua percepção da vida está "enformada" nestes conceitos, já estabelecidos na sua mente. Este conteúdo é comum a tôda a humanidade. A "individualidade", é o nome, a forma e a cultura superficial que ele adquire pela tradição e pelo ambiente. A unicidade do homem não se encontra na superficial, mas sim na completa liberdade do conteúdo da sua consciência, que é comum a tôda a humanidade. Ele não é portanto, um "indivíduo"

Estes exemplos, aos quais poderíamos juntar um sem–número de outros, mostram um autor de visão religiosa heterogênea, composta de várias tendências, a qual deve ser estudada não restritamente na esfera das seitas religiosas, seja ela qual for, mas também no inter–relacionamento da tradição judaico–cristã – ou, de forma mais restrita, do cristianismo – com as demais manifestações religiosas, incluindo as ditas "primitivas" ou "arcaicas". Dessa forma, Rosa vasculha a alma do homem em seus primórdios, na tentativa de encontrar a verdade – ou pelo menos o que dela podemos alcançar – ali escondida pelo artificialismo resultante da civilização e cuja maior manifestação é a palavra. Neste contexto, o sertão deixa de ser local que propicia uma literatura propriamente regionalista (adjetivo sempre repudiado por Rosa com relação à sua obra) e passa a ser fonte inspiradora de textos que buscam o sentido arcaico contido na alma do homem por meio do retorno a um tempo em que o nível de contaminação pela civilização era menos devastador. É isto que ele nos mostra quando diz a Günther Lorenz que

> O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas (...) eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para lhe dar luz segundo a minha imagem. (COUTINHO, 1991, p. 83–84)

Pode–se, portanto, deduzir que o interesse de Guimarães Rosa pelas línguas tem estreita relação com seu interesse pelas culturas do mundo todo, em todos os tempos e, dentre elas, as culturas e as religiões orientais (judaísmo, hinduísmo, taoísmo, budismo, iranismo, primórdios do cristianismo), o que as palavras abaixo confirmam:

> Cada língua guarda em si uma verdade interior que não pode ser traduzida. Sem que eu conheça a Alemanha, a língua alemã me mostra o que poderiam ter sido os alemães, se não tivessem esquecido a intimidade de Goethe com a metafísica da língua. Mas, quando se conhecem os alemães, o despertar é triste. Entretanto, esta experiência não diz nada contra a sabedoria de Goethe, mas sim contra os alemães modernos. (COUTINHO, 1991, p. 87)

Guimarães Rosa, portanto, afina–se com as idéias que passaram a vigorar a partir do final do século XIX, nas quais se deixaram de considerar a cultura e as religiões não ocidentais como manifestações de selvageria e frutos da ignorância e estupidez de povos ditos primitivos – habitantes dos países do Oriente, do centro e do sul da África, da Oceania e das Américas –, para serem entendidas como manifestações de um mundo espiritual profundo,

obscuro, misterioso, porém diferente daquele vivido pelo homem dito "civilizado" do Ocidente.[13]

O livro *A hora e vez de Augusto Matraga* tem sido freqüentemente apontado como obra essencialmente cristã. De fato, o palco do início do conto – a igreja no arraial da Virgem Nossa Senhora das Dôres do Córrego do Muricí – os diálogos, os ambientes que são criados pelo narrador, a atmosfera que o conto respira, são indícios que levam o leitor imediatamente a dar à obra uma interpretação emoldurada pelo cristianismo. Porém, restringir a leitura da obra a essa perspectiva religiosa cristã significa ignorar dois aspectos que não podem ser postos de lado pelo analista: primeiro, a variedade e a complexidade da visão religiosa do autor; segundo, o fato de *A hora e vez de Augusto Matraga* ser, como diz o autor, síntese dos demais contos de *Sagarana*, e em *Sagarana* é apresentada uma variedade de credos e não unicamente o cristão, como por exemplo o sincretismo religioso de *São Marcos* e *Corpo fechado* (CAMPOS, A., 2000, p. 44–62)

3.2. A questão da predestinação e do livre–arbítrio em *A hora e vez de Augusto Matraga*

A hora e vez de Augusto Matraga abre a possibilidade de uma ampla discussão em torno da origem do bem e do mal, discussão que, como já dissemos, constitui uma das questões abordadas no conto. Muitos analistas da obra têm visto as figuras de Matraga e de Joãozinho Bem–Bem como pólos opostos representativos respectivamente do bem e do mal. Por outro lado, não são poucos os estudiosos do conto que têm destacado a presença marcante da predestinação na obra, entendendo a trajetória de Nhô Augusto como totalmente dirigida por necessidade, e não com liberdade. De fato, mostraremos ao longo deste texto, que

---

[13] Sobre o assunto, Mircea Eliade defende alguns pontos de vista que parecem compatíveis com a visão de Rosa sobre o homem moderno e sua religiosidade, tais como:

- A cultura ocidental da época moderna distingue-se nitidamente das precedentes pela quebra de seu isolamento e o confronto com o desconhecido e as culturas estrangeiras asiáticas e "primitivas". [...]
- As descobertas da psicologia profunda, tanto como a ascensão dos grupos étnicos não europeus no horizonte da história marcam realmente a invasão dos "desconhecidos" no campo outrora fechado da consciência ocidental. [...]
- Não está excluída a possibilidade de que no futuro venha a ser considerada uma nova forma de religiosidade; a moderna atração exercida pelas atividades do inconsciente, o interesse pelos mitos e pelos símbolos, o entusiasmo pelo exótico, pelo primitivo, pelo arcaico e os encontros com os "outros", com todos os sentimentos ambivalentes que eles implicam
- O encontro com os "outros", com os "desconhecidos" é uma fatalidade histórica para os ocidentais [...].
- Para se iniciar um diálogo legítimo com os representantes das culturas não européias é indispensável conhecer e compreender essas culturas. [...]
- Para o conhecimento total do homem, é necessária a integração das pesquisas de orientalistas, etnólogos, psicólogos do profundo e historiadores das religiões. [...]. (ELIADE, 1991, ps. 1-7)

freqüentemente somos induzidos pelo narrador a ver a história se desenrolar sob o efeito permanente de um destino já definido, e que Deus colocou tudo em seu lugar. O conto, sob essa perspectiva, adquire feição de um evangelho – o evangelho de Matraga –, escrito pela pena prodigiosa do narrador João (Guimarães Rosa), o qual, por seu turno, cumprirá sua tarefa como o fizeram os evangelistas, narrando os acontecimentos de modo contínuo, conciso, onisciente e onipresente, "direitinho, deste jeito, sem tirar e nem pôr, sem mentira nenhuma..." (p. 343).

Nestas possibilidades de leitura de *A Hora e vez de Augusto Matraga* estão implícitas, portanto, duas questões amplas e intimamente relacionadas entre si: a questão filosófica do bem e o mal e a questão religiosa da predestinação e do livre–arbítrio. Decorre de imediato que se pretendemos formular leituras consistentes da obra, devemos levar em consideração as respostas – implicitamente dadas ou pelo menos levantadas pelo narrador – àquelas questões. Por essa razão nos deteremos em abordar sucintamente o tema.

De acordo com Chauí (CHAUÍ, 2001, p. 44), a Patrística introduziu idéias desconhecidas para os filósofos greco–romanos: a de criação do mundo, de pecado original, de Deus como trindade una, de encarnação e morte de Deus, de juízo final ou de fim dos tempos e ressurreição dos mortos, etc. Precisou também explicar como o mal pode existir no mundo, já que tudo foi criado por Deus, que é pura perfeição e bondade. Introduziu, sobretudo com Santo Agostinho e Boécio, a idéia de "homem interior", isto é, da consciência moral e do livre–arbítrio, pelo qual o homem se torna responsável pela existência do mal no mundo.

De acordo com a doutrina cristã, a idéia de livre–arbítrio admite que, desde a queda de Adão, somos os responsáveis por nosso destino e decidimos nosso caminho. Porém, a compatibilização da presciência de Deus com a livre vontade dos homens sempre representou um grande desafio à razão, e pode ser resumida por meio da seguinte indagação: se tudo provém de Deus, que é o bem, de onde provém o mal?

> A alternativa à idéia de que o homem é a fonte do mal (e que é o homem que devemos examinar para entender o que é o mal e o que ele opera) é a idéia de que Deus é impotente para enfrentar o mal que o ameaça – ou então é ele próprio a fonte de um mal que parece contradizer sua própria natureza. (EVANS, 1995, p. 12)

Para Aristóteles, essa era uma questão de lógica e não foi por ele ensinada a previsão divina dos atos humanos, afirmando que a virtude e o vício dependem do homem.

> Por conseguinte, a virtude está em nosso poder, do mesmo modo que o vício, pois quando depende de nós o agir, também depende o não agir, e vice versa; de modo que quando temos o poder de agir quando isso é nobre, também temos o de não agir quando é vil. (ARISTÓTELES, 1973a, p. 287; 1113b)

Os maniqueísmo, com base no dualismo da religião de Zoroastro, admitia dois princípios: um do bem, ou princípio da luz, e um do mal, ou princípio das trevas. O homem possui duas almas, a corpórea, que é a do mal, e a luminosa, que é a do bem. Pode–se chegar ao predomínio da alma luminosa por meio de uma ascese particular, que consiste em abstenção de alimentar–se de carne e de manter conversas impuras, abstenção da propriedade e do trabalho e abster–se do casamento e do concubinato. (ABBAGNANO, 2000, p. 641)

A conciliação da bondade e onipotência de Deus com a existência do mal, que a princípio parece impossível, foi o grande desafio dos filósofos da Idade Média. [14] Aqui somente faremos menção às idéias de santo Agostinho, Boécio e Ockham. Devido à complexidade dos assuntos tratados e às dificuldades de interpretação dos textos desses filósofos, recorremos a autores que se ocuparam da interpretação de seus pensamentos, eximindo–nos de emitir qualquer opinião pessoal.

Santo Agostinho (354–430) [15] definia dois sentidos da palavra mal, no que diz respeito ao homem. Existe o mal que o homem faz e o mal que o homem sofre. Deus é a fonte do segundo quando aplica castigos justos e bons para os homens porque restituem as coisas à ordem, mas o homem é a fonte do primeiro, pois o mal não pode ocorrer sem autor ou fonte, e Deus não pode ser seu autor. Agostinho não admite que a matéria é ruim nem que seja unida ao corpo em castigo do pecado, mas que as relações não são as que eram na criação e que ainda deveriam ser; o corpo do homem não é a prisão de sua alma, mas tornou–se tal por efeito do pecado original, e o primeiro objetivo da vida moral é libertar–se dele. Sendo a

---

[14] O verbete *Mal*, no Dicionário de Patrística (VÁRIOS AUTORES, 2002), aponta duas grandes correntes para a explicação da existência do mal no mundo: *Gnosticismo e maniqueísmo* e *doutrina dos padres*, esta dividida entre a dos padres gregos e dos padres latinos. Santo Agostinho está entre estes últimos.

[15] Sobre santo Agostinho baseamo-nos, principalmente em GILSON, 2001, p. 142-58 e EVANS, 1995, p. 167 - 219

imutabilidade, Deus é a plenitude do ser, portanto o bem absoluto. Criada do nada por Deus, a natureza do homem é boa, e o bem é proporcional ao ser; desse modo, o mal, contrário do bem, não pode ser considerado proveniente do ser. O que chamamos mal é, portanto, uma privação, pois é a ausência do bem numa natureza que deveria possuí–lo. A natureza decaída é, pois, má porque viciada pelo pecado, mas é um bem como natureza; ela é esse mesmo bem em que o mal existe e sem o qual não poderia existir. Fica assim explicada a presença do mal criado por um Deus bom. O sentido moral só se encontra nos atos das criaturas racionais e, como dependem de um juízo de razão, esses atos são livres, e os erros morais cometidos pelo homem provêm do mau uso do livre–arbítrio. O responsável é ele, não Deus.

Os pelagianos objetavam que Deus não deveria ter dotado o homem de uma vontade capaz de falhar e que, portanto, o livre–arbítrio não é um bem absoluto. Agostinho argumenta que ele não só é um bem, como o maior dos bens, a beatitude. Para ser feliz o homem deve voltar–se para Deus, querê–lo e apreendê–lo e, portanto, precisa ser livre. No entanto, em vez de agir dessa forma, o homem desviou–se de Deus para desfrutar as coisas que lhe são inferiores; nisso consiste o pecado, que nada tornava necessário e cuja responsabilidade cabe unicamente ao homem. A alma foi criada por Deus para reger o corpo, mas o pecado original, que teve como conseqüência a rebelião do corpo contra a alma, fez que o corpo comandasse a alma. No estado de decadência em que se encontra, a alma não pode ser salva por suas próprias forças. O homem caiu por seu livre–arbítrio, mas esse mesmo livre–arbítrio não é suficiente para erguê–lo. A salvação não é apenas uma questão de querer, mas de poder. E esse poder é privilégio de Deus. Sem a graça, o livre–arbítrio pode distinguir o certo do errado, mas não pode consumar o bem, pois elegeria o mal; com a graça, dirige–se para o bem eterno, pois pode lutar eficazmente contra o pecado. Segundo Agostinho, nem todos os homens recebem a graça das mãos de Deus, mas apenas alguns eleitos, que estão, portanto, predestinados à salvação. Dessa forma, a graça é um socorro prestado ao livre–arbítrio dos homens, e as boas obras e seu mérito nascem da graça, e não o inverso. Para fazer o bem, portanto, duas condições são necessárias: a graça, que é o dom de Deus, e o livre–arbítrio. O poder de usar adequadamente o livre–arbítrio (liberum arbitrium) para a salvação é a liberdade (libertas); poder fazer o mal é inseparável do livre–arbítrio, mas poder não fazê–lo é sinal de liberdade; o grau supremo de liberdade ocorre quando, confirmado pela graça, o homem não pode mais fazer o mal.

Boécio (479–525) [16] tratou da questão do livre–arbítrio e da presciência na obra A Consolação da Filosofia. Ele dissocia os dois problemas, o da liberdade do homem e o da previsão por Deus. Deus prevê infalivelmente os atos livres, mas os prevê como livres. Portanto, nossos atos, embora previstos, não se tornam necessidades. Deus é eterno e, por essa razão, tem a posse total, perfeita e simultânea de uma vida sem fim, ou seja, vive perpetuamente o presente. O mundo, mesmo se admitíssemos, com Aristóteles, ter sempre existido, deve ser qualificado como perpetuamente mutável, mas não eterno. Portanto, há um antes e um depois nos acontecimentos do mundo, mas Deus tem deles o conhecimento presente total. Deus não prevê, mas provê, e por essa razão seu nome é *providência.* Portanto, ele vê eternamente o necessário como necessário e o livre como livre: o fato de vermos o sol nascer não significa que sejamos a causa de seu nascimento. No livro V do *Consolação da Filosofia*, quando questionada sobre o tema, a Filosofia responde dizendo inicialmente que o livre–arbítrio existe e que é uma faculdade dos seres possuidores da razão; para ela "o livre–arbítrio existe e nenhum ser dotado de razão poderia existir se não possuísse a liberdade e a faculdade de julgar."(BOÉCIO, 1998, p. 134). Para Boécio, o destino está subordinado à providência: "Com efeito, se Deus obriga todas as coisas a se dobrarem às suas leis, onde haveria lugar para o acaso?" (BOÉCIO, 1998, p. 132). Considerada no pensamento ordenador de Deus, a ordem das coisas é a providência; considerada como lei interior que rege de dentro o curso das coisas, é o destino. Portanto, trata–se de duas realidades distintas, pois a providência é Deus subsiste eternamente em sua imobilidade perfeita, enquanto o destino é a lei da sucessão das próprias coisas e se desenrola com elas no tempo. O destino é a realização eterna no tempo dos decretos da providência, a ela serve, mas não compromete a liberdade do homem. Em analogia com uma série de círculos concêntricos em movimento, o centro, identificado com Deus, permanece imóvel; quanto mais o homem se afasta do centro, mais é arrastado pelo destino; e quanto mais se aproxima de Deus, mais é livre e imóvel. Portanto, as almas humanas são tanto "mais livres quando se mantêm na contemplação da inteligência divina, e menos livres quando descem a juntar–se às coisas corporais e menos livres ainda quando se ligam à carne. E elas alcançam o fundo da servidão quando, levadas pelos vícios, deixam de ter a posse de sua própria razão" (BOÉCIO, 1998, p. 134); ou seja, tornam–se prisioneiras de sua própria liberdade. A compreensão da Providência, que prevê todas as coisas desde a eternidade, vê tais coisas e dispõe tudo o que está predestinado a cada uma, segundo seu mérito.

---

[16] Sobre Boécio, baseamo-nos, principalmente em: GILSON, 2001, p. 159-176 e BOÉCIO, 1998, p.131-156

Guilherme de Ockham (1300 – 1350) [17], afirma que "Deus conhece com certeza e evidentemente todos os futuros contigentes. Mas não sei exprimir de que maneira" (OCKHAM, 1973, p. 398), ou seja, é impossível a todo intelecto expor com evidência o modo como Deus conhece todos os futuros contingentes; Ockham tenta resolver o problema dizendo que "O próprio Deus ou a divina essência é um conhecimento intuitivo, de si mesmo e de todas as outras coisas que podem ser feitas ou não, conhecimento tão perfeito e tão claro, que constitui também um conhecimento evidente de tudo que é passado, futuro e presente" (OCKHAM, 1973, p. 398). Os escolásticos que antecederam Ockham afirmavam que a vontade humana é naturalmente levada para um bem infinito e que, portanto, só pode atingir a felicidade pela posse de Deus. No entanto, Ockham afirma que em nossa vontade não se dá uma inclinação ao bem infinito, mas que ela tem um fim último que pode não ser Deus, podendo ser a felicidade geral. Portanto, a vontade do homem permanece livre, incluindo–se nessa liberdade a possibilidade de renunciar à felicidade. Ockham conclui que não é possível saber o fim último das coisas, e só podemos saber que cada coisa tende a um fim último se Deus o revela. Como conclusão, a razão diz ao homem que deve existir uma lei moral, pois impõe–lhe que faça o bem e evite o mal, mas ele somente conhecerá o conteúdo de tal lei pela revelação divina, se amar a Deus sobre todas as coisas. Sem a revelação, o homem ignoraria qual é o seu fim último e, por isso, não seria capaz de estabelecer em que consiste seu verdadeiro bem, para a qual deve convergir sua atividade livre; somente com os recursos da razão, o homem não conseguirá dar um sentido à sua vida e dar um significado ao preceito moral de fazer o bem e evitar o mal; a essência da moralidade está em agir em conformidade com o querer divino, em ato de amor. Se a moralidade se resolve em um ato de amor, na aceitação livre do último fim indicado por Deus ao homem, torna–se ainda mais importante deixar claro que o homem, também ante esse supremo dom de Deus, conserva sua liberdade, ou seja, a capacidade de autodeterminar–se a querer ou não querer.

Os conceitos a que acima nos referimos sinteticamente, sobre o livre–arbítrio e a predestinação, com seus desdobramentos no campo da moral, são significativos por levantarem uma questão com respeito ao conto objeto deste estudo: devemos atribuir à história de Matraga uma cadeia predeterminada de acontecimentos, ou o herói livremente se afastou e se aproximou de Deus?

---

[17] Sobre Ockham, baseamo-nos, principalmente em GHISALBERTI, 1997, p. 237-64

É enorme dificuldade com a qual se depara o leitor para formular uma resposta satisfatória para essa questão; por um lado, o narrador, como veremos adiante, mostra–nos ao longo do conto evidências de que a predestinação está conduzindo a trama e as ações das pessoas, e, por outro, narra situações nas quais os acontecimentos parecem subordinar–se à vontade livre das personagens, ou seja, em que estas têm a possibilidade de controle sobre os fatos, como, por exemplo, nos parágrafos abaixo:

> Pernoitaram no Pau Alto, no sitio de um tio nervoso, que riscava a mesa com as unhas e não se cansava de resmungar:
>
> – Fôsse eu, fôsse eu. .. Uma filha custa sangue, filha é o que tem de mais valia.. .
>
> – Sorte minha, meu tio...
>
> – Sorte nunca é de um só, é de dois, é de todos... Sorte nasce cada manhã, e já está velha ao meio–dia...
>
> – Culpa eu tive, meu tio.. .
>
> – Quem não tem, quem não teve? Culpa muita, minha filha... Mãe do Nhô Augusto morreu, com êle ainda pequeno...(p. 330–1)

Ou seja, Dionóra afirma que o sofrimento decorrente de sua ligação com Nhô Augusto é obra de destino – "Sorte minha, meu tio..." –, e logo em seguida afirma que é responsável por essa mesma ligação – "Culpa eu tive, meu tio..."

Observe–se no exemplo abaixo o poder limitado do homem sobre o mal que sobre ele fatalmente se abate, cedo ou tarde, expresso na frase "E é a só coisa que um qualquer–um está no poder de fazer."

> Quando chega o dia da casa cair – que, com ou sem terremotos, é um dia de chegada infalível, – o dono pode estar: de dentro, ou de fora. É melhor de fora. E é a só coisa que um qualquer–um está no poder de fazer. Mesmo estando de dentro, mais vale todo vestido e perto da porta da rua. Mas, Nhô Augusto, não: estava deitado na cama – o pior lugar que há para se receber uma surprêsa má. (p. 332)

Neste outro exemplo que se segue, ao contrário do anterior, ao homem é reservada a possibilidade de fugir do mal quando este dá sinais de se aproximar, passando "umas rodadas sem jogar".

> 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 umas férias na vida: viagem, mudança, ou qualquer coisa ensôssa, para esperar o cumprimento do ditado: "Cada um tem seus seis meses..." (p. 333)

Os acontecimentos do início do conto, que em poucas horas conduzem Nhô Augusto inexoravelmente para uma queda em todas os campos – familiar, econômico, moral, físico –, estão sendo atribuídos pelo narrador (embora não obrigatoriamente pelo autor) à chegada do azar, que pode ou não ocorrer de fato, dependendo da nossa vontade, e esta se resume a tentar esquivar–se dele. No entanto, na própria frase "P'ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!..." (p. 340), está implícito o fato de que o herói não acredita em sua predestinação e que, portanto, deve empregar enorme esforço para a sua salvação, o que subordina esta última diretamente ao seu livre–arbítrio. Desta forma, a narrativa de um fato aparentemente predeterminado pode, na realidade, ser entendida pelo narrador e pelo leitor como o resultado de um conjunto de coincidências no texto, da mesma natureza daquelas que ocorrem com freqüência na vida de todos nós, e que serão ou não entendidas como predestinação segundo nossas crenças pessoais. Tais coincidências, criadas pelo narrador, podem induzir o leitor a ver nelas a predestinação na qual o autor não crê, ou melhor, não crê nem descrê, porque, como a maioria de todos nós, ele provavelmente será assaltado por dúvidas e incertezas sobre o assunto; e nós, como ele, passamos a vida ignorando paradoxos e incongruências dessa natureza ou indagando–nos sobre eles, sem obter uma resposta. Isto nos traz à mente o pensamento de Kierkegaard, o filósofo dinamarquês apreciado por Guimarães Rosa: "O homem é uma síntese de infinito e finito, de temporal e de eterno, de liberdade e de necessidade, é, em suma, uma síntese. Uma síntese é a relação de dois termos. Sob este ponto de vista, o eu não existe ainda." (KIERKEGAARD, 1974. p. 337)

3.3. *A hora e vez de Augusto Matraga* visto sob a ótica cristã.

Conforme já afirmamos, neste capítulo somente nos deteremos na leitura do conto à luz do cristianismo, inserindo conceitos de outras religiões e idéias filosóficas quando indispensáveis. Esta etapa da análise será executada na ordem da narrativa, terminando com a breve referência à luta entre Matraga e Joãozinho Bem–Bem. Este embate não será analisado neste capítulo, mas em *3.7. O embate de Matraga e Joãozinho Bem–Bem e as leituras religiosas do conto,* porque ele apresenta, como já afirmamos, possibilidades interessantes de leitura no âmbito do cristianismo e ainda mais interessantes fora da esfera cristã.

Selecionaremos a seguir uma série de passagens do conto, para as quais proporemos alguma forma de leitura. A análise de tais passagens mostrará a importância da discussão sobre o livre–arbítrio de Matraga e, paradoxalmente, a impossibilidade prática de, a partir do texto narrado, chegar a uma única interpretação que possa representar o pensamento do autor quanto à questão; mais do que isto, coloca–se em dúvida até mesmo se tal interpretação realmente existe.

Consideramos que duas hipóteses podem ser formuladas sobre o questão:

A primeira é de que a trajetória de Matraga é cumprida livremente por ele, embora todas as possibilidades sejam de antemão conhecidas por Deus; esta interpretação aproximaria a visão do autor sobre a presciência de Deus à visão de Boécio e de Ockham. A segunda é a de que a saga do herói e de sua salvação é totalmente predeterminada por Deus, isto é, ele alcançará a graça da forma como é entendida no âmbito do pensamento agostiniano. Estas duas possibilidades de abordagem da questão da predestinação faz que sejam sustentáveis leituras diferentes da obra.

Um cuidado que deve ser tomado na análise, pela complexidade das questões que ela envolve, consiste em não procurar elementos de predestinação em cada linha do conto, embora sejam muitos os momentos nos quais a predestinação parece dirigir a conduta das personagens. Convém aqui citar Roberto Schwarz que, ao analisar o tratamento dado ao mito do demônio em *Grande Sertão,* afirma que o leitor é conduzido pelo narrador a confirmar a interpretação de Riobaldo, de que o demo não existe, e, dessa forma, o mito aparece como "produto da interpretação do leitor; sugerem–se tantos paralelos misteriosos, que o leitor acaba estabelecendo ligações por conta própria, previstas ou não pelo autor; o procedimento é legítimo, pois responde à intenção das obras." (SCHWARZ, 1981, p. 45).

A ambivalência das leituras que aqui possam vir a ser elaboradas à luz da questão da predestinação pode, conforme nos assegura Schwarz, estar respondendo às intenções do autor.

Iniciemos nossa análise pelas duas epígrafes do conto, as quais fornecem algumas informações valiosas:

"Eu sou pobre, pobre, pobre,
vou–me embora, vou–me embora...
.....
Eu sou rica, rica, rica,
vou–me embora, daqui!..."
(CANTIGA ANTIGA.)

"Sapo não pula por boniteza,
mas porém por percisão."
(PROVÉRBIO CAPIAU.) (p. 324)

A cantiga é uma transformação da conhecida cantiga infantil *Eu sou pobre, pobre, pobre / De marré, marré, marré / Eu sou pobre, pobre, pobre / De marré decê / Eu sou rica, rica, rica / De marré, marré, marré / Eu sou rica, rica, rica / De marré decê.*

Em carta de 04/03/65 a Harriet de Onís, o autor assim se referiu à cantiga antiga:

> Trata–se de uma canção de brinquedo de crianças, de roda. Mas utilizei–a pelo simbolismo. Refere–se a Augusto Matraga. Note: nos primeiros dois versos temos sua partida, escondido, com o casal de pretos, fugindo do arraial do Muricy, indo para o norte: Porque tinha caído na mais baixa e terrível situação possível. (...) Depois, nos dois outros versos: a "riqueza" é da alma, de superação, de realização transfiguradora e adequada: "I am rich, rich, rich" – e por isso mesmo, ele (sua alma / his soul) vai embora daqui (deste mundo); morre, muda–se para plano mais alto (o céu?) (IEB–USP)

A cantiga antiga fornece, portanto, ao leitor a idéia da estrutura dentro da qual o conto será desenvolvido, remetendo à pobreza e depois à riqueza espirituais que serão experimentadas por Matraga no decorrer de sua vida, e ao tema da viagem, recorrente em quase toda a obra do autor.

O tema da viagem em Guimarães Rosa tem sido objeto de muitos estudos, dentre eles *O dorso do tigre* (NUNES, 1969) e a dissertação *As sagas de Sagarana* (ALMEIDA, 1989). Quando, em 1938, *Sezão*, a primeira versão de *Sagarana*, participou do concurso Humberto de Campos, o autor assinava pelo pseudônimo de *Viator*, palavra que em latim significa viajor, viandante, viajante, o que demonstra a importância do motivo da viagem para *Sagarana* e para o autor, de modo geral. Para Benedito Nunes, existir e viajar se confundem em Rosa, e o tema transparece na estrutura, na temática e nas intenções morais, filosóficas e religiosas de *Sagarana*:

> Misto de acaso e necessidade, a ação dos personagens de *Sagarana* segue, em geral, de maneira ostensiva ou encoberta, a linha itinerante de caminhos que se apartam e se entrecruzam, para se unirem depois, produzindo, pela convergência, as causas mínimas, imprevisíveis, circunstanciais, um efeito único que perece pré–ordenado por uma razão (logos) exterior aos atos

humanos. (...) As linhas do Fado, que no processo de viagem se desenrolam, mais flexíveis do que o fatum da tragédia grega, podem também cruzar–se devido á intervenção inopinada e casual de terceiros. (NUNES, 1969, p. 175–6)

Em A volta do marido pródigo, o provérbio capiau acima referido é jocosamente interpretado, com a troca de sapo por rã, animais cuja simbologia coincide na maioria dos casos, sendo geralmente associada às chuvas:

> As aventuras de Lalino Salãthiel na capital do país foram bonitas, mas só podem ser pensadas e não contadas, porque no meio houve demasia de imoralidade. Todavia, convenientemente expurgadas, talvez mais tarde apareçam, juntamente com a história daquela rã catacega, que, trepando na laje e vendo o areal rebrilhante à soalheira, gritou – "Eh, aguão!... – e pulou com gosto, e, queimando as patinhas, deu outro pulo depressa para trás. (ROSA, J. G., 1937, p. 87)

A expressão "talvez mais tarde apareçam" do texto acima pode ser uma referência ao conto *A hora e vez de Augusto Matraga*, que se inicia com o provérbio capiau. A relação entre os dois contos, cujo aprofundamento foge ao objetivo desta dissertação, é evidenciada em *Sezão*:

> E mais, esta história não tem nada de–junto com a outra, com a de Lalino Salãthiel: as duas são differentes, passadas em zonas muito differentes; e, pois, não pretendem indicar nem as insufficiencias e nem as desexcellencias do honestissimo e sacramentalissimo instituto do matrimonio – muita vez insupportavel, quase sempre arrebentavel, mas desatavel, não. E mesmo, como mandam a bôa prudencia e as regras do saber–viver, aqui ninguém não deseja provar coisa nenhuma, nem affirmar que as sobreditas desexcellencias e erros, essenciaes, existam. Tanto assim, que a historia de Lalino Salathiel não tem prefácio e começa de manhã cedo, num corte de estrada de automovel, e esta aqui principia à noitinha, num leilão de atrás da igreja, na festa de São Sebastião, no arraial da Virgem Nossa Senhora das Dores do Córrego do Muricy. (ROSA, J. G., 1937, p. 397)

Neste trecho de *Sezão* deparamos com a afirmação importante e intrigante: a de que *A hora e vez de Augusto Matraga* teria um prefácio, no sentido próprio ou metafísico. Qual seria o prefácio a que o narrador se refere? Se pensarmos que num prefácio "se expõe ordinariamente o motivo de uma obra, os processos nela seguidos, etc." (AULETE, 1964), deduziremos que, do início do conto até certo momento da narrativa, são apresentados os motivos da obra. Pelas razões que exporemos adiante, acreditamos que esse prefácio se inicia com o leilão atrás da igreja e vá até o instante em que Nhô Augusto se separa de Quim

Recadeiro. Dessa forma, o conto propriamente dito se iniciaria com a entrada da personagem Dionóra em cena. A palavra *prefácio* também significa "introdução, prefação, preâmbulo, prólogo" (AULETE, 1964); o termo, dessa forma entendido, também aponta para a necessidade de definição do momento em que tal preâmbulo termina, e que possivelmente é, como se disse, o momento de separação do herói de Quim. Mas *prefácio*, ainda segundo Aulete, tem um terceiro sentido importante, o de "parte da missa que precede o cânone", o que colocaria a obra num ambiente cristão. Face ao notório rigor de Rosa na escolha de suas palavras, podemos pensar que algum ou mesmo os três sentidos do termo sejam pertinentes. A passagem que aqui entendemos como prefácio é marcada, como acontece em todos os prefácios, por extrema velocidade de exposição de fatos e de riqueza de elementos significativos.

No provérbio capiau temos uma palavra–chave, *percisão*. Sinônimo de *necessidade*, encontra definição na doutrina filosófica do *necessitarismo*, que admite o destino, a ordem finalista e providencial do mundo como ordem que determina necessariamente todas as coisas e a cada coisa garante o melhor resultado (ABBAGNANO, 2000). O provérbio indica, portanto, que nenhum ato, mesmo aparentemente involuntário, é executado sem uma finalidade predeterminada, consciente ou inconsciente, mas pode também estar remetendo à passagem do pulo de Matraga no barranco, após a surra de que é vítima pelos capangas do major Consilva: é um ato compulsivo, dirigido, impossível de ser evitado pela personagem no cumprimento de seu destino.

No alto, do lado direito da página 319 da 7ª edição de *Sagarana*,[18] ao lado da cantiga antiga e do provérbio capiau, vemos uma ilustração de Poty. As ilustrações em *Sagarana* passaram a ser editadas a partir da 5ª edição e foram, segundo Poty, supervisionadas por Guimarães Rosa: "Ele exigia, por exemplo, que a imagem de um sapo fosse colocada dentro de um círculo, em cima de um poste de telégrafo. Eu nunca entendi isso, mas fiz." [19]

As ilustrações que vinham desde a 5ª edição foram mudadas na 12ª edição, de 1970, portanto três anos após o falecimento de Rosa. As edições posteriores, até a 23ª, conservaram as ilustrações da 12ª e, na 24ª, comemorativa dos 35 anos de *Sagarana*, foram repetidas as das primeiras edições, com algumas alterações de posição em relação ao texto e com a exclusão da grande ilustração que ocupava as páginas 334 e 335 das primeiras edições. As edições

[18]Sempre que tratarmos das ilustrações de Poty em *Sagarana*, nos referiremos a essa edição da José Olympio de 1965

[19] Entrevista de Poty à revista Veja de 28/1/98

seguintes repetiram as ilustrações da 24ª até que, na 28ª, elas lamentavelmente foram eliminadas quando a Nova Fronteira passou a editar *Sagarana.*

Não conseguimos levantar informações que confirmassem que Poty tenha feito as ilustrações da 12ª até a 23ª edições antes de 1967, com Rosa ainda vivo para supervisioná–las, mas parece claro que as ilustrações da 7ª edição foram orientadas pelo autor. Dessa forma, somos levados a acreditar que as ilustrações podem ou devem conter importantes referências para a interpretação do texto. De fato, como veremos, a maior parte das ilustrações de *Sagarana* fornece elementos valiosos de interpretação e merecem, portanto, a atenção de quem se propõe analisar a obra .

Algumas ilustrações são compostas por objetos, pessoas ou animais insertos dentro de um círculo; este fato, já por si, sugere que devem ser detidamente examinadas, pois trazem à mente a figura do círculo com o triângulo inscrito, com a qual Matraga foi marcado.

A ilustração de Poty da página 319 (figura 1) mostra um círculo dentro do qual estão desenhados, na sua parte superior, um enorme sino e, na parte inferior, um homem montado em um burro, ambos de tamanho reduzido. O sino ocupa a maior parte da área do círculo, e este pormenor pode ser indicativo da relevância do sino em relação ao homem. Nos demais contos de *Sagarana*, a primeira ilustração contém sempre uma espécie de resumo do conteúdo da obra, o que nos leva a afastar de saída a hipótese de que a primeira ilustração do conto que estamos analisando seja uma simples referência à cena inicial que se desenrola atrás da igreja; mas é nessa passagem que o termo sino é pela primeira e única vez empregado pelo narrador: "– Sino e santo não é pagode, povo!" (p. 326). Esta frase dá ao sino a dimensão de algo tão importante quanto um santo. O Dicionário de símbolos de Herder Lexicon (LEXIKON, 2002) afirma ser o sino o símbolo da ligação entre o céu e a terra; além disso, sendo o chamado para a prece, lembra ao homem a necessidade de obediência às leis divinas; de modo geral, simboliza a harmonia cósmica, como na China; no cristianismo e no islamismo, significa a voz de Deus, cuja percepção transporta a alma para além das fronteiras do mundo terreno. Portanto, parece razoável afirmar que esta primeira ilustração é uma imagem gráfica daquilo que será mais perceptível no conto, o poder de Deus, simbolizado pelo sino, sobre o homem.

Figura 1

Após a cantiga antiga e o provérbio capiau, entramos na narrativa com o relato da gênese do herói, executada à maneira de um evangelho, de modo direto, sintético e, sobretudo, enigmático:

> *MATRAGA* não *é* Matraga, não é nada. Matraga é Estêves. Augusto Estêves, filho do Coronel Afonsão Estêves, das Pindaíbas e do Saco-da-Embira. Ou Nhô Augusto – o homem – nessa noitinha de novena, num leilão de atrás de igreja, no arraial da Virgem Nossa Senhora das Dôres do Córrego do Muricí. (p. 324)

Observe-se que Matraga é mencionado por três vezes no período acima, da mesma forma que a palavra "Verbo" também o é na igualmente enigmática gênese de Cristo no evangelho de São João, com o qual o conto guarda algum parentesco, como veremos ao longo desta análise. Porém, enquanto o evangelho de São João contém certezas, o período inicial do conto de Rosa contém apenas dúvidas, o que já sinaliza a ambigüidade contida no conto em contraposição às certezas do livro sagrado. Acreditamos estar aí uma primeira evidência da impossibilidade de rotular o conto de cristão.

Julgamos que essas três primeiras três frases do conto encerram a essência do pensamento de Rosa e a justificativa da ambigüidade sugeridas na sua obra – se é que é possível falar na "essência" da obra de Guimarães Rosa: *Matraga não é Matraga*, ou seja, ele *é* e não *é* simultaneamente. Matraga *é Estêves*, portanto, Matraga *é*. Além disto, Matraga *não é nada*, que pode ser entendido de duas formas opostas: Matraga *é nulo*, é nada; ou: Matraga não é *um nada*, *é algo*. Ou seja, ou se interpreta a frase "Matraga não é nada" como uma negativa redundante, em que duas negações têm o sentido de uma afirmação: "Matraga é nada", ou se interpreta o "nada" com toda a sua carga semântica de substantivo – "negação da existência, não existente" (AULETE, 1964) – e se chega ao resultado de que Matraga não é NADA, ele é. Estas três magníficas frases podem ser sintetizadas em: "Tudo é e não é. Ou: às vezes é às vezes não é", que expressa a síntese da confissão do autor ao escritor angolano Joaquim de Montezuma de Carvalho, de Moçambique, em carta de 27/01/63

> Quando ao QUESTIONÁRIO, porém, lamento não estar sendo capaz de atendê-lo, como bem gostaria. Tratei, durante estes dois meses, de fazer isso, com toda a boa-vontade, mas não o consegui. E o motivo é simples, até mesmo simplório. É que, eu mesmo ainda não encontrei as respostas para essas perguntas. Até hoje, não chego, a respeito de tais itens, a idéias nítidas, definidas. E quanto mais leio e medito, mais perplexo a vida, a leitura e a meditação me põem. Tudo é mistério. A vida é só mistério. Tudo é e não é. Ou: às vezes é às vezes não é. (Todos meus livros só dizem isso.) Tudo é muito impuro, misturado, confuso. Afora uma meia dezena de

imperativos, que o espírito–do–coração da gente nos revela, e que os fundadores das religiões descobriram para a humanidade, o resto é névoa. À parte o que Cristo nos ensinou, só há meias–verdades. Por isso mesmo, a não ser como instrumento para soluções imediatas da vida pragmática, externa, do dia–a–dia, procuro cada vez mais guiar–me pela a intuição e não pela inteligência reflexiva. Sou um desertor. Abdico. Deixo de pensar em tudo "o que é de César". Fujo das formulações, das definições, das conceituações mais ou menos rígidas e esquemáticas, das conclusões gerais. Rezo, escrevo, amo, cumpro, suporto, vivo, mas só me interessando pela eternidade. Só acredito na solução religiosa para o homem; para o indivíduo. Quando aprecio como fruidor uma obra de arte, sinto que isso é para que algo em mim se transforme. Quando faço arte, é para que se transforme algo em mim, para que o espírito cresça. E desejando ser um sonâmbulo de Deus. (ROSA, V. G., 1999, p. 389.90)

O período inicial de *A hora e vez de Augusto Matraga* remete à passagem bíblica do Êxodo 3:13, 14: o "ser" de Deus, nela afirmado de maneira absoluta e positiva, encontra um contraponto nesse outro "ser", Matraga, cuja primeira afirmação vem acompanhada de imediato por uma segunda, que anuncia a possibilidade de "talvez não ser" :

13 Então disse Moisés a Deus: Eis que, quando vier aos filhos de Israel, e lhes disser: O Deus de vossos pais me enviou a vós; e eles me disserem: Qual é o seu nome? Que lhes direi? 14 E disse Deus a Moisés: EU SOU O QUE SOU. Disse mais: Assim dirás aos filhos de Israel: Eu sou me enviou a vós". (BÍBLIA SAGRADA, 1993)

No mesmo período do conto acima citado, encontramos as palavras *Pindaíba* e *Embira*, que, além de serem nomes de árvores, têm outros sentidos: a primeira, *falta de dinheiro, quebradeira*; a segunda, *situação crítica, embaraço*. Por meio destes dois termos, o narrador informa–nos da situação material do herói e, quiçá, dá um alerta ao leitor sobre a situação de risco que o momento narrado representa para Nhô Augusto.

A expressão *o homem* tem, obviamente, significado dúbio: no campo material, indica o a estatura de poder do herói e, no âmbito cristão, insinua uma aproximação com o divino (nos evangelhos, Jesus é referido como o *Filho do Homem*).

Analisemos os três nomes do protagonista. Os nomes próprios na obra de Guimarães Rosa, como é sabido, revestem–se de enorme significado, constituindo com freqüência, elementos decisivos de interpretação. Ana Maria Machado lembra que "... não faltam depoimentos do próprio autor, através do próprio texto, ou em sua correspondência e entrevistas, revelando a importância primordial que para ele assumia a questão do nome próprio e de seu papel significativo." (MACHADO, A. M., 1991, p. 7).

O nome Augusto leva à associação com a figura de Santo Agostinho, cuja vida teve, como a de Matraga, uma fase mundana pecaminosa, antes da conversão. Etimologicamente, *augusto* significa *respeitável, venerando* (CUNHA, 1986); pode ser relacionado ao latim *augustus,* de *augur*, que significa *consagrado pelos áugures, empreendido com bons augúrios*. De um lado, o termo indica alguém que está predestinado a um destino auspicioso; adicionalmente, também parece aceitável a hipótese de associá–lo à primeira e à terceira etapas da vida de Nhô Augusto: à primeira, na qual a personagem, a despeito de seu comportamento devasso, guiado para o mal por valores de violência, valentia e insensibilidade, é respeitado pelo povo, graças à sua condição de fazendeiro rico, merecendo o título de Nhô Augusto; e à terceira, em que, pelo fato de alcançar o estatuto de santo, passa a ostentar o nome de Augusto Matraga. Desta forma, Matraga transforma o Augusto mundano da primeira etapa no qualificativo do santo da terceira etapa, da mesma forma que, no conceito de Galvão já anteriormente referido, transforma a marca de ignomínia com que é ferrado pelos homens de Consilva em marca de pertença.

Sobre os nomes do protagonista, Galvão afirma que Matraga é seu nome mítico, Esteves é seu nome social e Augusto, seu nome individual (GALVÃO, 1978, p. 63). Afirma também não existirem informações sobre a origem do nome Matraga:

> Para Matraga faltam dados. A imaginação do contexto autoriza uma aproximação com matraca, instrumento de fazer barulho usado pelos penitentes medievais e que, em certos lugares, ainda persiste associado à Semana Santa (...) Por outro lado, a insistência do texto na violência sertaneja leva a pensar no ruído repetitivo de uma saraivada de tiros e impregna o vero instante da decisão final da personagem: "E a casa matraqueou que nem panela de assar pipocas" (...) A sonorização do fonema, de oclusiva velar surda para oclusiva velar sonora, traz para o nome trágos (bode) grego, lembrando seja os rituais de sacrifício do pharmakós, o bode expiatório, seja sua presença na palavra tragédia. (GALVÃO, 1978, p. 62)

Augusto Matraca é citado especificamente por Guimarães Rosa quando fala de sua infância: "...tudo isso sob o vôo matinal das maitacas de Nhô Augusto Matraca, no quintal". (COUTINHO, 1991, p. 38). Matraque em francês significa porrete, palavra–chave do conto e constantemente repetida pelo protagonista, e matraca entre os árabes da Argélia significa pau nodoso em forma de maça (FREIRE, 1954), portanto um objeto semelhante a porrete.

A partícula *traga* tem um significado interessante em indiano; é uma forma extrema de dhurna, praticada por algumas tribos da Índia: uma pessoa submete–se ou submete algum membro de sua família à tortura ou à morte, como forma de vingança contra um opressor ou

um devedor. É uma forma de sacrifício pessoal para obter algo de um devedor. (YUKE e BURNEL, 1996). A conexão com o nome Matraga parece não existir, a menos que, com boa dose de imaginação, consideremos que o sacrifício da personagem – tanto de si como de sua família – seja uma forma de resgatar a graça que já lhe era predestinada mas que, ainda assim, exige grande esforço. Tal hipótese conduz à uma ampla discussão sobre a graça na ótica agostiniana, sobre a qual já discorremos.

O início de *A opportunidade de Augusto Matraga* em *Sezão* mostra a importância do termo:

> Matraga não é Matraga, não é nada, Matraga é Esteves, Augusto Esteves, Nhô Augusto, filho do coronel Affonso Esteves, das Pindahybas e do Sacco–da–Embira. O outro é nome que veio assim atôa, e que ficou: porque Matraga, proferido com rompante não deixa de ser palavra bonita; e, principalmente, porque, tendo aparecido de si por si, deve, por fôrça, significar alguma coisa. (ROSA, J. G,, 1937, p. 397)

A respeito do nome Matraga, Rosa assim escrevia à sua tradutora americana, Harriet de Onís aos 4/3/65; os grifos são do autor:

> O nome Matraga. Quando eu estava escrevendo o conto, quis um nome, estranho, para ser assumido pelo herói sòmente no final, quando redimido e transformado, "recebe um nome novo" (creio que isto é do "Apocalypse"). Qualquer nome serviria, mesmo sem ter, em si, alguma significação especial. Nessa ocasião, ouvi alguém, que gostava de falar com excessivo apuro, dizer ao telefone"...que ele ma traga (...)... que ele me a traga/m'a traga). Achei importante, pelo simbolismo, pois, no fim, o herói ainda pensa na mulher, na Dona Dionóra. Naturalmente, o "sentido" desse simbolismo só se explica no plano metafísico. De qualquer modo, o nome vale pela sua força e beleza próprias: 3 vezes a vogal a, e consoantes enérgicas. (IEB–USP)

Pelo texto acima, pouco se pode deduzir a respeito do significado do nome do herói. O tom com que autor se refere à origem do termo, criando uma historieta pouco verossímil para sugerir que o nome foi fruto de uma escolha casual e aparentemente desprovida de sentido determinado, cria no leitor a suspeita de estar diante de algo pleno de significados. Outra possibilidade é que, de fato, o nome transitou espontaneamente dos sons alheios à mente de Rosa, que, depois, não deixou de explorar todas as possíveis associações que ele despertava.

A mudança do nome da personagem, de Nhô Augusto para Matraga, não é um caso isolado na obra de Guimarães Rosa. Em *São Marcos* a personagem tem dois nomes, João e José. *Em Grande Sertão: Veredas*, por exemplo, Riobaldo e Diadorim possuem três nomes.

Em todos esses casos, a mudança de nome é associada diretamente à mudança de vida da personagem.

O nome *Esteves*, patronímico de *Estêvão*, é a forma popular de *Estéfano*, o qual, por sua vez, é a forma erudita de *Stephanus*, derivada do grego *stephanus*, que significa *coroa, diadema*. (GUÉRIOS, 1994). Santo Estêvão, um dos sete diáconos escolhidos pelos apóstolos, foi morto por apedrejamento e se tornou o primeiro mártir cristão, conforme Atos dos Apóstolos 7: 58–60, e, dessa forma, o nome Esteves pode ser uma referência ao martírio de Matraga que será consumado com alegria no final do conto.

Com respeito ao conjunto dos três nomes do herói, um fato que se nos afigura de importância é que todos possuem sete letras, da mesma forma que o de sua mulher, Dionóra. Esse aspecto merece ser abordado, pois, assim como na escolha dos nomes próprios, Rosa é criterioso na escolha dos números em seus textos, e a origem de seu interesse por números tem origem em seu interesse pela iconografia medieval, como assinala Galvão:

> A iconografia medieval obedece a uma espécie de matemática sagrada, na qual são pejados de significado a simetria, a posição, o ordenamento, o número. Acredita-se na virtude dos números vinda da Patrística, que por sua vez a recebera dos neoplatônicos, herdeiros de Pitágoras. Os números são pensamentos de Deus; cada cifra tem sua significação, o Universo inteiro é cifrado. (GALVÃO, 1978, p. 45)

Em grande parte das culturas e das religiões, os números estão associados a abundantes e complexos significados simbólicos. No cristianismo, por exemplo, o Dicionário Patrístico (VÁRIOS AUTORES, 2002) nos ensina que não existe autor cristão antigo, entre eles Metódio de Olimpo e Clemente de Alexandria, que não tenha atribuído, direta ou indiretamente, valor simbólico aos números.

Encontramos em *A hora e vez de Augusto Matraga* várias incidências dos números três, sete e oito. Freqüentemente, os símbolos de modo geral, e os números em particular, apresentam significados múltiplos e às vezes opostos; é, portanto, necessário ter cautela ao fundamentar a leitura de um texto nesses símbolos numéricos, e o mais aconselhável é analisar a tendência geral de significados que certo número apresenta.

Galvão ressaltou a incidência constante do número três e de seus derivados no conto: o triângulo com o qual Nhô Augusto é ferretado, os trios que são montados durante a narrativa, o número de nomes de Nhô Augusto, etc. (GALVÃO, 1978, p. 63)

O sete, número de letras dos três nomes de Matraga, tem o sentido de perfeição na tradição judaico–cristã: "O sete tem uma posição eminente entre os números sagrados das

escrituras, e está associado com algo completo, com comprimento, com perfeição." (DOUGLAS, 1995, p. 1126)

Os dicionários de símbolos fornecem grande variedade de significados interessantes do verbete sete em várias religiões e culturas [20]. De modo geral, ele é um número sagrado, em grande parte das vezes com sentido auspicioso e algumas vezes como seu oposto; em algumas culturas representa algo que se completa com perfeição e de modo definitivo; em outras — por exemplo, a hindu — é indicativo do encerramento de um ciclo, uma etapa intermediária. Vale lembrar que sete anos é o período de tempo de duração da segunda etapa da vida de Matraga – claramente intermediária entre as etapas de pecado e de redenção – em estreita concordância com a simbologia hindu do número.

Transcrevemos abaixo um trecho do Dicionário de Símbolos (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 831), que de modo surpreendente espelha os sete passos da evolução da vida de Augusto Matraga ao longo do conto. Entre parênteses, adicionamos o número da página e o evento que marca o fim do passo da vida do herói:

> Nos contos e lendas, este número expressaria os Sete estados da matéria, os Sete graus da consciência, as Sete etapas da evolução:
>
> 1. consciência do corpo físico: desejos satisfeitos de modo elementar e brutal; (336: salto do barranco)
> 2. consciência da emoção: as pulsões tornam–se mais complexas com o sentimento e a imaginação; (338: entrevista com o padre)
> 3. consciência da inteligência: o sujeito classifica, organiza, raciocina; (340: partida para Tombador)
> 4. consciência da intuição: as relações com o inconsciente são percebidas; (347: chegada das chuvas)

[20] No cristianismo, ele é o número sagrado, pois une o três e o quatro, Deus e o mundo, representando a totalidade do universo em movimento; ele é a chave do Apocalipse: sete igrejas, sete estrelas, sete espíritos de Deus, livro com sete selos, sete trombetas, sete trovões, sete cabeças, sete calamidades, sete taças do furor divino, sete reis; designa as ordens angélicas, a totalidade das moradas celestes, a totalidade da ordem moral, a totalidade das energias, principalmente de ordem espiritual; resume também a totalidade da vida moral acrescentando às três virtudes teologais: fé, esperança e caridade, as quatro virtudes cardeais: prudência, temperança, justiça e força; sete são os sacramentos e os pecados capitais. Também no Velho Testamento o sete é fartamente empregado: candelabro de sete braços, sete céus onde habitam as ordens evangélicas, sete foi o número de anos que Salomão levou para construir o Templo, o sete é usado 77 vezes no Antigo Testamento, etc. O budismo conhece sete céus diferentes. Para os babilônios, havia também os sete males, um grupo de sete demônios que aparecem quase sempre juntos. Para os egípcios era o símbolo da vida eterna. Simboliza um ciclo completo, uma perfeição dinâmica. Entre os gregos, era característico do culto de Apolo e aparece em inúmeras tradições e lendas gregas: "o número sete por suas virtudes ocultas, mantém no ser todas as coisas; dá vida e movimento; influencia até mesmo o seres celestes", frase atribuída a Hipócrates. No islamismo, o sólido possui seis faces e mais a sua totalidade que corresponde ao saber, somando sete. Uma tradição hindu atribui sete raios ao sol: seis correspondentes às direções do espaço, o sétimo ao centro.

5. consciência da espiritualidade: desprendimento da vida material; (355: partida de Joãozinho Bem–Bem)
6. consciência da vontade: que faz com que o conhecimento passe para a ação; (362: chegada em Rala–Côco)
7. consciência da vida: que dirige toda atividade em direção à vida eterna e à salvação; (369: morte de Matraga)

Por causa da grande variedade de simbologias associadas ao número sete, não nos parece razoável tirar grandes conclusões a partir do número de letras dos três nomes de Matraga e do nome de Dionóra. Porém, se admitirmos a hipótese de que existe algum significado embutido nesta coincidência, será apropriado levantar dois aspectos que podem nos auxiliar na interpretação da obra: em primeiro lugar, o número corresponde a partes de uma evolução que coincide de modo admirável com a evolução da vida do herói; em segundo lugar, no cristianismo ele é número sagrado e ligado ao Apocalipse de São João. Convém lembrar que esta segunda possibilidade interpretativa está em conformidade com a preocupação de Rosa expressa na carta a Onís anteriormente citada, que liga a mudança do nome do herói ao Apocalipse; porém esta ligação com o livro de São João e com outras passagens obscuras da Bíblia parece ter dado ensejo a que o autor o considerasse um número indeterminado no livro sagrado. De fato, Rosa, ao se referir a um trecho da *Commedia* que não pudemos identificar, anota: "sete = aqui, número indeterminado, como na Bíblia." (IEB–USP. Estudos para obra – documento E17)

Os nomes Quitéria e Serapião possuem oito letras, número que, universalmente, simboliza o equilíbrio cósmico por ser o das direções cardeais da rosa dos ventos. Por exemplo, no hinduísmo e no budismo é o número dos raios da Roda da Lei, a flor simbólica do lótus tem oito pétalas e oito são os caminhos que levam à perfeição espiritual; Vishnu tem oito braços correspondentes aos oito guardiões do espaço, e assim por diante. No cristianismo ele é associado ao oitavo dia da criação, ou seja, da criação do homem, simbolizando a ressurreição de Cristo e a esperança da ressurreição da humanidade. Parece–nos que todos esses sentidos se aplicam a Quitéria e Serapião em sua função de levar Matraga à ressurreição simbólica e à perfeição espiritual e moral gradativa.

O segundo parágrafo do conto introduz diretamente, sem maiores rodeios, o leitor ao ambiente em que a trama terá lugar neste primeiro "prefácio". Seja qual for o sentido, dentre os acima referidos, que quisermos atribuir ao termo *prefácio*, há nele um sinal de que a religião desempenhará papel proeminente na obra. Com procissão seguida de reza e esta seguida de leilão atrás da igreja, a *gente de bem* abandona a cena. Apertadas contra o

balcãozinho, "bem iluminadas pelas candeias de meia–laranja" (p. 324) estão duas prostitutas, Tomázia, imediatamente apelidada de Sariema, e Angélica; o narrador aclimata o leitor ao público presente e descreve–as da forma como este as observa, isto é, mercadorias expostas, porém pouco atraentes ao consumo: "Beleza não tinham: Angélica era preta e mais ou menos capenga, e só a outra servia." (p. 324). A Sariema, colocada em leilão, é arrematada por Nhô Augusto por dez vezes o valor que antes lhe fora atribuído por um outro pretendente e, portanto, transformada em valor de uso [21]. Em seguida, Nhô Augusto estapeia o capiau apaixonado por Tomázia, que com esta pretendia fugir.

Alguns aspectos merecem atenção na passagem que está se desenrolando. Ao oferecer cinqüenta mil réis pela Sariema, sem ao menos examiná–la detidamente – o que somente fará ao passar pela porta da igreja, quando então a expulsará bruscamente –, embora ela estivesse bem iluminada "pelas candeias de meia–laranja" (p. 324), Nhô Augusto faz uma demonstração pública, em primeiro lugar, de um poderio econômico de que já não desfruta; em segundo, da sua condição de macho, em todos os sentidos que o vocábulo contém; e, finalmente, de espírito de benevolente doador à igreja. Adicionalmente, exerce, com arbitrariedade, o direito de punir por agressão o capiau apaixonado.

A cena do leilão atrás da igreja é de muita confusão, como diz o capiau apaixonado: alguns procurando manter a religiosidade do evento, a prostituta preta beliscada por todos, de mão em mão, brigas no setor noroeste e no setor sul, o capiau sendo agredido, o povo dando louvores a Nhô Augusto, este arrematando a Sariema. É neste momento que o narrador nos apresenta uma das passagens mais belas e intrincadas do conto:

> – É do Nhô Augusto... Nhô Augusto leva a rapariga! – gritava o povo, por ser barato. E uma voz bem entoada cantou de lá, por cantar:
>
> *Mariquinha é como a chuva:*
> *Boa é, p'ra quem quer bem!*
> *Ela vem sempre de graça,*
> *Só não sei quando ela vem...*
>
> Aí o povaréu aclamou, com disciplina e cadência:
>
> – Nhô Augusto leva a Sariema! Nhô Augusto leva a Sariema! (p. 326)

[21] CAMPOS associa a cena à passagem bíblica que ocorre no Templo de Jerusalém, ressaltando que o comércio é traço de união entre as duas; afirma ainda que no Templo a lei é utilizada como pretexto para conseguir provas para a prisão de Jesus e que em *A hora e vez de Augusto Matraga* ela é substituída pelo leilão, a regra do mais forte. (CAMPOS, A. A., 2000, p. 124 e seg)

Uma primeira leitura leva–nos a entender que o narrador está associando a Sariema a Mariquinha e à chuva e está discorrendo da possibilidade de a prostituta servir Nhô Augusto de graça, ou seja, sem pagamento. A leitura mais atenta do episódio, no entanto, mostra que esta interpretação é induzida por meio de um astucioso ardil montado pelo narrador para desviar nossa atenção; de fato, a cantiga *é* executada em um momento em que estamos presos à relação de Nhô Augusto com a prostituta, e a expressão *de graça* adquire em nossa mente a conotação imediata de *grátis*. No entanto, a passagem pode estar, na realidade, reforçando e explicando a importância que a predestinação terá no conto e que os acontecimentos do momento já foram previamente determinados.

Além de indicar uma posição do espaço do qual a cantiga está vindo, o *lá* pode ser entendido como uma referência à nota musical. Cleuza Martins de Carvalho cita algumas anotações de Guimarães Rosa sobre música (CARVALHO, 1996, p. 191–96), pelas quais é possível perceber seu interesse pelo assunto. O *lá* é considerado a nota central do sistema acústico, principalmente o musical, e antes de Guido D'Arezzo ter dado às notas os nomes com os quais atualmente as conhecemos, o *lá* era a primeira, correspondente ao *A* do alfabeto latino; desse modo, podemos entender sua inserção no contexto como se naquele momento algo de muito importante estivesse começando.[22] No entanto, o *lá* da narrativa pode também significar que a voz não pertence ao mundo de *cá,* e a cantiga é cantada por alguém que se encontra do lado de lá, não na cena, mas fora dela, à qual o povaréu do lado de cá responde em contraponto, com disciplina e cadência, em ritmo binário: "Nhô Augusto leva a Sariema! Nhô Augusto leva a Sariema!". Notamos ainda no poema a presença de algumas palavras de conotação religiosa, que aparecem na prece da Ave Maria, e que reforçam o sentido de mistério da cena: *Mariquinha*, diminutivo de Maria, *graça*, presente no terceiro verso, e os dois *ave* nos cacófatos *ela vem* dos terceiro e quarto versos.

O segundo verso da canção, que esconde o propósito de induzir o leitor ao sentido de que, se Mariquinha gosta de alguém, ela o servirá gratuitamente, tem, na verdade, significado dúbio, que permite várias possibilidades de interpretação,

– Mariquinha e a chuva são bondosas para as pessoas que gostam de Mariquinha. Por exclusão, não são boas – portanto, são ruins ou indiferentes – para aquelas pessoas que não gostam de Mariquinha.

---

[22] Em *Sarapalha*, por exemplo, encontramos referência, também com duplo sentido, desta vez à nota *dó*, no trecho abaixo: "Enquanto as fêmeas sugam, todos os machos montam guarda, psalmodiando tremido, numa nota única, em tom de dó." (p. 121). Da mesma forma, em *A hora e vez de Augusto Matraga* temos, por exemplo, referências à nota *sol* em *soletrava*, na passagem "Um cachorro soletrava, longe, um mesmo nome, sem sentido"(p. 328) e à tonalidade musical de sol maior em "sob um sol mais próximo e maior"(p. 336)

– Quando Mariquinha, como a chuva, gosta de alguma pessoa, é bondosa com ela. Se Mariquinha não gosta da pessoa, será indiferente ou má.

– As pessoas que querem praticar o bem enxergam Mariquinha e a chuva como boas. Se, no entanto, não querem praticar o bem, mostrar–se–ão indiferentes ou sentirão aversão a Mariquinha e à da chuva.

A chuva é o símbolo universal das influências celestes sobre a terra, como fecundadora do solo e mensageira da graça divina nas religiões primitivas. É possível atribuir ao termo *chuva* uma relação com graça, se atentarmos para o fato de que *chuva* somente será utilizado novamente na passagem abaixo, em que Nhô Augusto percebe que seu enorme sofrimento físico e moral está terminando:

> Até que, pouco a pouco, devagarinho, imperceptível, alguma cousa pegou a querer voltar para ele, a crescer–lhe do fundo para fora, sorrateira 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, e as sementinhas, que hibernavam na poeira, esperando na poeira, em misteriosas incubações. Nhô Augusto agora tinha muita fome e muito sono. O trabalho entusiasmava e era leve. Não tinha precisão de enxotar as tristezas. Não pensava nada... E as maripôsas e os cupins–de–asas vinham voar ao redor da lamparina... Círculo rodeando a lua cheia, sem se encostar... E começaram os cantos. Primeiro, os sapos: "– Sapo na seca coaxando, chuva beirando", mãe Quitéria !... – Apareceu uma jia na horta, e pererecas dentro de casa, pelas paredes ... E os escorpiões e as minhocas pulavam no terreiro, perseguidos pela correição das lava–pés, em préstitos atarefados e compridos... No céu sul, houve nuvens maiores, mais escuras. Aí, o peixe–frito pegou a cantar de noite. A casca de lua, de bico para baixo, "despejando"... Um vento frio, no fim do calor do dia... Na orilha do atoleiro, a saracura fêmea gritou, pedindo três potes, três potes, três potes para apanhar água... Choveu
>
> Então, tudo estava mesmo muito mudado, e Nhô Augusto, de repente, pensou com a idéia muito fácil, e o corpo muito bom. Quis se assustar – mas se riu:
>
> – Deus está tirando o saco das minhas costas, mãe Quitéria! Agora eu sei que ele está se lembrando de mim...
>
> – Louvor ao Divino, meu filho!.(p. 347)

Portanto, em seu todo, a canção parece indicar que a graça está predestinada àqueles que querem o bem, mas está fora do alcance do ser humano prever quando lhe será sinalizado que ela será alcançada. Aparentemente, portanto, estamos nos defrontando com o conceito de graça segundo santo Agostinho porque, embora no momento Nhô Augusto estivesse praticando uma rápida série de atos sórdidos, o leitor é avisado previamente pelo narrador de que o destino da personagem está marcado pela graça. No entanto, podemos igualmente

formular o raciocínio de que, embora afundado em pecados, Nhô Augusto ainda tem a possibilidade de alcançar a graça, sob a condição de que venha a praticar o bem que o faria merecedor dela, pois a canção não explicita se ela *sempre* vem, mas simplesmente diz que não sabemos quando virá, implicitamente incluindo a possibilidade de que nunca venha. Se, como diz o padre a Nhô Augusto, "Deus mede a espora pela rédea e não tira o estribo do pé de arrependido nenhum..." (p. 339), o termo *graça* não teria a conexão com predestinação da qual falava santo Agostinho, mas simplesmente seria o equivalente ao *charis* grego, encerrando a idéia de que sempre se pode esperar o perdão de Deus pelos pecados passados, dependendo de atos que venhamos a praticar e dos recursos que recebemos de Deus para evitá–los; e a chuva seria, portanto, o sinal de que ao herói foi feita a revelação de Deus: – "Deus está tirando o saco das minhas costas, mãe Quitéria! Agora eu sei que ele está se lembrando de mim.../ – Louvor ao Divino, meu filho!..."(p. 347)

Pode–se fazer uma terceira leitura da canção, decorrente da ambigüidade contida em *sempre*: o termo pode indicar, a respeito da graça, que ela *vem sempre*, ou seja, todos a alcançarão. Tais possibilidades de interpretação estão contidas nos indícios que o narrador nos oferece nesta importante passagem e abrem amplas possibilidades de discursos quanto à predestinação, embora, no contexto da obra, a partir desse momento, tudo o que acontece a Nhô Augusto pareça adquirir coerência dentro de uma moldura determinista.

Guimarães Rosa forneceu interessante informação a Harriet de Onís, em carta de 04/03/65, sobre o trecho "Até que, pouco a pouco, devagarinho, imperceptível, alguma cousa pegou a querer voltar para ele, a crescer–lhe do fundo para fora, sorrateira como a chegada do tempo das águas, que vinha vindo paralela.": "That was also coming along, parallelly=: acho importante conservar assim, literal. São duas evoluções cíclicas paralelas: a do mundo interior de Nhô Augusto, subjetiva; e a outra, objetiva, do mundo exterior, que o circunda – a marcha do tempo, das estações do ano." (IEB–USP)

A evolução cíclica da vida da personagem, que encontra paralelismo na evolução cíclica do tempo, [23] como ressaltado pelo autor, traz à tona a questão do tempo sagrado e do tempo profano, bem como o mito do eterno recomeço. [24] É interessante frisar que o próprio

---

[23] A dissertação de mestrado de Almeida apresenta uma cuidadosa análise da relação da vida das personagens de *Sagarana* com as estações do ano (ALMEIDA, 1989).Também Roncari chamou a atenção para o fato de *A estória de Lélio e Lina* transcorrer pelo período de um ano - um ciclo completo da natureza - durante o qual os humores naturais das personagens se encontram sujeitos e sintonizados com as estações (RONCARI, 2001b).

[24]. O assunto é tratado em minúcias por Eliade, mas não nos deteremos nele, por causa do auxílio limitado que ele prestaria à nossa análise neste momento.(ELIADE, 2002, ps.313-31)

tema da viagem e do retorno ao ponto de partida, antes mencionado, encerra uma ação identificável como um ciclo completo que pode se repetir indefinidamente, com novo começo e novo retorno. A chuva, por sua vez, insere–se na esfera das hierofanias aquáticas, que serão mais bem focalizadas em *3.6. Hierofanias em A hora e vez de Augusto Matraga* .[25]

Voltemos ao conto e fixemos agora nossa atenção a um momento seguinte da narrativa, no qual o povo canta e Nhô Augusto dirige–se para casa com a Sariema:

> *"Ei, compadre, chegadinho, chegou*
> *Ei, compadre, chega mais um bocadinho!.. ."*
>
> Nhô Augusto apertava o braço da Sariema, como quem não tivesse tido prazo para utilizar no capiau todos os seus ímpetos
>
> – E é, hein?... A senhora dona queria ficar com aquêle, hein?
>
> – Foi, mas agora eu gosto é de você.. . O outro eu mal–e–mal conheci...
>
> Caminharam para casa. Mas para a casa do Beco do Sem–Ceroula, onde só há três prédios – cada um dêles com gramofone tocando, de cornetão à janela – e onde gente séria entra mas não passa.
>
> Nisso, porém, transpunham o adro, e Nhô Augusto parou, tirando o chapéu e fazendo o em–nome–do–padre, para saudar a porta da igreja. Mas o lugar estava bem alumiado, com lanterninhas e muita luz de azeite, pendentes dos arcos de bambú. E Nhô Augusto olhou a mulher.
>
> – Que é?! .... Você tem perna de manuel–fonsêca, uma fina e outra sêca! E está que é só ôsso, peixe cozido sem tempêro...Capim p'ra mim, com uma sombração dessas!... Vá–se embora, frango–d'água! Some daqui!
>
> E, empurrando a rapariga, que abriu a chorar o choro mais sentido da sua vida, Nhô Augusto desceu a ladeira sòzinho – uma ladeira que a gente tinha de descer quase correndo, porque era só cristal e pedra sôlta.
>
> Lá em baixo, esbarrou com o camarada, que trazia recado de Dona Dionóra: que Nhô Augusto voltasse, ou ao menos desse um pulo até lá – à casa dêle, de verdade, na Rua de Cima, – porque ainda havia muito arranjo a ultimar para a viagem, e ela – a mulher, a espôsa – tinha uma ou duas coisas por perguntar...(p. 328)

Para ir à sua casa situada no Beco do Sem–Ceroula, é necessário descer uma ladeira de pedras e cristal. A ação de caminhar com dificuldade pelas pedras remete à *Divina Comédia*:[26]

---

[25] Segundo Eliade, nas tradições judaica e cristã, o mundo teria sido criado durante o período das chuvas. (ELIADE, 2002, p. 327).

[26] Nos *Estudos para obra* que se encontra no IEB-USP, lemos uma série de anotações de Rosa sobre a *Commedia*. No documento E7 o autor fez a seguinte anotação sobre o canto 4.13 do *Inferno*, na qual dá atenção a dois aspectos: a escuridão, da qual falaremos adiante, e o da descida:

«Or discendiam qua giù nel cieco mondo»,
no mundo cego=no inferno.

Referências à mesma obra de Dante também são encontradas em sua correspondência com Bizzarri.

A quebrada descíamos formada
de pedras soltas; cada qual movida,
cedia, em sendo por meus pés calcada. [27]

O Canto XII é o primeiro do Sétimo Círculo, destinado aos violentos contra o próximo, o que pode ser uma referência direta ao caráter do herói, mais especificamente à violência cometida contra o capiau e a Sariema . É dividido em três subcírculos concêntricos, dos quais o primeiro, de que a estrofe acima faz parte, abriga os violentos contra o próximo, tanto pessoas quanto haveres. Por meio desta referência ao Inferno, podemos supor que a frase *Beco do Sem–Ceroula* implica a idéia de pessoas nuas, confinadas em um beco, local sem saída. Para se chegar ao local, passa–se por três prédios, cada um com cornetão à janela, que sugerem o latido de Cérbero:

Latia com três fauces temerosas,
Cérbero, o cão múltiplo e furente,
Contra as turbas submersas, criminosas (Inferno, Canto VI, 13–15)[28]

A trombeta, versão erudita do cornetão, era utilizada nas celebrações religiosas gregas e romanas e está fortemente ligada à tradição judaico–cristã, encontrando–se em várias passagens bíblicas, das quais as mais notáveis são as do Apocalipse. A respeito da associação de trombeta com corneta e com a Bíblia, vale a pena citar a carta de Rosa a Onís de 09/02/65 sobre o conto São Marcos: "Josué Cornetas: o nome é rápida e oportuna alusão ao Joshua, da Bíblia, que, ao toque de trombetas, fêz ruirem as muralhas de Jericho." (IEB–USP)

Se a *pedra solta* remete à *Commedia*, *cristal* faz vir à memória a pedrinha de que falava Ruyesbroeck, citada nos epígrafes de *Corpo de baile*:

Vede, eis a pedra brilhante dada ao contemplativo; ela traz um nomè novo; que ninguém conhece, a não ser aquele que a recebe. (Manuelzão e Miguilim) ((ROSA, J. G., 1984b)

---

[27] Nesta dissertação, todas as referências à *Divina Comédia* em português são extraídas de edição da Edigraf de 1946, com tradução de José Pedro Xavier Pinheiro.
As citações em italiano da mesma obra são da edição da Ulrico Hoepli de 1987
Così prendemmo via giù per lo scarco
di quelle pietre, che spesso moviensi
sotto i miei piedi per lo novo carco.(Inferno, Canto XII, 28-30)

[28] Cerbero, fiera crudele e diversa,
con tre gole caninamente latra
sovra la gente che quivi è sommersa. (Inferno, Canto VI, 13-15)

> A pedra preciosa de que falo é inteiramente redonda e igualmente plana em todas as partes (No Urubuquaquá, no Pinhém) (ROSA, J. G., 1984c)

> A pedrinha é designada pelo nome de calculus, por causa de sua pequenez, e porque se pode calcar aos pés sem disso sentir–se dor alguma. Ela é de um lustro brilhante, rubra como uma flama ardente, pequena e redonda, toda plana, muito leve. (Noites do sertão) (ROSA, J. G., 1984d)

Segundo Heloísa Vilhena de Araújo, a pedrinha brilhante tem para Ruysbroeck significado divino, pois é a figuração do próprio Cristo; e as três citações acima encontram–se no capítulo IV com o título *Sobre a pequena pedra brilhante e sobre o novo nome do qual fala o livro dos Mistérios de Deus,* do livro *O anel ou a pedra brilhante*, de Ruysbroeck. *O livro dos mistérios de Deus* é como Ruysbroeck designa o Apocalipse de São João (ARAÚJO, 1996, p. 383–96); no Apocalipse 2:17 encontramos a citação da pedra brilhante: "Quem tem ouvidos, ouça o que o Espírito diz às igrejas: Ao que vencer darei a comer do maná escondido, e dar–lhe–ei uma pedra branca, e na pedra um novo nome escrito, o qual ninguém conhece senão aquele que o recebe"

Em carta a Harriet de Onís de 04/03/65, Rosa explica a passagem "e onde gente séria entra mas não passa" da seguinte forma: "O sentido é êste, com tom irônico, ou de humour: as pessoas sérias (ironia, humour) entram nas casas quando vêm ali para êsse fim; mas, em outras ocasiões, evitam de passar por aquele beco..." (IEB–USP). No entanto, pode–se até aventar a hipótese de que a frase, um decassílabo de arte maior (segundo a nomenclatura poética), seja a metamorfose de um decassílabo heróico, "Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate" (Inf, Canto III, 9) – Deixai, ó vós que entrais, toda a esperança, da *Divina Comédia*; isso seria sugerido pela presença do verbo *entrar* em ambas e pelo paralelismo que ressaltamos entre o trecho de Rosa e o de Dante. Não temos elementos para afirmar se tais relações são ou não intencionais. [29]

A citação da descida empreendida pelo herói, de enorme significado, como vemos, está em clara contraposição à citação, da *Rua de Cima*, cujo nome pode ser entendido como uma referência ao paraíso; porém o narrador nos comunica que aqui é a casa *de verdade* de

[29] Também a frase que abre o conto, "Matraga não é Matraga, não é nada", pode ser lida como um decassílabo com acento na vogal *a* na segunda, na sexta e na décima sílabas, caso oralmente consideremos uma elisão o primeiro *não é* e um hiato poético o segundo. Deste modo, a frase adquiriria estrutura idêntica ao verso nove do terceiro do canto do Inferno da *Commedia* – "Lasciate ogni speranza, voi ch' entrate", incluindo a vírgula após a sétima sílaba. Mas aqui também permanece a dúvida sobre a intenção do autor em formular essa referência; e, no caso de ela ter sido proposital, qual seria a razão que o fez relacionar a gênese do herói às palavras escritas na entrada do inferno.

Nhô Augusto. O vocábulo *verdade*, além de seu sentido óbvio – a casa onde o herói reside com sua família legalmente constituída, portanto verdadeira sob o aspecto social e legal –, tem também outra forma de entendimento que nos parece muito mais adequada, a de que a casa da *Rua de Cima* é a casa *de verdade*, ou seja, a casa onde reside e impera a verdade; e mais, que esta é a verdadeira casa de Nhô Augusto, e não o inferno ao qual ele está descendo. Podemos desta forma encontrar na passagem citada acima uma referência ao destino auspicioso que é reservado a Nhô Augusto, reforçando a idéia de predestinação já contida na cantiga *Mariquinha é como a chuva.*

Tudo o que se afirmou acima sobre esta passagem do conto parece ser confirmado pelo primeiro verso da cantiga, "Ei, compadre, chegadinho, chegou", modificado por Rosa a partir do verso da canção *Ei, compadre, chegadinho, chegadinho,* forma esta que, a propósito, consta em Macunaíma. O objetivo dessa transformação do texto da canção original auxilia a confirmar a conclusão de que fatos muito importantes chegaram, ou seja, serão desencadeados a partir da cena do leilão atrás da igreja.

O período "E o Quim Recadeiro correu, com o recado, enquanto Nhô Augusto ia indo em busca de qualquer luz em porta aberta, aonde houvesse assombros de homens, para entrar no meio ou desapartar" (p. 328), encerra o *prefácio* do conto com um prognóstico positivo – o herói se encaminhava em busca de luz em porta aberta.

Uma curta e belíssima introdução – "Era fim de outubro, em ano ressêco. Um cachorro soletrava, longe, um mesmo nome, sem sentido. E ia, no alto do mato, a lentidão da lua" (p. 328), liga abruptamente o *prefácio* ao corpo do conto. O narrador afasta–se de Nhô Augusto e focaliza Dionóra, sua esposa, e Mimita, a sua filha que futuramente se tornará prostituta. Analisemos sumariamente os aspectos religiosos contidos em duas passagens do conto, que dizem respeito à personagem de Dionóra.

A primeira é aquela em que a personagem é descrita. O narrador, de imediato e sinteticamente, descreve–a nesta passagem:

> Dona Dionóra, que tinha belos cabelos e olhos sérios, escutou aquela resposta, e não deu ar de seus pensamentos ao pobre camarada Quim. Mas muitos que êles eram, a rodar por lados contrários e a atormentar–lhe a cabeça, e ela estava cansada, pelo que, dali a pouco, teve vontade de chorar (p. 328).

O simbolismo associado aos cabelos é muito vasto em várias religiões e culturas, mas, de modo geral, os cabelos são indícios da personalidade e da função social de quem os

ostenta. A descrição dos cabelos e dos olhos de Dionóra podem ser uma alusão à pecadora, provavelmente uma prostituta ou adúltera, que a tradição cristã identificou como Madalena, assim referida em Lucas 7:38: "E, estando por detrás, aos seus pés, chorando, começou a regar–lhe os pés com lágrimas, e enxugava–lhos com os cabelos da sua cabeça; e beijava–lhe os pés, e ungia–lhos com o ungüento." A cabeleira é uma das principais armas de sedução feminina e, nas representações pictóricas de Maria Madalena, seus cabelos estão sempre soltos, como sinal de sua antiga profissão e, principalmente, de sua entrega a Deus.

A segunda passagem referente à mulher de Nhô Augusto ocorre na sua viagem ao Morro Azul, durante a qual se dá o encontro com Ovídio Moura, seu amante:

> E, quando chegaram no pilão–d'água do Mendonça, onde tem uma encruzilhada, e o camarada viu que os outros iam tomando o caminho da direita, estugou o cavalo e ainda gritou, para corrigir:
>
> – Volta para trás, minha patroa, que o caminho por aí é outro! (p. 331)

A idéia de um caminho da direita tem conotações opostas no Ocidente e no Extremo Oriente. Na tradição cristã o direito é associado ao paraíso, em contraposição ao inferno, associado com o esquerdo. Dante faz sua viagem pelo inferno em movimento descendente à esquerda; pelo purgatório e paraíso, no sentido oposto, à direita, e os eleitos no juízo final ficarão à direita de Deus. Em outras religiões e crenças populares ocidentais, o direito é, via de regra, o lado mais venturoso. O sangue que correu da veia esquerda do pescoço da Medusa era veneno mortal, e o da veia direita era remédio capaz de ressuscitar os mortos. Na tradição chinesa, no entanto, o lado esquerdo é associado ao céu, ao princípio ativo e masculino, ao yang, e o direito, à terra, à colheita, ao princípio passivo e feminino, ao yin. Desta forma deparamo–nos, mais uma vez, com um indício dúbio por sua ambivalência.

Estas referências a Dionóra apontam para a questão da moral religiosa e social com respeito ao seu ato de adultério. As conotações que o adultério feminino têm no ambiente social e geográfico da narrativa são de um crime severamente condenado não só pela religião, mas também oficialmente pela sociedade, o que justifica a absolvição dos chamados *crimes de lavagem da honra*, em que o marido traído pune a esposa e seu amante com a morte; portanto, os violentos impulsos de vingança de Nhô Augusto, quando sabedor do adultério da esposa, estão em total conformidade com o cenário do conto, mas em contraste com o perdão que dá à mulher e à filha imediatamente antes de morrer. Tal oposição mostra a completa assimilação dos ensinamentos de Cristo que se opera durante a narrativa, no qual o herói

abandona a lei dos homens e perdoa simultaneamente a adúltera, sua mulher, e a prostituta, Mimita. Se supusermos que o narrador, como Dante, identifica o caminho para a direita com o do purgatório e do paraíso, poderemos concluir que Dionóra, em sua fuga com Ovídio, ao optar pelo rota da direita, abandonando a rota da esquerda, afasta–se do inferno que no Morro Azul lhe estava reservando com a continuação de seu convívio com Nhô Augusto; sob essa ótica, a frase de Mimita, "– Eu gosto, minha mãe, de voltar para o Morro Azul..." (p. 328) passa a ter vários sentidos: por exemplo, a menina gosta de voltar para o Morro Azul porque ali existem maiores atrativos para uma criança de dez anos; pode também dar–se que sente vergonha dos desmandos do pai e quer dele afastar–se e afastar a mãe; mas, pode ser que, metaforicamente, o Morro Azul, ao qual se chega pelo caminho da esquerda, e assimilado ao inferno, seja seu lugar como futura prostituta. [30] Se retomarmos a concepção chinesa de direita como associado ao yin e, portanto ao feminino, é provável que a escolha do caminho da direita pela personagem signifique o afastamento da submissão feminina à imposição masculina opressora de Nhô Augusto, ou seja, Dionóra encontra seu caminho.

Na segunda ilustração, que ocupa dois terços da página 325 (figura 2), vemos um homem prestes a montar um cavalo. Pela proximidade do desenho com o fato que está sendo narrado – a viagem de Dionóra e Mimita ao Morro Azul –, podemos supor que o homem seja Quim Recadeiro. Mas, se assim for, ocorre imediatamente uma pergunta: por que reservar um espaço físico tão amplo para retratar uma personagem de importância aparentemente tão reduzida? Existem muitas alternativas de respostas para esta pergunta, porém citaremos as duas que consideramos mais consistentes: a primeira, a de que a ilustração tem, na realidade, o propósito de

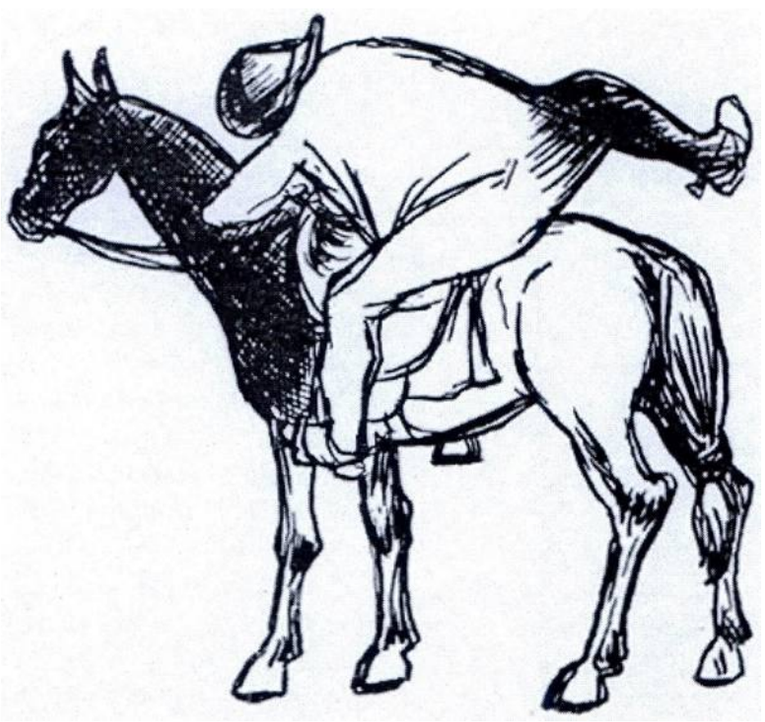

Figura 2

[30] Esta interpretação se ajusta à hipótese verbalmente levantada por Roncari, de que o nome Mimita ("me imita") remete à imitação da vida devassa de Nhô Augusto por sua filha.

ressaltar a proeminência do tema da viagem no conto que, como vimos, é revestida de significados. A viagem de Dionóra e Mimita, acompanhadas por Quim Recadeiro, é a primeira que várias personagens realizarão no conto, e o autor pode ter–se valido do momento para alertar o leitor sobre a importância do simbolismo do tema; a segunda, a de que Quim Recadeiro não é uma personagem secundária; é o que veremos quando tratarmos da presença da mitologia grega e da dimensão político–social no conto.

A descrição da surra aplicada pelos homens do major Consilva a Nhô Augusto, que os antigos capangas deste último são os mais empenhados em executar, é revestida de enorme violência. É interessante notar que o ato contém uma aparente referência à Via Crucis de Jesus: "Puxaram e arrastaram Nhô Augusto pelo atalho do rancho do Barranco, que ficou sendo um caminho de pragas e judiação." (p. 335); O sentido antigo do verbo *judiar* é o de "maltratar um judeu" e, em sentido figurado, "maltratar qualquer pessoa", e *praga* significa "imprecação de males contra alguém" (AULETE, 1964). Desta forma, "caminho de pragas e judiação" é um caminho em que um judeu é maltratado e pessoas imprecam contra alguém, o que não deixa de lembrar o ritual de malhação de Judas com porretes, que consiste no castigo a Judas por sua traição a Cristo, em que um boneco de pano que representa o apóstolo traidor é atacado a porretadas, pedradas e queimado no sábado de Aleluia:

> Frecha, povo! Desmancha!
>
> Já os porretes caíam em cima do cavaleiro, que nem pinotes de matrinchãs na rêde. 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 bate–paus, e, no meio dêles, o capiauzinho mongo que amava a mulher–atôa Sariema. (p. 334)
>
> (...) 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 desceram os porretes. Nhô Augusto ficou estendido, de–bruços, com a cara encostada no chão. (p. 335).

O sentido de ritual que envolve a cena é mais bem caracterizado em *Sezão*: "Puseram Nhô Augusto no meio da roda e começaram com grande judiação, a qual constava de vários números, como, por exemplo, cada um bater por sua vez, ou os vários cacetes a um só tempo." (ROSA, J. G., 1937, p. 409)

Durante o episódio, o capiau canta: "Sou como a ema, que tem penas e não vôa..." (p. 335). Ema guarda evidente similaridade fonética com Sariema, e este fato, associado ao canto do capiau, *mal–entoado* nas palavras do narrador, faz–nos estabelecer uma relação de

contraposição e, simultaneamente, de complementação entre o atual momento e aquele da cantiga executada em voz *bem–entoada*, anteriormente referido (*Mariquinha é como a chuva*). O conjunto indica estreita relação entre as cenas do leilão na igreja e do espancamento de Nhô Augusto, como se para este último se estivesse iniciando o processo de expiação dos atos cometidos na primeira cena. O vocábulo *penas* tem múltiplos sentidos, indicando simultaneamente os órgãos que cobrem o corpo das aves, a impossibilidade de Nhô Augusto se evadir – alçar vôo – da trágica situação por que está passando, bem como o de instrumento para escrever.

Nhô Augusto é, então, marcado a ferro. A marca de gado do Major, um triângulo inscrito em uma circunferência, foi objeto de minucioso e definitivo estudo por parte de Walnice Nogueira Galvão (GALVÃO, 1978). A autora ressalta que o triângulo equilátero é figura de perfeição. De ponta para cima representa o princípio masculino, de ponta para baixo, o princípio feminino; se sobrepostos, como na estrela de Davi, a união dos dois princípios. Antigo símbolo ternário, o triângulo pode ser a resultante da tensão entre o positivo e o negativo, a natureza divina, humana e natural do universo, pai, mãe e filho na família, relação entre corpo, mente e espírito, e assim por diante. No caso de Matraga, seu significado é claramente cristão, segundo Galvão, pois o triângulo é o sinal representativo da Santíssima Trindade, a união do Pai, do Filho e do Espírito Santo numa só pessoa; a circunferência e o círculo significam, em todas as religiões e em todas as seitas esotéricas, na Cabala e na Alquimia, conceitos amplos e abstratos como a eternidade, a divindade e a perfeição, alguns dos quais compartilha com o triângulo; o círculo está presente na estrutura circular da narrativa – a personagem sai e volta para o mesmo local –, indicando que Matraga é predestinado e cumprirá o que estava previsto em sua marca. Por outro lado, o triângulo é simbolizado no conto pelas referências ao número três: a personagem central tem três nomes; Nhô Augusto é parte de trios de personagens em vários momentos: com a Sariema e o capiau por ela apaixonado, com Dionóra e Mimita, com o casal de negros, com Joãozinho Bem–Bem e o velho, no fechamento do conto, e assim por diante. A inscrição do triângulo dentro do círculo deve ter uma ligação com o destino de Matraga. Galvão distingue a marca de ignomínia da marca de pertença, ressaltando que a origem dos ferimentos de Cristo constitui o exemplo de transformação da marca ignominiosa em marca de pertença; da mesma forma, Matraga transforma a marca de ignomínia em marca de pertença. Delineia a autora dois tipos fundamentais de santos, o santo–asceta, como São Francisco, e o santo–guerreiro, como São Domingos e Santo Inácio de Loyola; os esforços para ser asceta contrariam a índole de Matraga, pois é um guerreiro, e é como guerreiro que se tornará santo; de certo modo,

Matraga tem em sua formação opostos em tensão, identificados com um princípio masculino, o pai, e um princípio feminino, a avó rezadeira; esta igualdade na oposição e oposição na igualdade podem ser encontradas na marca de Matraga, pois tanto o triângulo como o círculo têm estatuto igual e oposto: ambos são figuras primárias da geometria plana, porém o triângulo possui o número mínimo de lados para constituir uma figura geométrica, enquanto o círculo representa, no limite, um polígono de número infinito de lados. A trilogia mística de iniciação – morte, renascimento e vida – reaparece na forma cristã de pecado, penitência e redenção ou na de inferno, purgatório e paraíso. A autora afirma ainda que a semelhança da vida de Matraga com a de Cristo vai se acentuando à medida que o conto se aproxima do fim, chegando mesmo a ser chamado de O Homem do Jumento; no desfecho, experimenta a alegria do mártir que reconhece que a integração com Deus passa pelo sacrifício do corpo.

Dessas importantíssimas considerações, poderíamos selecionar três aspectos como os mais significativos para a leitura que estamos propondo para a obra. O primeiro é que a marca de Matraga é o sinal indicativo da sua predestinação; o segundo, que o herói vai gradualmente se identificando com Cristo à medida que a narrativa avança; o terceiro, que a marca é indicativa de opostos em tensão, igualdade na oposição e oposição na igualdade.

Após cumprirem sua tarefa, os capangas de Consilva se retiram: "E deram as costas, sob um sol mais próximo e maior", ou seja, o sol é o espectador supremo da cena. O sol é citado nada menos de dez vezes na obra. É possível entendê–lo como símbolo cristão recorrendo a Ruysbroeck, freqüentemente referido por Guimarães Rosa, quer em entrevistas, quer nas epígrafes de seus livros. Heloísa Vilhena de Araújo transcreve um trecho significativo de *O ornamento do casamento espiritual,* do autor flamengo:

> Quando o sol atinge no céu o seu ponto mais alto, entra no signo do câncer, isto é, do caranguejo; pois, não podendo subir mais alto, começa a retroceder. Este é o calor mais forte do ano; e o sol, aspirando a umidade da terra, esta torna–se muito seca e os frutos ganham em maturidade. Da mesma forma, quando o Cristo, o sol divino, sobe ao mais alto de nossos corações, isto é, acima de todos os dons, consolação ou doçura que dele podemos receber; (...) Este convite é como uma irradiação do sol eterno, que é o Cristo; dá ao coração grandes delícias e alegrias tão grandes e o faz florescer tanto, que este pode dificilmente fechar–se. (O ornamento do casamento espiritual, livro II, capítulo XXII). (ARAÚJO, 1996, p. 432–33)

À luz da passagem do conto citada acima podemos interpretar que tudo o que está sucedendo com Nhô Augusto naquele momento recebe o olhar vigilante e onipotente de Cristo, o Sol.

Após ser espancado e saltar do alto de um barranco, Nhô Augusto é recolhido e tratado por um casal de negros, mais tarde definidos pelo narrador como samaritanos (p. 340), comparando os cuidados que dispensam a Nhô Augusto à ajuda do bom samaritano ao homem despojado de seus bens por ladrões (Lucas 10, 30 a 35) e equiparando a segregação social que o casal sofre, por serem negros e pobres, com a segregação que os samaritanos sofriam de parte dos judeus. No conto, a partir do salto de Nhô Augusto, a violência da primeira etapa dá lugar ao afeto que une o casal de negros ao herói; a velocidade dos acontecimentos e a estridência daquela etapa são substituídas pela ritmo lento, pelo silêncio e pelo sussurro, soando como o *adagio* de uma sinfonia, em contraste com o *allegro barbaro* da primeira etapa.[31] Tudo se passa como se a vida de Nhô Augusto recomeçasse da origem, como se ele renascesse para uma nova jornada, após a morte simbólica que vem com o salto no barranco, para escapar da morte física nas mãos dos capangas de Consilva. Nesta jornada passará gradualmente, mas não sem dolorosos retrocessos eventuais, de uma vida de sofrimento não só físico mas principalmente mental para uma vida de perfeição espiritual e moral. O conto nesta etapa como que adormece, fato sugerido pela cantiga de Quitéria: "As árvores do Mato Bento / Deitam no chão p'ra dormir (p. 337)[32]

---

[31] Em *A hora e vez de Augusto Matraga,* a música - além de estar contida na linguagem empregada pelo narrador, que é uma característica marcante da obra de Rosa - tem forte presença na forma de cantigas, em frases disciplinadas do povaréu, nos cantos de animais, na voz sedutora de Ovídio Moura, nas citações de ladainhas. Isto ocorre principalmente na primeira parte do conto - no qual há predominância das ruidosas manifestações das personagens – e a partir da página 347, em que são referidos cantos de animais e cantigas de Nhô Augusto, em franca harmonia da personagem com a natureza.

[32]A cantiga da mãe Quitéria remete à chegada de Dante ao Purgatório, após ser testemunho dos horrores do Inferno:

"O Purgatório já daqui se avista.
Onde a rocha é fendida está a entrada,
A rocha o cinge e tolhe o aspecto à vista.

" Ao romper da alva ao dia antecipada,
quando no vale em sono eras jazendo
sobre a ervinha de flores esmaltada,

"Eis mostrou-se uma dama nos dizendo:
Eu sou Luzia; pois dorme, vou trazê-lo,
leve assim a jornada lhe fazendo (Purg. Canto IX, 46-57)

Tu se' omai al purgatorio giunto:
vedi là il balzo che 'l chiude dintorno;
vedi l'entrata là 've par digiunto.

Dianzi, ne l'alba che procede al giorno,
quando l'anima tua dentro dormia,
sovra li fiori ond'è là giù addorno

O adormecimento do conto é associado à escuridão, que é descrita em duas passagens:

> Deitado na esteira, no meio de molambos, no canto escuro da choça de chão de terra (p. 337)
>
> E, enquanto isso tudo, Nhô Augusto estava no escuro e sòzinho, cercado de capiaus descalços, vestidos de riscado e seriguilha tinta, sem padre nenhum com quem falar.(p. 345)

As páginas 334 e 335 da 7ª edição de *Sagarana* são totalmente ocupadas por uma paisagem que mostra o gado pastando numa planície (figura 3). No primeiro plano vemos, à esquerda, dois vaqueiros montados e, à direita, os vestígios de uma grande árvore derrubada ou seca. Mais ao fundo e um pouco à esquerda em relação ao centro da ilustração, há um terceiro vaqueiro montado; vemos ainda duas palmeiras muito altas, uma mais próxima à esquerda e outra mais ao fundo e um pouco á direita; na linha do horizonte, algumas montanhas de contorno suave e, acima delas, o céu, que ocupa cerca de dois terços da área da ilustração.

As duas grandes linhas verticais definidas pelos troncos das palmeiras e o conjunto de linhas horizontais – a do horizonte, os traços quase esquemáticos que representam o pasto e os dorsos dos bois e das vacas – transmitem à paisagem um tom de imobilidade e nostalgia compatível com o momento narrado, ou seja, o do adormecimento dos fatos e a reconfortante confissão de Nhô Augusto ao padre; o esquematismo do desenho do pasto e dos bois, quase todos de perfil, sugere um desenho infantil, o que reforça o sentimento de nostalgia que a paisagem transmite. No entanto, o esqueleto da grande árvore quebrada ou seca da direita, no primeiro plano, propositadamente isolado do restante dos demais elementos da ilustração, e com menor número de elementos a seu redor, quebra abruptamente a imobilidade da cena; cria-se, dessa forma, uma dissonância entre a tranqüilidade da paisagem, que representa o mundo exterior do protagonista, e a árvore quebrada, que configura o seu angustiado mundo interior. De fato, o corpo de Nhô Augusto experimenta enormes sofrimentos físicos, e sua mente é habitada por dúvidas, incertezas, medos, remorsos. Sente dolorosa falta da mulher e da filha, de quem agora está definitivamente apartado e, chorando, chama pela mãe como se fosse uma criança; procura, então o conforto espiritual no dedicado casal de negros, repassa a

---

venne una donna, e disse: "I' son Lucia;
lasciatemi pigliar costui che dorme
sì l'agevolerò per la sua via".

Figura 3

infância religiosa, criado que fora pela a avó que... "Queria o menino p'ra padre...Rezar, rezar o tempo todo, santimônia e ladainha..."(p. 331). Suas memórias de infância são representadas pela luzinha da candeia de forma nostálgica:

> E ele teve uma vontade virgem, uma precisão de contar a sua desgraça, de repassar as misérias de sua vida. Mas mordeu a fala e não desabafou. Também não rezou. Porém a luzinha da candeia era o pavio, a tremer, com brilhos bonitos no poço de azeite, contando histórias da infância de Nhô Augusto, histórias mal lembradas, mas todas de bom e bonito final (p. 338)

A luz da candeia associada à infância do protagonista remete à descrição de Buda observando as figuras adormecidas de sua esposa com a mão na cabeça de seu filho criança, no momento em que vai partir: "Uma lâmpada de óleo perfumado estava acesa." (DURANT, s/d, p. 287), o que faz que se estabeleça uma correspondência entre uma passagem do conto *Minha gente* (p. 201), a meditação de Buda e a meditação de Nhô Augusto, o adormecimento e o silêncio dessa etapa do conto:

> Com o que proferiu Gotama Buddha, o pastor dos insones, sob outras bananeiras e mangueiras outras, longínquas:
>
> *"Aprende do rolar dos rios,*
> *dos regatos monteses, da queda das cascatas:*
> *tagarelante, ondeia o seu vaudal –*
> *só o oceano é silêncio."*

Os negros trazem um padre, ao qual Nhô Augusto se confessa. O padre exorta–o às práticas preconizadas por São Bento em sua *Regula Monachorum*: "Ora et labora", ora e trabalha, o seu lema: oração transformada em trabalho e trabalho em oração: "A ociosidade é inimiga da alma; por isso, em certas horas devem ocupar–se os irmãos com o trabalho manual, e em outras horas com a leitura espiritual" [33].

> – Você nunca trabalhou, não é? pois, agora, por diante, cada dia de Deus você deve trabalhar por três, e ajudar os outros, sempre que puder. Modere esse mau gênio: faça de conta que ele é um poldro bravo, e que você é mais mandante do que ele... peça a deus assim, com esta jaculatória: "Jesus, manso e humilde de coração, fazei meu coração semelhante ao vosso..."

---

[33] Localizado no sítio da "internet" http://www.mosteiro.org.br/Textos/VBeneditina/RB/RB.htm
Em sua notas, Rosa faz referência à *Regula*, conforme documento E17 do IEB-USP. *Estudos para obra de Guimarães*

> E, páginas adiante o padre se portou ainda mais excelentemente porque era mesmo uma brava criatura. Tanto assim que na despedida insistiu:
>
> – Reze e trabalhe, fazendo de conta que esta vida é um dia de capina com sol quente, que às vezes custa muito a passar, mas sempre passa. E você ainda pode ter muito pedaço bom de alegria... cada um tem a sua hora e a sua vez: você há de ter a sua. (p. 339)

Por ser citada em livros de orações, [34] a jaculatória ensinada pelo padre a Matraga induz o leitor a concluir que a expressão "páginas adiante" é uma indicação de que o conto pode ser interpretado como um texto religioso em seu todo, o que vem a fortificar a idéia de que, sob a dimensão cristã, ele pode ser lido como um evangelho, como já dissemos.

A compreensão das palavras do padre e a firme decisão de segui–las fazem que Matraga decida mudar–se para Tombador com o casal de negros, no rumo norte. Em *A hora e vez de Augusto Matraga* nota–se a persistência na citação dos pontos cardeais norte e sul como eixo do movimento das personagens de Matraga e Bem–Bem. Esquematicamente, pode–se dizer que Nhô Augusto percorre uma trajetória que, partindo do sul, de Murici, se dirige para o norte, Tombador, e retorna ao sul, Rala–Côco. Joãozinho Bem–Bem, por outro lado, encaminha–se diretamente do norte para o sul ao longo de todo o conto.

Os termos *leste* e *oeste* não aparecem no conto, e apenas uma vez é citado *noroeste*; Os termos *norte* e *sul* são citados seis vezes cada um, sempre relacionadas às duas personagens. A primeira citação da palavra *norte* ocorre na descrição da fuga de Matraga com Quitéria e Serapião: "Foram norte a fora, na derrota dos criminosos fugidos, dormindo de dia e viajando de noite, como cativos amocambados, de quilombo a quilombo." (p. 340); a segunda, na chegada do bando de Bem–Bem; "Vindos do norte, da fronteira velha–de–guerra, bem montados, bem enroupados, bem apessoados, chegaram uns oito homens, que de longe se via que eram valentões." (p. 348); no belo episódio do vôo das maitacas é apresentado o termo *norte* por três vezes e *sul* uma vez:

> E mais maitacas. E outra vez as maracanãs fanhosas. E não se acabavam mais. Quase sem folga: era uma revoada estrilando bem por cima da gente, e outra brotando ao norte, como pontozinho prêto, e outra–grão de verdura se sumindo no sul. (p. 357)

---

[34] A jaculatória do padre pode ser encontrada sob o título *jaculatórias preciosas* em EDUARDO, 1959, p. 14

> "Quero ir namorar com as pequenas,
> com as morenas do Norte de Minas..."
> Mas, ali mesmo, no sertão do Norte, Nhô Augusto estava. Longe onde, então? (p. 358).

E, finalmente, a última aparição do vocábulo *norte* ocorre no derradeiro convite de Joãozinho Bem–Bem a Matraga para que este se incorpore ao seu bando: " —Não se ofenda, mano velho, deixe eu dizer: eu havia de gostar, se o senhor quisesse vir comigo, para o norte..."(p. 364)

O sul é nomeado pela primeira na cena do leilão atrás da igreja; A segunda vez, quando da chegada de Nhô Augusto a Tombador: "passavam uns bruaqueiros tangendo tropa, ou uns baianos corajosos migrando rumo sul, – apareceu, um dia, um homem esquisito, que ninguém não podia entender." (p. 341). A terceira, na passagem, já antes referida, da chegada das chuvas: "No céu sul, houve nuvens maiores, mais escuras." (p. 347). A quarta, quando citado por Bem–Bem: "Então seu Joãozinho Bem–Bem contou a Nhô Augusto: estava de passagem, com uma pequena parte do seu bando, para o sul, para o arraial das Taquaras, na nascença do Mandurí, a chamado do seu amigo Nicolau Cardoso." (p. 350). A quinta, no episódio do vôo das maitacas acima citado e, finalmente, na caminhada de Matraga montado no jegue: "Mas, somadas as léguas e deduzidos os desvios, vinham êles sempre para o sul, na direção das maitacas viajoras." (p. 362)

Portanto, o jegue conduz Nhô Augusto para o sul, para onde rumaram as maitacas pouco antes de Matraga decidir–se a empreender sua caminhada. Para o sul também se encaminhara Joãozinho Bem–Bem em duas ocasiões: quando chegara a Tombador, onde encontrou Nhô Augusto e quando se dirigiu a Rala–Côco, onde se dará o embate entre ele e Nhô Augusto.

A simbologia associada ao norte e ao sul é ampla e variada, como a maioria dos símbolos. O Dicionário de Símbolos (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999) afirma que os pontos cardeais têm enorme importância para os antigos mexicanos, para os quais o norte é a região de onde os vivos provêm e para onde os mortos vão; é a região do frio, da fome, da noite, da aridez e é também a região da Lua e da Via–Láctea. O mesmo dicionário afirma que, segundo o livro Bahir da Cabala, Satã, princípio da sedução e do mal, vem do norte; o norte é lugar de infortúnio. Jeremias (BIBLIA SAGRADA, 1964) diz que "Do aquilão se estenderá o mal sobre todos os habitantes da terra" (1,14); "o Egito é uma novilha louçã e formosa! Do Aquilão virá quem a aguilhoe" (46,20).

De modo geral, a região norte, de onde Joãozinho Bem–Bem provém, tem uma simbologia ligada ao mal, à sombra, à destruição, ao infortúnio, à lua. O norte é para onde Matraga se dirige em sua fuga de Murici e de onde se afasta para ir a Rala–Côco, onde combaterá com Bem–Bem. Estes elementos permitem associar Joãozinho Bem–Bem ao mal, mas sua caminhada rumo ao sul pode ter um significado oposto, como veremos quando especificamente tratarmos dessa complexa personagem. Para Guimarães Rosa, aparentemente o sul remete ao progresso, à luz e o norte é o seu oposto, o reacionarismo e o obscurantismo, o que será melhor explorado quando examinando a alegoria brasileira contida na obra.

A viagem do trio de Murici a Tombador remete ao episódio bíblico da fuga para o Egito (Mateus, 2, 13–15), uma vez que tanto Jesus e seus *pais terrenos* quanto Matraga e seus *pais adotivos* afastam–se de seus locais de nascimento para fugirem da perseguição de um chefe poderoso – Herodes e Consilva – e, dessa forma, ficarem disponíveis para a execução do empreendimento que o futuro lhes reserva. No momento de partir, Nhô Augusto pronuncia a sentença: "P'ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!...", que repetirá sempre que assaltado por sentimentos que poderiam pôr em risco sua salvação. A crença de Guimarães Rosa no poder da palavra de certa forma explica a invocação constante do herói à frase que poderá salvá–lo. Sobre *São Marcos*, de *Sagarana*, o autor assim se expressava em carta a Harriet de Onís, de 09/02/65:

> O que, no trecho, o autor quer explicar, é a sua crença no poder misterioso das palavras – no poder da palavra – independente de seu simples e mero significado
>
> (...) Quer dizer que: o conhecimento de novas palavras abre o espírito, digo, abre–nos a possibilidade de novas idéias; é uma catálise.
>
> (...) Por tudo isto é que – como a Snra "arduamente, doloridamente" já está sabendo – nos meus livros (onde nada é gratuito, disponível, nem inútil), tem importância, pelo menos igual ao do sentido da estória, se é que não muito mais: a poética ou poeticidade da forma, tanto a "sensação" mágica, visual, das palavras, quanto a "eficácia sonora" delas; e mais, as alterações viventes do ritmo, a música subjacente, as fórmulas – esqueletos das frases – transmitindo ao subconsciente vibrações emotivas subtis.
>
> Tudo em 3 planos (como os ensinos das antigas religiões orientais):
>
> 1. – the underlying charm (enchantment)
> 2. – the level– lying common meaning
> 3. – the "overlying" idea (metaphysic) (IEB–USP)

Em Tombador assistiremos à humildade e mansidão assumidos por Matraga, como um seguidor fiel das recomendações do padre:

> Trabalhava que nem um afadigado por dinheiro, mas, no feito, não tinha nenhuma ganância e nem se importava com acrescentes: o que vivia era querendo ajudar os outros. Capinava para si e para os vizinhos do seu fogo, no querer de repartir, dando de amor o que possuísse. E só pedia, pois, serviço para fazer, e pouca ou nenhuma conversa.
>
> O casal de pretos, que moravam junto com ele, era quem mandava e desmandava na casa, não trabalhando um nada e vivendo no estadão. Mas, ele, tinham–no visto mourejar até dentro da noite de Deus, quando havia luar claro.
>
> Nos domingos, tinha o seu gôsto de tomar descanso: batendo mato, o dia inteiro, sem sossego, sem espingarda nenhuma e nem nenhuma arma para caçar; e, de tardinha, fazendo parte com as velhas corocas que rezavam o têrço ou os meses dos santos. Mas fugia às léguas de viola ou sanfona, ou de qualquer outra qualidade de música que escuma tristeza no coração.(p. 341 e 343)

Referindo–se à passagem acima, o autor, em carta a Harriet de Onís de 04/03/65, reforça nosso argumento de que o conto, sob o ponto de vista cristão, tem características de um evangelho: "De seu fogo =: of his hearth. (observe que, nesta segunda parte da estória, a linguagem assume, frequentemente, um tom bíblico ou arcaico, arcaizante. Isto é importante)" (IEB–USP)

Silêncio, trabalho árduo, ajuda aos necessitados, descanso somente aos domingos, porém dedicando parte do dia às orações, são todos preceitos ascéticos da *Regula* e que Matraga segue com rigor. No entanto, a maior demonstração de humildade está na relação com o casal de negros, na qual passa a haver uma inversão dos valores normais de uma sociedade racista e classista: o senhor branco serve ao humilde negro, versão sertaneja da cerimônia do Lavapés; essa inversão de valores é acentuada pela linguagem do próprio narrador que, ao se referir ao casal, usa o termo *preto*, não lhes dando identidade e apenas revelando o nome da mulher por meio de Matraga, que a ela se refere respeitosa e carinhosamente como *mãe Quitéria*; que o nome do negro é Serapião, somente viremos a saber no momento em que é narrada a decisão do herói de sair em busca de sua *hora e vez*: "Mas, dali a pouco, nada adiantavam, para retê–lo, os rogos reunidos de mãe preta Quitéria e de pai prêto Serapião." (p. 358). Essa relação amistosa de Matraga com o casal de negros – presente em *Sezão* e reproduzida depois em *Sagarana* –, isenta de qualquer forma de segregação, adquire maior significado quando se considera a maneira radical pela qual era abordada a questão racial em âmbito mundial e no Brasil na época da produção das duas obras.

É graças ao estímulo do casal de negros que Matraga vai encontrando alegria crescente em sua nova vida de penitente – é verdade que intermediada por refluxos de dúvidas e incertezas que vão, no entanto, escasseando à medida que o tempo avança e sua convicção vai–se firmando – a partir do instante em que sua ascese deixa de implicar esforço e se torna intuitiva e leve:

> E assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho dêste jeito, sem tirar e nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido, não senhor.(...)
>
> Esta última lembrança era do povo do Tombador, já que em tôda a parte os outros implicam com os que dêles se desinteressam, e que o pessoal nada sabia das alheias águas passadas, e nem que o negro e a negra eram agora pai e mãe de Nhô Augusto. (p. 343)

No primeiro parágrafo está implícita a informação do narrador de que esta é uma história verdadeira, conforme fica claro em *Sezão*: "... porque esta não é uma história, mas sim um caso – acontecido, sim senhor." (ROSA, J. G., 1937, p. 415)." Este argumento reforça o propósito do narrador de atribuir veracidade ao conto, e essa veracidade pode ser estendida a outra história, o evangelho; desse modo, podemos dizer que a história verdadeira de que o narrador nos fala é o evangelho. No vocábulo *agora* está explícito que os pais de Matraga em sua nova vida são Quitéria e Serapião, ou seja, Matraga desligou–se de seus pais e adotou outros, com os quais se liga pela fé, condição que remete à passagem bíblica abaixo, de Mateus, 12, 46–50:

> 46 ele ainda à multidão, eis que estavam fora sua mãe e seus irmãos, pretendendo falar–lhe. 47 E disse–lhe alguém: Eis que estão ali fora tua mãe e teus irmãos, que querem falar–te. 48 Ele, porém, respondendo, disse ao que lhe falara: Quem é minha mãe? E quem são meus irmãos? 49 E, estendendo a sua mão para os seus discípulos, disse: Eis aqui minha mãe e meus irmãos; 50 Porque, qualquer que fizer a vontade de meu Pai que está nos céus, este é meu irmão, e irmã e mãe. (BÍBLIA SAGRADA, 1964)

Ocorre neste ponto da narrativa o aparecimento de Tião da Thereza em Tombador, a primeira das grandes tentações, o grande fantasma da vida ascética, a que será submetido o herói: Tião traz notícias de sua mulher, vivendo muito bem com o amante, da filha que se fez prostituta, seduzida por um mascate, e de Quim Recadeiro, assassinado pelos jagunços de Consilva, a quem enfrentara acreditando que seu patrão havia sido morto pelos homens do major. É uma dura prova – acrescida que vem pela expressão de nojo e de desprezo de Tião

da Thereza frente à condição socialmente degradada a que se reduziu o rico e temido Nhô Augusto Esteves das Pindaíbas – que penetra violentamente no universo asceta de Nhô Augusto e o faz titubear em sua virtude, ao atingir em cheio sua condição de macho.

Após a partida de Tião da Thereza, Nhô Augusto é tomado de grande tristeza, lembra–se das palavras de estímulo do padre e busca o consolo de mãe Quitéria. E então o narrador se expressa de forma enigmática: "E, enquanto isso tudo, Nhô Augusto estava no escuro e sózinho, cercado de capiaus descalços, vestidos de riscado e seriguilha tinta, sem padre nenhum com quem falar." A associação da escuridão ao abandono ou à falta de rota são comuns em toda a literatura em todos os tempos, como por exemplo no segundo verso do canto I do Inferno de Dante – "Da nossa vida, em meio da jornada, / Achei–me numa selva tenebrosa, / Tendo perdido a verdadeira estrada." [35] – ou no canto III do Purgatório: "Escuro ante mim só aparecia / O solo; eu, de abandono receoso, / Voltei–me ao lado onde era o sábio guia." [36]

Cabe aqui uma pergunta: por que o autor se utiliza do mesmo nome – Tião, corruptela de Sebastião – para nomear o leiloeiro da Igreja que leiloa a Sariema, arrematada por Nhô Augusto, e o vaqueiro Tião da Thereza? As duas situações narradas nas quais ocorre a breve presença de ambos em cena são marcos importantes da caminhada de Matraga: a do primeiro, o leiloeiro, ocorre quando o herói dá rédeas a seus instintos, sucumbindo a todas as formas de tentação, e coincide com o momento em que "uma voz bem entoada cantou de lá, por cantar"; a do segundo, o vaqueiro, submete Nhô Augusto ao assédio de relembramentos e de grandes tentações vitoriosamente enfrentadas com enorme esforço físico e moral e inaugura um período de evolução do herói, cujo auge coincide com o início das chuvas, o qual, como vimos, guarda estreita relação com a cantiga bem entoada. Assim, o narrador, por meio do artifício literário da coincidência de dois nomes, estabelece uma relação de causa entre dois acontecimentos distantes no tempo e no espaço: de um lado, a cantiga que prevê que a graça chegará com as chuvas, entoada na ocasião em que Nhô Augusto dá rédeas a seus instintos, e, de outro, a situação oposta, aquela em que o herói luta desesperadamente para conter os instintos que o levarão à conquista da graça, que será anunciada pela chuva em poucos meses.

---

[35] Nel mezzo del cammin di nostra vita.
mi ritrovai per una selva oscura
ché la diritta via era smarrita.

[36] Io mi volsi dallato con paura
d'essere abbandonato, quand'io vidi
solo dinanzi a me la terra oscura;

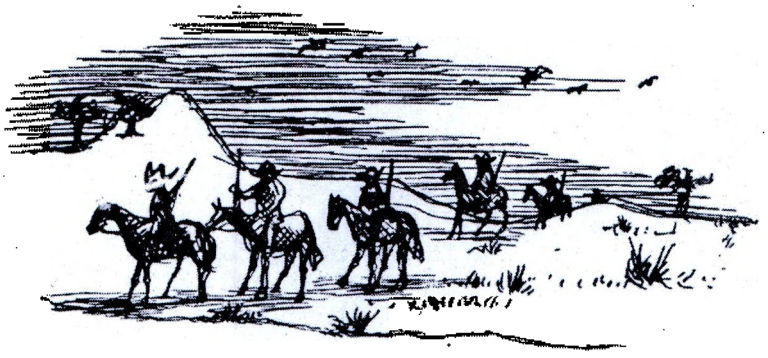

Figura 4

Este aspecto de premonição pode ser observado na diminuta porém interessante ilustração que aparece no alto da página 339 (figura 4). A paisagem é dividida em duas áreas iguais por uma linha de horizonte sinuosa ; acima do horizonte vemos um grupo de pássaros, todos rumando para a mesma direção, da direita para a esquerda do quadro; na porção inferior da ilustração há cinco cavaleiros armados. Na página anterior é narrada a marcha de Matraga junto com o casal de negros rumo ao norte, a chegada dos três a Tombador e a vida cotidiana de Matraga; na página 339, aquela na qual está a ilustração, tem continuidade a narrativa da vida diária de Matraga e, no fim dessa página, é contada a passagem de Tião da Thereza por Tombador.

Examinando o vôo dos pássaros dessa ilustração, ocorre de imediato associá–lo ao vôo dos pássaros narrado nas páginas 357 e 358, imediatamente antes da partida de Matrga montado no jumento. Por outro lado, o grupo de homens armados, da parte inferior do desenho de Poty, traz à mente o bando de Joãozinho Bem–Bem, pelo fato de esse ser o único grupo de homens em armas a aparecer no conto (não existe polícia em *Sagarana*). As aves em bando movem–se na mesma direção na ilustração, o que também ocorre no conto: neste, tanto as aves como o bando de Joãozinho Bem–Bem rumam para o sul. O fato de somente serem desenhados cinco homens, ao invés dos supostos oito componentes do bando, não invalida a hipótese, pois podemos imaginar que os outros estejam fora da cena ou por trás do morro. Sob esse prisma de interpretação, conclui–se que a ilustração, inserida antes do correspondente momento narrado, tem a conotação de premonição da chegada de Joãozinho Bem–Bem a Tombador e da viagem de Matraga sobre o burrinho, inspirada pelo vôo das maitacas; por conseguinte, ela denota que a vontade divina está dirigindo os passos das personagens. De fato, o primeiro encontro de Matraga com Joãozinho Bem–Bem – cujo bando vemos na ilustração – ocorre somente alguns meses depois da passagem de Tião da Tereza: "E assim nesse parado Nhô Augusto foi indo muito tempo, se acostumando com os novos sofrimentos,

mais meses."(p. 346). E é altamente significativo que esse encontro das duas personagens ocorra logo após a belíssima narrativa das chuvas. Ele se realiza em circunstâncias que parecem seguir um destino definido; Joãozinho Bem–Bem narra que chegou a Tombador casualmente, fato que, por ser citado pelo narrador, mostra sua importância, mas o desvio de sua rota parece encerrar o mesmo mistério que cerca a chegada de Matraga a Rala–Côco sobre o jumento:

> – A gente não ia passar, porque eu nem sabia que aqui tinha êste comercinho... Nosso caminho era outro. Mas de uma banda do rio tinha a maleita, e da outra está reinando bexiga da brava... E falaram também numa soldadesca, que vem lá da Diamantina... Por isso a gente deu tanta volta. (p. 351).

Por seu turno, Nhô Augusto vinha do mato "carregando um feixe de lenha para um homem chamado Tobias da Venda" (p. 349) quando ficou sabendo da chegada de Joãozinho Bem–Bem ao povoado. Se atribuirmos ao vocábulo *venda* o sentido de *faixa de cobrir os olhos*, podemos relacionar *Tobias da Venda* ao Livro de Tobias do Velho Testamento, no qual é narrada a cura da sua cegueira pelo arcanjo Rafael com fel de fígado de peixe. Assim entendido, o episódio passa a tersignificado religioso, relacionando, indiretamente, o anjo Rafael com a chegada de Joãozinho Bem–Bem. Ademais, poderíamos lembrar que, pela *teoria dos cinco elementos* da medicina chinesa, o elemento madeira (Matraga estava carregando lenha para Tobias da Venda) está relacionado ao órgão do fígado e ao sentido da visão.

Voltemos nossa atenção para a passagem do conto em que é narrado o vôo das maitacas (p. 357–358); cessam as chuvas, o herói está capinando, quando percebe que *desconhece o mundo*; o sol que, como o Deus do qual é símbolo, tanto o castigara, agora adquire suprema beleza e se harmoniza com toda a natureza. A manhã é cheia de alegria, surgem as ruidosas e alegres maitacas, emissárias de Deus com a incumbência de indicar–lhe o caminho a seguir, rumo ao sul; surgem as maracanãs, os periquitos e mais e mais maitacas, todos brotando do norte. Ao mesmo tempo que passam as aves, passa uma rapariga bonita, não porque essa seja especialmente bonita, mas porque todas as mulheres são bonitas, como os anjos. A canção que entoa, do capiau exilado, inspirada na rapariga que se afasta, como as aves, fá–lo adquirir consciência de que está fora de seu lugar, longe de onde deveria estar. Abandona sua mãe Quitéria e pai Serapião para cumprir o seu destino, montado num jumento. As semelhanças com a vida de Jesus nesta passagem são muito claras: abandona seus pais,

viaja em um burrinho como Jesus ao entrar em Jerusalém. Parte, então, como um guerreiro para a luta, entoando a canção que já havia sido cantada pelos homens de Joãozinho Bem–Bem, quando também partiam de Tombador. Em sua viagem experimenta o êxtase com as cores da natureza, com os animais insignificantes, em tudo vê poesia e prodígio. Encontra então o velho com o bode, em uma das passagens mais obscuras do conto:

> Uma tarde, cruzou, em pleno chapadão, com um bode amarelo e prêto, prêso por uma corda e puxando, na ponta da corda, um cego, esguio e meio maluco. Parou, e o cego foi declamando lenta e mole melopéia:
>
> "Eu já vi um gato ler
> e um grilo sentar escola,
> nas asas de uma ema
> jogar–se o jôgo da bola,
> dar louvores ao macaco.
> S6 me falta ver agora
> acender vela sem pavio,
> correr p'ra cima a água do rio,
> o sol a tremer com frio
> e a lúa tomar tabaco!..."
>
> – Eh, zoeira! 'Tou também . . . – aplaudiu Nhô Augusto. Já o cego estendia a mão, com a sacola:
>
> – "Estou misturando aqui o dinheirinho de todos"...
>
> Mas mudou de projeto, enquanto Nhô Augusto caçava qualquer cobre na algibeira:
>
> – Tem algum de–comer, aí, irmão? Dinheiro quero menos, que por aqui por êstes trechos a gente custa muito a encontrar qualquer povoado, e até as cafuas mesmo são vasqueiras...
>
> E explicou: tinha um menino–guia, mas êsse–um havia mais de um mês que escapulira; e teria roubado também o bode, se o bode não tivesse berrado e êle não investisse de porrete. Agora, era aquêle bicho de duas côres quem escolhia o caminho... Sabia, sim, sabia tudo! Ótimo para – guiar. . . Companheiro de lei, que nem gente, que nem pessoa de sua família ...
>
> Se despediu. Achava a vida muito boa, e ia para a Bahia, de volta para o Caitité, porque quando era menino tinha nascido lá.
>
> – Pois eu estou indo para a banda de onde você veio... Em todo o caso, meu compadre cego por destino de Deus, em todo o caso, dá lembrança minha a todos do povo da sua terra, tôda essa gente certa, que eu não tenho ocasião de conhecer!
>
> E aí o jumento andou, e Nhô Augusto ainda deu um eco, para o cerrado ouvir:
>
> – "Qualquer paixão me adiverte..." Oh coisa boa a gente andar sôlto, sem obrigação nenhuma e bem com Deus! .. .

Citamos anteriormente a semelhança fônica do nome Matraga com o termo francês *matraque*, que significa *porrete*, palavra–chave do conto, pronunciada pelo herói: "P'ra o céu eu vou, nem que seja a porrete" (p. 340); citávamos ainda o texto em que Walnice Nogueira Galvão associa a palavra Matraga com *trágos* (*bode* em grego), que também está na raiz da palavra *tragédia*, esta última, literalmente, *canto do bode*. A figura do bode que conduz o cego cria instigador entrelaçamento entre *Matraga*, *bode* e *porrete*.

O bode amarelo e preto é a figura central desta passagem; do conjunto cego–corda–bode, ele é o primeiro a ser visto por Nhô Augusto; em seguida é vista a corda e, em sua ponta, o cego. A simbologia ligada ao bode (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999) é ampla e ambígua. Em várias religiões ele é visto como a personificação positiva ou negativa da força sexual masculina. Na Índia védica, é o símbolo do fogo do qual nasce a vida nova e santa; por isso, serve de montaria ao deus Agni, regente do fogo; no cristianismo, porém, ele é a imagem da luxúria e da impureza, totalmente absorvido na sua necessidade de procriar, tornando–se um signo de maldição; na Idade Média, será a representação do diabo: nas narrativas da época, a presença do diabo e do bode é assinalada por forte odor. Portanto, ora satânico, ora divino, o bode é um animal trágico, que simboliza a força da vida.

O bode possui as duas cores, amarelo e preto, da luz e das trevas, condutoras do homem. Sobre o amarelo e o preto, o dicionário acima citado nos diz que "O amarelo é a cor da eternidade, como o ouro é o metal da eternidade. Um e outro são a base do ritual cristão (...) Negra ou amarela é também, para os chineses, a direção do norte ou dos abismos subterrâneos onde se encontram as fontes amarelas que levam ao reino dos mortos." (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 40–41) De modo geral, o preto é associado à ausência de luz e, em conseqüência, ao lado sombrio e negativo do homem e das coisas.

A corda é, geralmente, símbolo da ligação do céu com a terra, da ligação do criador com a criação, da ascensão. Para Eliade, é o fio que liga o mundo ao seu Autor, mantém o mundo vivo, mas estabelece uma dependência; *viver* eqüivale a *ser tecido*, a estar condicionado e a depender de outro alguém, seja ele Deus ou um Princípio misterioso, que não pode ser identificado, mas cuja presença se sente; as imagens da corda são ambivalentes, pois exprimem a situação privilegiada da ligação com Deus como a de estar acorrentado, predestinado; nos dois casos o homem não é livre. (ELIADE, 1991, p. 171 – 203). A ligação da terra com o criador através da corda pode ser vista no canto VIII da *Ilíada*, em que Zeus, para evidenciar seu poder perante os deuses, manda que estes suspendam uma corda de ouro

no céu: os deuses não conseguirão levar Zeus à terra, por mais que se esforcem; porém, se assim o quisesse, Zeus poderia puxá–los ao céu, juntamente com a terra e o mar:

> Vereis quão grande é meu poder. Caso queirais fazer a prova, suspendei do céu uma corrente de ouro. Pendurados dela, tentais, deuses e deusas juntos, das alturas puxar Zeus soberano para a terra. Mesmo com todo o esforço, não conseguireis fazê–lo, enquanto, se eu quiser, a todos puxarei e, ainda de arrasto, levo a terra e o mar talásseo. (CAMPOS, H., 2001, p. 295)

O cego do conto, a despeito de sua cegueira, já viu – ou tem a pretensão de ter visto – coisas que ninguém vê, e presume que verá outras coisas que também nunca ninguém viu ou verá; e na sua melopéia cita a *ema*, como a lembrar Nhô Augusto da Sariema e da cantiga mal–entoada pelo capiau por ela apaixonado, quando ele jazia estendido no chão por causa da surra que lhe aplicaram os capangas do Major; ainda por associação, são lembradas a Matraga as penas pelas quais ele, Matraga, passou: "Sou como a ema / Que tem penas e não voa..." (p. 335)

Em sua vida de pecado, Nhô Augusto orientou–se por falsas verdades e, como o cego, acreditou estar vendo coisas que não poderia ver e prevendo que veria o que nunca poderá ser visto. A Bíblia possui um sem–número de passagens em que os termos *cego* e *cegueira* denotam cegueira espiritual, e esta forma de cegueira é vivida por Nhô Augusto na sua vida pecaminosa, na qual não enxergava o perigo que corria sua alma. [37] Todavia, a cegueira é também freqüentemente associada à luz interior, à sabedoria e à vidência – pense–se em Tirésias –, à capacidade de ver o que os outros não podem ver, o que pode explicar o fato de o cego fazer referência à *ema* e à vida de Matraga em sua cantiga.

O jegue conduz Nhô Augusto para o sul, para onde rumaram as maitacas pouco antes de Matraga decidir–se a empreender sua caminhada, e o bode conduz o cego para o norte, rota já percorrida pelo primeiro, da vida de pecador para a de penitente. Para o sul também se encaminhara Joãozinho Bem–Bem em duas ocasiões: quando chegara a Tombador, onde encontrou Nhô Augusto e quando se dirigiu a Rala–Coco, onde se dará o embate entre ele e Nhô Augusto.

Assim, as caminhadas de Nhô Augusto de Murici a Tombador, como a que o cego agora empreende, ambas para o norte, fazem–se guiadas por um destino ambivalente, representado pelo bode e por suas duas cores, que conduz à salvação da alma à custa da

---

37 No documento E7 dos *Estudos para obra* que se encontra no IEB, lemos a seguinte anotação de Rosa sobre o canto 4.13 do *Inferno* da *Commedia*, já anteriormente citado, na qual a cegueira é associada ao inferno:
«Or discendiam qua giù nel cieco mondo»,

superação corajosa do sofrimento físico e moral e da capacidade de enfrentar mansamente a privação.

O menino–guia que escapulira foi atacado a porrete pelo cego quando tenta lhe roubar o bode. Afigura–se aí a imagem da cegueira espiritual a afugentar de seu caminho a salvação que o menino–guia poderia representar. A mesma possibilidade de se tornar cristão exemplar e alcançar a salvação teve Matraga, mas a oportunidade foi perdida em sua infância pela cegueira que o fez afundar–se em pecados: "Quem criou Nhô Augusto foi a avó...Queria o menino p'ra padre...Rezar, rezar, o tempo todo, santimônia e ladainha..." (p. 331). "Sua vida foi entortada no verde" (p. 339), o padre diz a Nhô Augusto, que retomará as rezas aprendidas na infância em sua fase de penitência. A figura do menino–guia é uma das muitas incógnitas desta inquietante passagem. Seria ela uma referência ao Matraga criança, orientado pelos ensinamentos religiosos da avó, que o Matraga adulto, cego, rechaçou para se tornar presa de um diabo representado pelo bode? Seria ela uma referência ao menino Jesus?

Dinheiro é o primeiro pedido que o cego faz a Nhô Augusto, dinheiro inútil naquelas paragens, mas que ele, impulsivamente, tenta acumular "...Estou misturando aqui o dinheirinho de todos..." (p. 361), após o que solicita comida. Esta passagem parece remeter à substituição que se processou na vida de Nhô Augusto, da vida de acumulação de bens materiais para outra, mansa, de desprendimento, na qual

> Trabalhava que nem um afadigado por dinheiro, mas, no feito, não tinha nenhuma ganância e nem se importava com acrescentes: o que vivia era querendo ajudar os outros. Capinava para si e para os vizinhos do seu fogo, no querer de repartir, dando de amor o que possuísse. (p. 341)

A despeito da ambivalência da representação da figura do bode, podemos, sob a perspectiva cristã, efetuar uma interpretação desta passagem: a de que a caminhada que o cego está empreendendo rumo ao norte é uma imagem retrospectiva da vida pregressa de pecados de Matraga, que o estava levando à perdição; e que sua presente caminhada sobre um animal "muito misturado às passagens da vida de Jesus" (p. 360), enxergando tudo à sua volta como obra de um Criador perfeito, está em patente contraposição com a viagem do cego atrás de um bode. Ambos são guiados por um destino que se apresenta sob duas formas opostas, porém poderosas: um bode assimilado ao diabo e um jegue identificado com Jesus. O cego necessita da corda para ser guiado, pois tem seu livre arbítrio reduzido por causa de sua

---

no mundo cego=no inferno

distância de Deus, idéia que vimos quando falamos da filosofia de Boécio sobre o livre–arbítrio. Matraga, por outro lado, é livre, pois está próximo de Deus, e não se pergunta sobre seu destino, pois sabe que ele será de júbilo no sacrifício que se aproxima: "Qualquer paixão me adiverte...", diz ele. (p. 362). Tal alegria é melhor entendida dermos a *paixão* o sentido de " Paixão de Cristo, o conjunto dos tormentos que Jesus Cristo padeceu desde que foi preso no horto até que espirou na cruz" (AULETE, 1964).

Ocupando mais da metade da página 355, vemos a ilustração do cego conduzido pelo bode (figura 5). O homem tem na mão esquerda um grosso cajado – o porrete – e se desloca da esquerda para a direita. Uma corda liga o cego ao bode. Como o cego se encaminha para o norte, deduzimos que, na ilustração, o deslocamento da esquerda para a direita seja o da direção sul–norte, e com isso concluímos que a rota dos homens e dos pássaros da ilustração da figura 4 seja do norte para o sul, o que confirma nossa interpretação de se tratar do bando de Joãozinho Bem–Bem e das maitacas.

Figura 5

Após o encontro com o cego, o jumento continua sua caminhada com Matraga no lombo, narrada em dois divertidos parágrafos sobre a teimosia do animal, e chega a Rala–Côco, perto de Murici. Ali reencontra Bem–Bem, pronto a executar uma terrível vingança contra a família do assassino a traição de Juruminho, um de seus homens. Matraga tenta persuadi–lo a não levar a cabo sua desforra, mas Joãozinho Bem–Bem não acata suas palavras. Temos aqui uma passagem significativa para a interpretação religiosa da obra: "Joãozinho Bem–Bem se sentia prêso 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." (p. 367)

Rosa forneceu preciosa orientação à tradutora americana Harriet de Onís para quem interpreta o texto, em carta de 04/03/65) : "Bem assistido =: well protected (pelos bons espíritos, sobrenaturais, anjos, Deus, etc.)." Assim, todo o parágrafo adquire sentido: primeiramente, é reforçada a presença de um poderoso elo de ligação entre as duas personagens; em segundo lugar, Joãozinho Bem–Bem instintivamente tem conhecimento das grandes coisas que estão para acontecer e prevê a *viragem dos climas*, ou seja, as grandes mudanças iminentes.

O desentendimento entre Matraga e o cangaceiro leva a uma luta – desencadeada significativamente por Teófilo Sussuarana, ao mesmo tempo *amigo de Deus* e *onça*, que funciona como promotor do episódio –, cujo desfecho é a morte de ambos.

As associações de Matraga com Jesus são evidentes em diversos momentos, até o final do conto: na interferência de Matraga logo depois que o velho urra "– Pois então, satanaz, eu chamo a fôrça de Deus p'ra ajudar a minha fraqueza no ferro da tua fôrça maldita!..." (p. 366); na narrativa da luta: "Porque não havia mais balas, e seu Joãozinho Bem–Bem mais o Homem do Jumento tinham rodado cá para fora da casa" (p. 368); quando o povo diz "Foi Deus quem mandou esse homem no jumento, por mór de salvar as famílias da gente!..." (p. 369); ou quando o velho diz " – Traz meus filhos, para agradecerem a êle, para beijarem os pés dêle... Não deixem êste santo morrer assim..." (p. 370).

Neste capítulo procuramos, como dissemos no seu início, dar prioridade à análise de *A hora e vez de Augusto Matraga* sob o enfoque cristão. Pudemos ver a trajetória de um grande pecador nas mãos de um destino que o faz descer ao nível mais baixo de degradação e que o impele ao exercício de severo ascetismo e o submete a duríssimas tentações, graças aos quais sua vida vai gradualmente adquirindo semelhança à dos santos e depois à de Cristo, e que morre feliz, alcançando a tão almejada salvação da alma.

Os próximos três capítulos serão dedicados, respectivamente, à impressionante figura de Joãozinho Bem–Bem, à detecção de vestígios de mitologia grega e de hirofanias no conto, por meio dos quais esperamos demonstrar que o conto possui uma série de elementos que somente encontram explicação além da esfera cristã, à qual, propositadamente, nos restringimos até aqui.

3.4. Joãozinho Bem–Bem

Para tentar lançar alguma luz sobre a complexa personagem de Joãozinho Bem–Bem será necessário, como veremos no transcorrer deste capítulo, recorrer a Riobaldo, *em Grande Sertão: Veredas*; sem suas contribuições, que constituem recados preciosos de Guimarães Rosa ao leitor de *Sagarana*, dez anos após sua publicação, a compreensão da figura de Bem–Bem seria tarefa dificílima, pois sua permanência relativamente breve em cena esconde o fato de ele compor com Matraga o par de personagens centrais de *A hora e vez de Augusto Matraga*.

É Riobaldo quem nos alerta sobre a dificuldade de compreender Bem–Bem, em sua primeira citação da personagem: "Seu Joãozinho Bem–Bem, o mais bravo de todos, ninguém nunca pôde decifrar como ele por dentro consistia." (ROSA, J. G., 1956, p. 18).

Tudo é e não é. Também estas palavras de Riobaldo se aplicam apropriadamente à personagem de Bem–Bem. Próximo de Matraga ("Nossos anjos–da–guarda combinaram, e isso para mim é o sinal que serve", p. 354) – a quem chama de *mano velho* e de quem recebe o tratamento de *meu parente* – é, no entanto, interpretado comumente como seu oposto. De fato, Joãozinho Bem–Bem geralmente tem sido associado ao mal, que Matraga deve eliminar para ser salvo. Sperber, por exemplo, argumenta que o duplo *Bem* de seu nome seria uma referência ao seu oposto, o *mal*, da mesma forma que a primeira sílaba de Matraga, *ma*, remete a *mal* e deveria ser relacionado com seu oposto, o *bem* (SPERBER, 1972, p. 182). Esta afirmação, no entanto, precisaria ser rigorosamente provada, devido ao importante conceito que encerra para a leitura do conto. É verdade que o monossílabo *má* é utilizado em duas oportunidades no conto, e em ambas como referência a Matraga: A primeira é: "Mas, Nhô Augusto, não: estava deitado na cama – o pior lugar que há para se receber uma surprêsa má." (p. 332); e a outra, uma página adiante: "estão dizendo que o senhor nunca respeitou filha dos outros nem mulher casada, e mais que é que nem cobra má... "(p. 333). No entanto, a enorme e instantânea simpatia que nasce entre Matraga e Bem–Bem, o fato de um eliminar o outro e ambos encontrarem, por diferentes razões, a felicidade nessa dupla morte, além de outras passagens sobre as quais ainda falaremos, são elementos que propiciam amplas possibilidades de interpretações da personagem.

A característica marcante da personagem de Joãozinho Bem–Bem é a ambigüidade, a começar do número de letras de seu nome, Bem–Bem, que pode ser seis ou sete, dependendo de se contar ou não o traço de união. O seis, porém, é um número ligado ao bem ou ao mal, tem significado muito diferente do sete: na Bíblia, está associado aos fatos humanos – a

criação do homem e da mulher no sexto dia, (Gênese 1:27 a 2:3); é o número de dias marcados ao homem para o trabalho (Êxodo 20;9, 23:12 etc.); é o número de anos que um servo hebreu deveria servir para ser libertado – e tem caráter fortemente pejorativo na obscura passagem do Apocalipse (mais uma vez!), em que se fala sobre a besta, até hoje um enigma: "Aquele que tem entendimento, calcule o número da besta; porque é o número de um homem, e o seu número é seiscentos e sessenta e seis. (13:18)"

O seis marca a oposição entre a criatura e o criador, porém

> Esta oposição não é necessariamente de contradição: pode marcar uma simples distinção, mas que virá a ser a origem de todas as ambivalências do seis: de fato, ele reúne dois complexos de atividades terciárias. Pode inclinar-se para o bem, mas também para o mal; em direção à união com Deus, mas também à revolta. É o número dos dons recíprocos e dos antagonismos. (CHEVALIE e GHEERBRANT, 1999, p. 809)

Essas palavras se aplicam com surpreendente propriedade à ambigua figura de Joãozinho Bem–Bem, da mesma forma que o relato de sua origem, também ela parte das indefinições que dizem respeito à personagem:

> – E o senhor também não é mineiro, seu Joãozinho Bem–Bem?
>
> – Isso sim, que sou... Sou da beira do rio... Sei lá de onde é que sou?!... Mas, por me lembrar, mano velho, não leve a mal o que eu vou lhe pedir: sua janta está de primeira, está boa ate de regalo... mas eu ando muito escandecido e meu estômago não presta p'ra mais... Se for coisa de pouco incômodo, o que eu queria era que o senhor mandasse aprontar para mim uma jacuba quente, com a rapadura bem preta e a farinha bem fina, e com umas folhinhas de laranja–da–terra no meio... Será que pode? (p. 351–52)

Se o narrador incorpora ao conto uma pergunta clara de Nhô Augusto e uma resposta – dúbia de Bem–Bem, é porque o assunto merece toda a atenção do leitor; a jacuba pedida pelo chefe cangaceiro é um prato típico dos habitantes e barqueiros do rio São Francisco (CASCUDO, 1969, vol. 2, p. 11–12); a própria ascendência mineira de Joãozinho Bem–Bem é posta em dúvida pelo modo como ele a ela se refere. Tal indefinição, patente nas três primeiras frases de Bem–Bem à pergunta de Nhô Augusto, é a mesma da abertura do conto, "Tudo é e não é. Ou: às vezes é às vezes não é": Joãozinho Bem–Bem *é* mineiro (afirmação), *é* da beira do rio (indefinição, pois o rio nasce em Minas Gerais, percorre uma extensão de 3.160 quilômetros e passa pelos Estados da Bahia, Pernambuco, Sergipe e Alagoas) e não sabe de onde é (segunda afirmação, oposta à primeira).

Embora o próprio Joãozinho Bem–Bem desconheça de onde é, em *Grande Sertão: Veredas*, surpreendentemente, encontramos uma referência ao local de seu nascimento, no momento em que Riobaldo fala da admiração de Zé Bebelo pelo cangaceiro: "Joãozinho Bem–Bem, das Aroeiras, de redondeante fama. Se dizia tinha estudado a vida dele com tanta devoção especial, que até um apelido a si se apôs: Zé Bebelo, causa que, de nome, em verdade, era José Rebêlo Adro Antunes" (ROSA, J. G., 1958, p. 130–31). *Aroeiras* pode ser um local qualquer: um município, um povoado, uma fazenda; o município de nome Aroeiras fica na Paraíba, Estado que não é banhado pelo São Francisco, portanto não pode ser essa a origem de Bem–Bem. Dentre as várias formas de aroeira, as mais conhecidas são a aroeira braba ou branca e a aroeira mansa ou preta; pode dar–se que o termo *aroeiras* no caso foi utilizado para associar sua origem a duas características opostas de caráter da personagem, mansidão e brabeza. Dessa forma, *Aroeiras* não indicaria o local de origem de Joãozinho Bem–Bem, mas adquiriria conotação de símbolo de sua ambivalência

A ambigüidade de Joãozinho Bem–Bem fica também patente ao final do conto e é ligada à ambivalência da simbologia associada à serpente: "A lâmina de Nhô Augusto talhara de baixo para cima, do púbis à boca do estômago, e um mundo de cobras sangrentas saltou para o ar livre, enquanto seu Joãozinho Bem–Bem caía ajoelhado, recolhendo os seus recheios nas mãos. "(p. 368). A simbologia da serpente é espantosamente vasta e diversificada e aparece na maioria das culturas.[38] Tomada como figuração do mal, é apresentada em vários pontos da obra, como, por exemplo, "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... " (p. 333), ou então "mas êste homem deve de ser ruim feito cascavel barreada em buraco" (p. 337). Na *Divina Commedia* a serpente é muitas vezes citada no *Inferno* em associação às criaturas portadoras dos horrores que fustigam os infelizes condenados; por

[38] Em *Bicho máu*, sexto conto de *Sezão* e que não foi reproduzido em Sagarana, o narrador mostra uma parte da variedade de símbolos associada à serpente:

> A serpente – conselheira de Eva e sabotadora de edens... A serpe de Moysés... A áspide cleopatricida... Víboras filiformes dissimulando vinganças em cestinhos de violetas... Os pythons sagrados, Salamnbbô... Uma mulher loira, exhibindo-se no circo, vestida de lamê colubrino, domadora de anacondas, que, a seu chamado, sahiam de caixões forrados de areia humida; uma noite um dos monstros fugia da prisão e rastejava à procura da mulher – para matar? para amar?... Homens atirados em poços cheios de reptis emmaranhados, sibilando; que horror! uma serpente marinha prediluviana, amarella com grandes malhas negras, emergindo da onda frouxa de um golfo para se enroscar num barquinho de pescadores, constringindo madeiras e carnes e levando tudo para a muda profundidade abyssal... Nos altares, sob os pés da Virgem... Cerastas guardiães de thesouros de rajahs... cobras emplumadas aztecas... A cobra-de-fogo, a cobra-grande, mãe da noite, a cobra preta... Quetzalcoatl, Boiaussú, Boitatá, Boiuna... A serpente devia ser mesmo differente, não era um animal como os outros... Com o mysterio da tentação, a plasticidade do pecado, a inexorabilidade da morte...O tenaphidio, as machinas de envenenar, necessarias, terrivelmente necessarias, executoras impassiveis. (ROSA, J. G., 1937, p. 213–14)

exemplo, o canto 17 – o do terceiro círculo, dos violentos contra Deus –, no compartimento dos usurários e dos que pecaram contra a natureza, filha de Deus, vemos à porta o monstro Gerião, de rosto honesto, corpo de serpente e rabo bipartido de escorpião.

Na tradição judaico–cristã, a serpente está fundamentalmente ligada ao mal. A primeira serpente a aparecer nas escrituras é usada por Satanás para afastar o homem de Deus (Gênesis 3), e na Bíblia ela é o símbolo permanente do engano; chega até mesmo a ser identificada com o próprio Satanás que seduz, a *antiga serpente* do Apocalipse de São João (12:9, 20:2). A serpente trouxe ao homem o conhecimento a ele interdito: o do bem e o do mal, que só a Deus seria dado conhecer; portanto, ao comer o fruto, o homem tornou–se como Deus: se "comerdes desse fruto, se abrirão vossos olhos; e vós sereis como uns deuses conhecendo o bem e o mal." (Gen, 3:5). Embora a cristandade tenha geralmente atribuído à serpente a condição de maldita, nos Números 21:7 a 9, é narrado o envio das serpentes por Deus para punir o povo de Israel e as instruções que Deus dá a Moisés para que fizesse uma serpente de bronze que faria o povo reencontrar a vida.

Segundo o *Dicionário de Símbolos* (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999), em diversas culturas a serpente é símbolo expressivo do bem e do mal. É às vezes ligada à própria vida; os caldeus usavam a mesma palavra para *vida* e *serpente*, e, em árabe, serpente é *el–hayyah* e vida *el–hayat*; ela é um dos mais importantes arquétipos da alma humana, e a serpente visível é a breve encarnação de uma Grande Serpente Invisível, causal e atemporal, senhora do princípio vital e de todas as forças da natureza, sendo um velho deus primário que pode ser encontrado na origem de todas as cosmogêneses, antes de ser abandonada pelas religiões do Espírito; a serpente na forma da Uróboro, que morde a própria cauda, símbolo do infinito, sugere, segundo Nicolau de Cusa, a própria idéia de deus.[39] A Uróboro também é símbolo da manifestação e da reabsorção cíclica; é a união sexual em si mesma, autofecundadora permanente, como demonstra a sua cauda enfiada na boca; é transmutação perpétua da morte em vida.

Outros livros, que deixam de ser citados aqui para não prolongar excessivamente a descrição do símbolo, apresentam um grande número de possibilidades de associação da serpente ao bem ou ao mal. Deste modo, mais uma vez a narrativa se utiliza de um símbolo dúbio em relação a Bem–Bem para fornecer indícios sobre a indefinição da personagem.

---

[39] Nos cadernos 9 e 22 do IEB-USP - *Estudos para obra de Guimarães Rosa* -, encontramos um desenho do símbolo do infinito. No círculo do lado esquerdo Rosa inseriu um H maiúsculo, e no outro círculo, um D também maiúsculo. Supomos que H e D sejam, respectivamente, as iniciais de "Homem" e "Deus".

Outra pista, que revela simbolicamente a ambigüidade da personagem, está contida no lenço azul que o cangaceiro leva no chapéu. É símbolo que apresenta muitas possibilidades de interpretação. O azul, por ser a mais fria das cores, reporta, de modo geral, à divindade; é associado ao céu, à pureza, à transparência, à faculdade de desmaterializar tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário, é o caminho da divagação, e quando ele se escurece, de acordo com sua tendência natural, torna–se o caminho do sonho. Os egípcios consideravam o azul a cor da verdade. No cristianismo, ele é a cor do manto da Virgem Maria. "Em geral quando se faz a Promessa de trazer uma criança vestida de branco ou azul, em honra da Virgem, trata–se de crianças impúberes, i.é. ainda não sexuadas, ainda não plenamente materializadas: crianças que não pertencem de modo algum a este mundo." (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 106) Como símbolo maçônico, o azul é a cor da safira, que simboliza a piedade, o equilíbrio, a lealdade, a sabedoria. É a cor da túnica e da faixa dos maçons que professam o Rito de Mênfis e cor das figuras nas indumentárias e decorações das cerimônias dos graus 4° e 14° do Rito Escocês. É ainda a cor que caracteriza as Lojas simbólicas e os maçons dos três primeiros graus (FIGUEIREDO, s/d, p. 66). Guimarães Rosa possivelmente teria sido maçom. Francis Utéza afirma que

> O interesse que Guimarães Rosa dava à metafísica é comprovado, em primeiro lugar, pelo seu engajamento maçônico, que remonta provavelmente à sua estada em Barbacena em 1934, como deixa entrever a alusão feita no discurso de posse da Academia Brasileira de Letras – "Barbacena, o nosso lugar geométrico". (UTÉZA, 1994, p. 27)

Vale lembrar que as iniciais da personagem, JB, estão, cada uma delas, nas duas colunas da entrada do templo maçônico: a primeira, como abreviatura de *Jachin* (nome hebraico derivado de *Jah*, abreviatura de Jeová), a segunda como abreviatura de *Booz*, que significa *na força*. (FIGUEIREDO, s/d, p. 78–79) Este fato, embora sem constituir prova definitiva – pois podemos estar diante de uma simples coincidência –, pode ser o indício de que a simbologia de seu lenço azul deve ser buscada no ritual maçônico.

Estes aspectos da cor azul, embora muito amplos e de difícil conexão com a personagem, parecem indicar, de um lado, características de lealdade e equilíbrio, que fazem parte do ambíguo e complexo caráter de Joãozinho Bem–Bem em franca contraposição ao seu comportamento de cangaceiro violento, impiedoso. O adjetivo mercenário também parece aplicar–se a Joãozinho Bem–Bem, pois em *Sezão*, ao reencontrar Matraga em Rala–Côco, ele

diz que "Seu Borgedo pagou bem, é bom homem" (ROSA, J. G., 1937, p. 435). *Seu Borgedo* é, em *Sezão*, a personagem equivalente ao *amigo Nicolau Cardoso* de *Sagarana.*

A associação acima referida da cor azul com a criança não sexuada remete à mais significativa mostra de ambigüidade de Joãozinho Bem–Bem: sua identidade sexual, aspecto que merece ser analisado com muita atenção. Os primeiros dois indícios que levam o leitor a suspeitar da indefinição do sexo de Bem–Bem ocorrem na passagem do conto em que é na descrita sua entrada em Tombador:

> Vindos do norte, da fronteira velha–de–guerra, bem montados, bem enroupados, bem apessoados, chegaram uns oito homens (...) O bando desfilou em formação espaçada, o chefe no meio. E o chefe – o mais forte e o mais alto de todos, com um lenço azul enrolado no chapéu de couro, com dentes brancos limados em acume, de olhar dominador e tosse rosnada, mas sorriso bonito e mansinho de môça – era o homem mais afamado dos dois sertões do rio (p. 348)

Uma certa feminilidade da personagem está implícita no texto acima; mas, além disso, o narrador se refere ao número de membros do bando como de *uns oito homens*. Se contados pelos nomes citados no conto, os homens são oito – Joãozinho Bem–Bem e seus sete cangaceiros –, porém pode ocorrer que algum nome não haja sido citado pelo narrador. Por que esse número de *homens* não é precisamente definido pelo narrador, se durante a narrativa que se segue ele nos fornecerá tantas minúcias sobre cada um deles? Estará o narrador lançando ao leitor a possibilidade de um deles ser de identidade sexual indefinida? Se pensarmos por exclusão, deduziremos que, se Bem–Bem fosse de identidade sexual indefinida, o narrador não poderia definir com precisão o número de *homens* do bando

Outro indício da indefinição da identidade sexual de Joãozinho Bem–Bem é encontrado no episódio em diz que não se interessa por mulheres ao velho cujo filho havia assassinado o Juruminho pelas costas: "Um dos dois rapazinhos seus filhos tem de morrer, de tiro ou à faca, e o senhor pode é escolher qual dêles é que deve de pagar pelo crime do irmão. E as moças... Para mim não quero nenhuma, que mulher não me enfraquece: as mocinhas são para os meus homens..." (p. 366).

Em *Grande Sertão: Veredas*, encontramos duas passagens que reforçam a dúvida sobre a identidade sexual de Joãozinho Bem–Bem. A primeira se refere à continência sexual do cangaceiro, a segunda ao lenço na cabeça como característica exclusivamente feminina e que podemos relacionar com o lenço azul que Joãozinho Bem–Bem traz amarrado no chapéu:

> Mas Diadorim dava como exemplo a regra de ferro de Joãozinho Bem–Bem – o sempre sem mulher, mas valente em qualquer praça. (ROSA, J. G., 1956, p. 191)
>
> Aí, no rever do instante, percebi os olhos de Diadorim, que me juntavam com uma das mocinhas de lá, das que estavam servindo, a mais vistosa de todas. A mocinha essa de saia preta e blusinha branca, um lenço vermelho na cabeça – que para mim é a forma mais assentante de uma mulher se trajar. (ROSA, J. G., 1956, p. 447)

A questão que estamos abordando é relevante, se considerarmos a possibilidade da androginia da personagem, sugerida pela presença simultânea de características masculinas de estatura, olhar dominador, valentia e coragem, com características femininas de "sorriso bonito e mansinho de môça" e desinteresse pelo sexo oposto (notar que nada é dito sobre a idade da personagem, que poderia explicar esse desinteresse e também sua fragilidade estomacal, o que instiga ainda mais as dúvidas do leitor). É interessante citar aqui um trecho de carta enviada aos 11/10/66 pelo autor a seu tradutor alemão, a propósito da tradução americana do conto, em que aborda o comportamento sexual de Bem–Bem:

> Onde se lê: "for women are my weakness". No original está: "porque mulher não me enfraquece". E o sentido é outro. O que Joãozinho Bem–Bem quer dizer é que não quer mulheres para si, porque isso põe o homem fraco. Trata–se de crença e prática de alguns jagunços, que praticam a castidade, para não se debilitarem ou não perderem a força anímica e a coragem. Como se vê, o ponto é importante. Não se trata de não gostar de mulheres, ou falta de virilidade, como a tradução deixa supor. Ao contrário, o que o jagunço pretende é ser um Parsifal, um homem forte, mais forte que os outros, acima e independente das atrações debilitantes do sexo. (IEB–USP)

Esta explanação, como todas as que Rosa faz sobre sua obra a seus interlocutores, sejam eles tradutores ou não, não deve ser tomada ao pé da letra e aceita sem uma análise crítica cuidadosa. Esta é uma dos maiores dificuldades de se analisar sua obra; um autor que fechou a sete chaves – até para suas filhas – todas as evidências que poderiam auxiliar a interpretar seus textos, dificilmente se exporia de modo aberto a seus tradutores. Como estamos vendo e continuaremos a ver abaixo, as referências sobre a ambigüidade de Joãozinho Bem–Bem em todos os aspectos (do qual o sexual é um deles) são por demais evidentes no texto para serem postas de lado face a explicações tão simplistas, mesmo que elas provenham do próprio autor.

A referência que Rosa faz ao Parsifal na carta a Meyer–Clason pode ter sido uma forma de exemplificar o seu raciocínio a um alemão, para quem a ópera Parsifal, supostamente, deveria ser familiar. No entanto, o assunto passaria a ter muito interesse desde

que o autor realmente tivesse estabelecido, de modo intencional, alguma forma de relação entre a personagem de Wagner e a de Joãozinho Bem–Bem, pois dessa ligação poderíamos tirar algumas conclusões significativas sobre a personalidade do cangaceiro.

Não cabe aqui analisar a personagem wagneriana: tentar fazê–lo seria inserir uma dissertação dentro de outra, uma vez que estaríamos lidando com uma figura que tem sido permanentemente analisada, discutida e caracterizada sob as mais diversas facetas e naturezas por grande número de críticos literários e musicais. Wagner, a despeito de sua obstinada prolixidade, foi, como Guimarães Rosa, econômico no fornecimento de elementos que permitissem ao leitor restringir as possibilidades interpretativas dos poemas de seus dramas musicais; acrescentando–se o fato de que os motivos condutores da música estão subordinados ao texto, o resultado é que a interpretação de sua obra acaba por ter de satisfazer às evidências do poema e às do complexo entrelaçamento dos temas musicais; assim, torna–se compreensível o fato de as leituras de Parsifal irem desde considerá–lo como história meramente cristã, até ver nele uma obra eminentemente simbólica.

A abertura à multiplicidade de leituras da obra não é, porém, a única semelhança de Wagner com Rosa. O interesse pelo estudo da história, das lendas, da mitologia e da cultura clássicas são pontos comuns entre ambos, e a visão religiosa do compositor alemão guarda interessantes relações com a do escritor mineiro sobre o tema. Embora Parsifal possa ser inserido no âmbito da fé cristã, as complexas idéias de Wagner, como as de Rosa, provêm de religiões mais antigas, e em seus dramas musicais encontramos uma profusão de idéias místicas e elementos cristãos e mitológicos. Das lendas, Wagner só extrai o que lhe interessa, acrescentando, por outro lado, um grande número de invenções pessoais. O autor alemão era cativado pela idéia da redenção, e a personagem Parsifal é associada a Jesus, sendo, em algumas representações teatrais, o próprio Cristo. [40] Discorrendo sobre a aspiração do infinito em Wagner – também compartilhada por Rosa –, assim se expressa Mattos: "A aspiração do infinito através do livre contacto com a natureza identificava–se, naturalmente, com a volta aos tempos antigos, às velhas lendas célticas e germânicas e às criações espontâneas dos velhos mitos." (MATTOS, 1959, p. 48)

Pode ter–se dado o caso de que tanto a personagem de Parsifal como a de Kundry tenham exercido algum fascínio sobre Guimarães Rosa, como de resto exercem sobre os apaixonados de Wagner, mas não temos elementos para afirmar com segurança. Entretanto, o

---

[40] Parsifal tem por fonte lendas medievais que falam de duas relíquias cristãs: a lança com a qual Cristo foi ferido na cruz, e o Graal, o cálice usado para recolher o Seu sangue, após a crucificação.

interesse de Rosa pela música não pode ser subestimado. Cleuza Martins de Carvalho, chega às seguintes conclusões a partir do exame das anotações de Rosa sobre música:

> Portanto, a musicalidade encontrada ou conquistada nos textos rosianos não surge somente do pleno domínio da língua e dos princípios estilísticos (...) . É fruto de trabalho ativo com a música formal. Associa o texto com sua estrutura, subjugando as palavras a um esquema musical previamente estabelecido. (CARVALHO, C. M., 1996 p. 196)

Parece que o compositor alemão despertava o interesse de Rosa. Vale lembrar que já em *São Marcos* (p. 242) vinha citado Venusberg, local onde se desenvolve o primeiro ato do Tannhäuser e no qual a personagem experimenta as delícias do amor de Vênus. A passagem do conto de *Sagarana* foi interpretada por Roncari como representativa do amor puramente carnal. (RONCARI, 2001a, p. 139)

Tenha ou não o Parsifal fornecido a Rosa algum elemento significativo na elaboração de *A hora e vez de Augusto Matraga*, a verdade é que o par de personagens Parsifal e Kundry têm algumas semelhanças inquietadoras com o par Matraga e Bem–Bem: como Matraga, Parsifal – o *bobo inocente* – atinge o estatuto de redentor após passar por duros sofrimentos e lutar contra as tentações; pela compaixão, adquire a verdadeira sabedoria; no entanto, o fato de ser *o eleito* não o exime da árdua tarefa de vencer a si próprio. Por outro lado, a figura de Kundry é ainda mais complexa: ela é o bem e o mal ao mesmo tempo, é ela quem submete Parsifal às tentações, como Joãozinho Bem–Bem faz com Matraga. Parsifal, como Bem–Bem, pratica a continência sexual, desconhece a sua origem, tem muitos nomes e chega *casualmente* ao local em que o drama se desenvolve.

Como Kundry ou Parsifal, Joãozinho Bem–Bem é personagem difícil de ser caracterizada, tanto no aspecto moral como no sexual. Mas podemos levantar a hipótese de que estamos diante de uma personagem fortemente ambígua, masculina e feminina ao mesmo tempo, portanto, andrógina, e que traz consigo a *coincidentia oppositorum*, a união de opostos.

Abramos um parêntese nesta análise e detenhamo–nos por um momento na questão da androginia. Quando, atrás, analisamos o significado da marca de Matraga, afirmamos que é possível definir no trabalho de Galvão três aspectos relevantes para a nossa leitura; primeiro, a marca de Matraga é o sinal indicativo da sua predestinação; segundo, o herói vai gradualmente se identificando com Cristo à medida que a narrativa avança; e terceiro, a marca

é indicativa de opostos em tensão, igualdade na oposição e oposição na igualdade. Focalizemos este terceiro aspecto.

A androginia é um aspecto particular da união dos opostos. Tratando da questão, Mircea Eliade ressalta que muitos ritos, mitos e teorias tradicionais implicam aquilo que Nicolas de Cusa chamou de *coincidentia oppositorum*, e que, para o filósofo alemão, é a definição menos imperfeita de Deus. Afirma ainda Eliade que a ambivalência da divindade constitui tema encontrado em toda a história religiosa da humanidade, pois o sagrado atrai e atemoriza, simultaneamente, o homem, e os deuses mostram–se benevolentes e terríveis ao mesmo tempo. Mesmo na teologia dualista iraniana pode ser visualizado o esforço de postular um princípio único. Cita ainda Eliade a busca do Ser–Uno oculto sob a multiplicidade e a heterogeneidade dos Upanishads, constantemente referidos por Guimarães Rosa, e que na metafísica tântrica, a realidade absoluta, o Urgrund, encerra em si todas as dualidades e as polaridades reintegradas em um estado de absoluta Unidade *(adjava)*: a união do casal divino – Shiva e Shakti – no interior do próprio corpo transforma o iogue numa espécie de andrógino. (ELIADE, 1991, p. 77–127)

A androginia de Joãozinho Bem–Bem como manifestação da união de opostos não seria um caso único na obra de Rosa, e Diadorim, de *Grande Sertão: Veredas* é a personagem que de imediato acode à mente. Joãozinho Bem–Bem seria, portanto, precursor de Diadorim e, como ela, recusa o sexo e a paternidade, é valente, leal, benevolente e justiceiro, porém ao mesmo tempo maligno e vingativo. A respeito de Diadorim, veja–se o texto abaixo de Neitzel.

> Essa coincidentia oppositorum — reunião dos opostos — explica o comportamento paradoxal de Diadorim. Ao mesmo tempo em que ela desvela seu ser–feminino, se mantém próxima da natureza revelando seu parentesco com Géia, introduzindo Riobaldo num universo fecundo — bem diferente do meio em que vivem os jagunços — Diadorim também se entrega ao ódio seco da guerra, partilhando das influências guerreiras de Hélio, o princípio masculino.
>
> O andrógino, a mercê da fecundidade dos dois sexos, é um ser completo através da autogenia e da monagenia.
>
> A divindade pode gerar–se sem a participação de um parceiro do sexo oposto, engendrando tudo quanto pensa procriar, bastando a si próprio plenamente. Diadorim é uma personagem que demonstra essa auto–suficiência, essa onipotência dos deuses, transmitindo a idéia de um ser compósito, que é total. Ora, o que é total comporta os opostos em todos os níveis, havendo uma congregação de duplas opostas, macho–fêmea, amor–ódio, trevas–luz, Bem–Mal, Céu–Terra, Sol–Lua. (NEITZEL, 1998)

Estas afirmações de Neitzel sobre a androginia como atributo de entes fora da esfera humana podem estender–se a Joãozinho Bem–Bem. Procuraremos demonstrar a seguir a associação do cangaceiro com o diabo, por meio da análise de alguns indícios presentes na obra.

A primeira delas está relacionada com as tentativas do jagunço de fazer Nhô Augusto ingressar em seu bando, que funcionam como autênticas tentações a Matraga para se desviar de sua decisão de conquista do céu e que remetem às tentações de Cristo pelo diabo no deserto: (Mateus 4, 1–11)

> –Mas comigo é que o senhor havia de dar sorte! Quer se amadrinhar com meu povo? Quer vir junto?
>
> –Ah, não posso! Não me tenta, que eu não posso, seu Joãozinho Bem–Bem." (p. 354).

Em Rala–Côco, Joãozinho Bem–Bem reitera o convite a Nhô Augusto para este se agregar ao bando e oferece as armas do Juruminho: "– Não se ofenda, mano velho, deixe eu dizer: eu havia de gostar, se o senhor quisesse vir comigo, para o norte..." (p. 364). Como já dissemos, o norte é a região do frio, da noite, da escuridão e, portanto, o convite remete à tentativa de desviar Matraga do seu caminho. Logo depois, vemos Nhô Agusto titubear e falar em tentação: "Nho Augusto bateu a mão na winchester, do jeito com que um gato poria a pata num passarinho. Alisou coronha e cano. E os seus dedos tremiam, porque essa estava sendo a maior das suas tentações." (p 365)

Outra pista de interesse da relação de Joãozinho Bem–Bem com o diabo é fornecida ao leitor através da palavra *rabo*. Nas representações figurativas da Idade Média na Europa, o diabo é, normalmente, mostrado com um rabo, como também em manifestações populares brasileiras (lendas, literatura de cordel etc.); e é também com rabo que ele é descrito no Fausto, de Goethe [41]

O termo *rabo* aparece no conto em três situações, sempre envolvendo a presença de Joãozinho Bem–m. A primeira, em Tombador: "E seu Joãozinho Bem–Bem, que, com o rabo–do–olho, não deixava de vigiar tudo em volta, virou–se, rápido, para o Epifânio, que mexia com a winchester" (p. 350).

---

[41] A cultura, outrossim, que lambe o mundo à roda,
Tem-se estendido sobre o diabo;
O nórdico avejão já não está na moda;
Onde vês garras, chifres, rabo? (GOETHE, 1997, p. 118)
(Notar que o fantasma vem do norte, de onde também vem Bem-Bem)

A segunda, no momento em que Matraga, retornando a Murici, próximo de onde partira, reencontra o jagunço e este lhe diz: "Nós estamos de saída, mas ainda falta ajustar um devido, para não se deixar rabo para trás... " (p. 369).

Mais adiante, após a morte de Joãozinho Bem–Bem, *rabo* aparece pela terceira vez: "Alguém gritou: "– Eh, seu Joãozinho Bem–Bem já bateu com o rabo na cerca! Não tem mais!" (p. 363).

Satanaz é o nome que o velho, pai do assassino de Juruminho, dá a Bem–Bem, em uma frase que mais se assemelha a uma cerimônia de exorcismo: "– Pois então, satanaz, eu chamo a fôrça de Deus p'ra ajudar a minha fraqueza no ferro da tua fôrça maldita!..." (p. 366)

A generalizada ambigüidade de Joãozinho Bem–Bem, da qual sua androginia é um caso particular, e a possibilidade de associá–lo ao demônio levam–nos a levantar algumas hipóteses para entendimento de sua complexa personalidade e de sua função na obra. Sua assimilação à figura do demo, na forma como este é visto no âmbito do cristianismo, pode levar–nos a associá–lo direta e exclusivamente ao mal; esta é a leitura mais imediata da personagem e está em consonância com a marcante presença de elementos cristãos no conto. No entanto, se estabelecermos a relação de Joãozinho Bem–Bem com o mal que o demo representa no cristianismo, reduziremos ao mínimo as possibilidades de interpretação de sua natureza, ignorando as evidências que levantamos acima sobre sua ambivalência. O tema é vasto e importante, pois passa obrigatoriamente pela delicada e controversa discussão referente à visão de Guimarães Rosa sobre o demônio. Não dispensaremos ao assunto a atenção que ele certamente merece e somente nos limitaremos a dar algumas informações gerais.[42]

No cristianismo, o diabo é o símbolo do mal, conceito herdado do judaísmo; nas antigas escrituras hebraicas, antes do exílio da Babilônia em 587 A.C., a crença em demônios e maus espíritos ocupava um lugar secundário na vida de Israel. Embora esses livros não neguem a existência de entidades de poderes demoníacos, neles esses seres atuam sob o poder absoluto de Jeová (Deuteronômio 4:35). Somente depois de os escritores bíblicos terem sofrido a influência de idéias estrangeiras, especialmente dos sistemas dualistas persas do Zoroastrismo e Zurvanismo, é que é se estabelece a separação clara de poderes e personagens em categorias de bons e maus.

Em outras religiões, demônios são espíritos ou seres espirituais que podem ser benevolentes ou malevolentes; no final do período greco–romano, o termo *daimon*, do qual

[42] As idéias que a seguir exporemos encontram-se no verbete *Demons* em ELIADE, 1987; tradução nossa.

daimonius é derivado, foi normalmente empregado para designar espíritos inferiores ou semideuses que protegiam a casa, a família ou a propriedade do crente; eqüivalia àquilo que em latim era designado pelo termo *genius*.

Nos Vedas, as mais antigas escrituras do hinduísmo, a classe dos demônios é dividida entre as divindades inferiores, de um lado – que, embora não totalmente divinas, são benevolentes para os homens e habitam as mais altas regiões do céu –, e, de outro, as hostes demoníacas e perversas que, habitando a terra, grutas e cavernas subterrâneas, fustigam os homens e os animais com doenças, pobreza, morte e caçam os espíritos dos humanos mesmo após a morte.

O budismo não nega a existência de bons e de maus espíritos, mas Buda considerava–os impotentes de afetar a busca de alguém pela salvação; em verdade, o principal objetivo do *dharma* budista é liberar o homem da servidão moral e psicológica dos estados mentais nos quais ele se sinta ameaçado ou abençoado por espíritos invisíveis. Portanto, o santo budista, o *arhat*, é alguém que superou suas paixões (entre elas o desejo e o medo) e se tornou um ser totalmente iluminado e liberado, e as Sutras referem–se ao mortal sem luz como alguém tomado pelos demônios do desejo e do medo. Os equivalentes modernos desse estado são as neuroses e as psicoses e, como conseqüência, somente Buda e os santos budistas podem ser julgados perfeitamente sãos; todos os outros seres sofrem de alguma forma de desequilíbrio mental e emocional que são alimentados pelos males do desejo e do medo; nos países asiáticos nos quais prevalece o budismo Mahayana, a tradição ensina que as divindades da alegria e do medo devem ser entendidos como projeções imaginárias das emoções e dos estados mentais do seres humanos, ou seja, são frutos da imaginação que simplesmente desaparecem quando o homem experimenta a iluminação.

Roberto Schwarz, analisando o tratamento dado ao mito do demônio em *Grande sertão* e *Dr. Faustus* de Thomas Mann, conclui que o demônio não tem existência material nas duas obras, é o produto do contato dos homens com o mundo e da interpretação humana. (SCHWARZ, 1981, p. 46). Haroldo de Campos sugere que se compare a frase de *Grande Sertão: Veredas* – "O diabo não há (...) Existe é homem humano" (ROSA, J. G., 1956, p. 594) – com as palavras que Goethe põe na boca de Mefisto, dirigidas a Fausto, "Em convivência, ainda que vil, pressentes / Que és um homem entre outros homens", acrescentando:

> Nunca a goethiana escritura mefistofélica foi mais ambígua (mais dialética, seria melhor dizer) e a reversão de sinais e papéis da dupla Fausto/Mefisto mais completa, quanto naquela passagem do diálogo inicial entre ambos, em que o velho cientista desesperado blasfema contra a

vida e a exaltação do amor, e o Diabo, paradoxalmente, se faz advogado de uma e de outro. (CAMPOS, H. 1981, p. 96)

Riobaldo é a maior fonte de informações sobre o demônio na obra de Rosa; por exemplo, em "Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por aí, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum!" (ROSA, J. G., 1956, p. 12). Porém, as opiniões de Riobaldo são as do narrador, o próprio Riobaldo, e, portanto, devem ser consideradas com cautela quando estendidas ao autor; mas, uma anotação de Guimarães Rosa no caderno 12 dos *Estudos para obra de* Guimarães Rosa (IEB–USP): "475 = (para mim, a página mais importante do *Grande Sertão: Veredas*)," que se refere à primeira edição do livro, nos dá uma idéia da complexidade que o tema tinha para ele; o trecho se refere à fala de Riobaldo sobre o fato de ter ou não feito o pacto com o demo: "... Então, não sei se vendi? Digo ao senhor: meu medo é êsse. Todos não vendem? Digo ao senhor: o Diabo não existe, não há, e a ele eu vendi a alma... Meu mêdo é esse. A quem vendi? Medo meu é êste, meu senhor: então, a alma a gente vende, só, é sem nenhum comprador..."

A opinião mais franca de Rosa sobre o demo parece ser a emitida em sua entrevista a Lorenz: "Apenas na solidão pode–se descobrir que o diabo não existe. E isso significa o infinito da felicidade. Esta é a minha mística." (COUTINHO, 1991, p. 73)

Em *A hora e vez de Augusto Matraga* existe uma opinião valiosa de mãe Quitéria sobre o demônio: ao abatimento experimentado por Matraga, ela responde com uma frase sutil, "Vira o demônio de costas, meu filho..." (p. 346), que lembra os *avessos* de que fala Riobaldo. Parece estar implícita a concepção que o narrador tem do demônio – e que é consoante com a entrevista do autor a Lorenz e com as citações acima do *Grande Sertão* –, de algo sobre o qual o homem pode ter o total domínio e que pode ser afastado de modo tão simples quanto virar uma imagem de costas. Esta idéia é reforçada na passagem em que o padre diz a Matraga "a tristeza é aboio de chamar o demônio." (p. 339).

É ainda digna de especial atenção a passagem abaixo:

> De repente, na altura, a manhã gargalhou: um bando de maitacas passava, tinindo guizos, partindo vidros, estralejando de rir. E outro. Mais outro. E ainda outro, mais baixo, com as maitacas verdinhas, grulhantes, gralhantes, incapazes de acertarem as vozes na disciplina de um côro.
>
> Depois, um grupo verde–azulado, mais sóbrio de gritos e em fileiras mais juntas.
>
> – Uai! Até as maracanãs!

> E mais maitacas. E outra vez as maracanãs fanhosas. E não se acabavam mais. Quase sem folga: era uma revoada estrilando bem por cima da gente, e outra brotando ao norte, como pontozinho prêto, e outra–grão de verdura – se sumindo no sul.
>
> – Levou o diabo, que eu nunca pensei que tinha tantos! (p. 357)

Esta passagem antecede a decisão de Nhô Augusto de abandonar Tombador para ir ao encontro de *sua hora*. É o momento em que a personagem, como já analisamos, se integra totalmente à Natureza e se liberta de todos os seus sofrimentos e temores. O narrador habilmente tenta, mais uma vez, induzir o leitor a um erro de interpretação, ao fazê–lo crer que a frase "Levou o diabo, que eu nunca pensei que tinha tantos!" se refere aos pássaros que tanto embevecem a personagem naquele instante. No entanto, a frase na realidade, tem sentido ambíguo. A essa conclusão se chega pelo fato de que *tantos* pode estar concordando com os distantes *bando* e *grupo,* ou mesmo com *pássaros,* que estariam na mente da personagem, uma vez que não concordam com os femininos *maitacas* e *maracanãs*, que lhe estão mais próximos. Mas, o mais razoável é admitir que a concordância de *tantos* seja com o masculino *diabo*, que lhe está mais próximo. Esse diabo é o que "vige" dentro de Matraga, são os demônios que habitavam em Nhô Augusto e que estão sendo *levados* no momento narrado.

Toda essa discussão em torno da concepção de Guimarães Rosa sobre o diabo não permite concluir muito mais do que nos diz Roberto Schwarz no livro acima citado, que vale a pena repetir, a de que o demônio em *Grande Sertão* e no *Fausto* não tem existência material, é o produto do contato dos homens com o mundo e da interpretação humana. Mas, neste caso, podemos concluir também que Joãozinho Bem–Bem não tem existência material e seja nada mais do que o fruto do contato de Matraga com o mundo? Acreditamos que essa seja uma das leituras possíveis da obra e sobre ela falaremos adiante, no capítulo *3.7. O embate de Matraga e Joãozinho Bem–Bem e as leituras religiosas do conto*; mas a total ambigüidade da personagem possibilita outras leituras, igualmente consistentes, que também serão enunciadas no capítulo 3.7.

Com base em tudo o que acima se disse, parece viável concluir que o cangaceiro Joãozinho Bem–Bem é violento e mercenário, que se acha servidor do bem praticando o mal sem saber que o pratica. Ele é o bem para si. Mas o que é o bem e o mal, nesse caso e em todos os outros também, senão aquilo a que o meio social empresta esse nome? O cangaceiro é o indivíduo no qual, como poucos, estão conjugadas harmoniosamente a noção de justiça

com a prática do mal segundo os critérios da sociedade, não segundo ele mesmo. O que Joãozinho Bem–Bem pensa de si mesmo está expresso em suas constantes referências a questões como lealdade, justiça, perfeitamente ajustados a uma realidade social que exalta valores de coragem e valentia. Na ausência de um aparato policial legalmente constituído, Joãozinho Bem–Bem ocupa a lacuna: "Gente minha só mata as mortes que eu mando, e morte que eu mando é só morte legal!" (p. 351)

Podemos então formular duas hipóteses sobre a natureza de Joãozinho Bem–Bem. Como veremos nas conclusões desta análise, as duas hipóteses têm importância decisiva na interpretação da obra: a primeira e mais simples, como já se disse acima, é a de que ele personaliza o mal do modo como este é entendido no âmbito restrito da ideologia cristã; a segunda é que ele personaliza a figura do demônio sob uma ótica muito mais ampla e complexa; para caracterizá–la quanto a essa natureza, façamos um resumo dos aspectos que são significativos de tudo o que acima foi dito:

- Joãozinho Bem–Bem traz dentro de si a união dos opostos, da qual sua androginia e sua ambígua relação com o bem e o mal são indícios significativos.
- Joãozinho Bem–Bem pode ser identificado com o diabo no modo como a tradição literária o representou, o que lhe dá estatuto de ente espiritual; esta identificação se ajusta perfeitamente ao ponto anterior: ele é uma versão espelhada do Mefistófeles de Goethe, a personagem que tenta permanentemente praticar o mal e, involuntariamente, acaba operando o bem. Ou, nas próprias palavras de Mefistófeles, "Sou parte da Energia / Que sempre o Mal pretende e que o Bem sempre cria" (GOETHE, 1997, p. 71). Joãozinho Bem–Bem age segundo o princípio inverso: ele pensa estar fazendo o bem e a justiça, enquanto opera o mal. Ambos são personagens bipolares, como Lúcifer, que carregava a luz, até rebelar–se contra a harmonia do bem incontestável e desejar "cair" para o plano físico e bipolarizar–se em bem e mal, macho e fêmea, ou como Prometeu, o inconformado, que roubou o fogo dos deuses. Se agora completarmos o parágrafo anteriormente citado de *Grande Sertão: Veredas*, observaremos que nele existem os elementos que validam a idéia de que Bem–Bem é uma personagem ambígua, que quer ajustar tudo, entendendo estar fazendo o bem. Mais uma vez, é em *Grande Sertão: Veredas* que encontramos os elementos mais valiosos para o entendimento da figura do cangaceiro:

Viver é muito perigoso... Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar. Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o concertar consertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo. Montante, o mais supro, mais sério — foi Medeiro Vaz. Que um homem antigo... Seu Joãozinho Bem–Bem, o mais bravo de todos, ninguém nunca pôde decifrar como ele por dentro consistia. (...)

Tão bem, conforme. O senhor ouvia, eu lhe dizia: o ruim com o ruim, terminam por as espinheiras se quebrar — Deus espera essa gastança. Moço!: Deus é paciência. O contrário, é o diabo. (ROSA, J. G., 1956, p. 18–19).

3.5. A mitologia grega em *A hora e vez de Augusto Matraga*

Quando expusemos anteriormente o conceito das três camadas de interpretação dos textos de Guimarães Rosa segundo Roncari, salientamos que na segunda camada, a *culta*, o autor se utiliza de conhecimentos em matérias como filosofia e teologia, cultura clássica greco–latina, cultura medieval, fundamentos e história das religiões, mitologias, sincretismo religioso brasileiro, literatura, etc. No âmbito dessa camada, Roncari demonstrou a presença de mitos gregos em *Sagarana* (RONCARI, 2001a) e *Grande Sertão: Veredas*. (RONCARI, 2001c)

O interesse de Guimarães Rosa pela mitologia grega pode ser constatado por suas anotações nos cadernos que se encontram no *Documento E17* dos *Estudos para obra de Guimarães Rosa* (IEB – USP) [43], que contêm muitas referências sobre o assunto, com foco especial para a *Ilíada* de Homero. Transcrevemos abaixo aquelas que dizem respeito diretamente ao conto objeto desta dissertação:

Joãozinho Bem–Bem

"My Lord Diomedes". disse o all–daring excelente Odysseus, "there is no need for you to sing my praises, or to criticize me either, since you are talking to men who know me. Let us be off"...(pg 187)

Rosa está aqui se reportando à fala de Bem–Bem: " – Prosa minha não carece de contar, companheiro, que todo o mundo já sabe." (p. 350).

Outra notação, "(Joãozinho Bem–Bem e Matraga. <u>importante</u>: pg. 387)", deve estar se referindo às palavras de Aquiles nos versos 280 a 282 do canto XXI: "Antes, Héctor, o mais forte troiano, me matasse: um bravo derrotando outro bravo" (CAMPOS, H. 2001, vol II, p. 339), as quais encontram paralelo nas de Joãozinho Bem–Bem após o combate com Matraga:

"Morro, mas morro na faca do homem mais maneiro de junta e de mais coragem que eu já conheci! . . . Eu sempre lhe disse quem era bom mesmo, mano velho... É só assim que gente como eu tem licença de morrer... "(p. 369).

Na notação que se segue, mais uma vez Guimarães Rosa faz menção a Joãozinho Bem–Bem, "Importante (J. Bem–Bem): pg. 388 (mano velho...)", e alude à forma pela qual Escamandro chama Simoente para enfrentar Aquiles, no verso 309 do canto XXI: "Unamo–nos, irmão, contra a força desse homem" (CAMPOS, H. 2001, vol II, p. 339).

Temos ainda uma referência aos cabelos de Helena, "Helena, do belo cabelo", dos versos 355 e 356 do Canto VII, o qual foi traduzida por Haroldo de Campos por "Alexandro, marido de Helena, a de lindos cabelos." (CAMPOS, H. 2001, vol I, p. 285)

Em três citações, portanto, Joãozinho Bem–Bem é assimilado a três diferentes personagens da *Ilíada*: Ulisses, Aquiles e Escamandro, o que significa que não podemos associar diretamente Bem–Bem a nenhuma dessas personagens isoladamente; por outro lado, a persistência de citações da Ilíada indica que *A hora e vez de Augusto Matraga* pode guardar alguma forma de relação com a mitologia grega, pois é o único conto de *Sagarana* com o qual o autor, em suas anotações, estabelece ligação com Homero. Acresce que, dos sete acompanhantes de Joãozinho Bem–Bem, três possuem nomes gregos – Epifânio, Zeferino e Teófilo – e os outros quatro são chamados por apelido: Flosino Capeta, Tim Tatu–tá–te–vendo, Juruminho e Cangussú, não sendo possível, portanto, detectar a origem de seus nomes. Certamente tais apelidos devem significar alguma coisa que não nos foi possível descobrir, porém vale a pena citar a ambigïdade contida no nome do homem "que nunca se apartava do chefe" (p. 349), *Flosino Capeta*, junção de *flor* e *diabo*; a mesma ambigüidade no nome carrega Teófilo Sussuarana, ao mesmo tempo *amante de Deus* e *onça*.

Apesar de Guimarães Rosa não estabelecer nenhuma relação direta da anotação sobre os belos cabelos de Helena com *A hora e vez de Augusto Matraga*, existe a possibilidade de que tivesse em mente a passagem "Dona Dionóra, que tinha belos cabelos e olhos sérios" (p. 328). No entanto, o fato de serem apontados os belos cabelos e os olhos como características marcantes da personagem de Dionóra – além da relação desta com Ovídio, homônimo do grande poeta latino – remete ao tema tratado em *Metamorfoses*, o da personagem mitológica grega Medusa, a horrível Górgona, que tinha os cabelos de serpentes e cujo olhar petrificava qualquer criatura que a fitasse.

---

[43] Sobre o tema, ver também COSTA, 1997-98, ps. 47-62

Medusa havia sido lindíssima e orgulhosa de seus cabelos e, por ter ousado competir em beleza com Minerva, foi por esta transformada em monstro. No poema, Perseu fala da beleza da Medusa (IV, 790 – 804): "Medusa era di una bellezza meravigliosa e fu desiderata e contesa da molti pretendenti, e in tutta la sua persona nulla era più splendido dei capelli." (OVÍDIO, 1994a, p.171) [44]

Note–se que o período abaixo é ambíguo, pois a frase "Mas muitos que êles eram, a rodar por lados contrários e a atormentar–lhe a cabeça" refere–se simultaneamente aos cabelos de Dionóra e aos seus pensamentos:

> Dona Dionóra, que tinha belos cabelos e olhos sérios, escutou aquela resposta, e não deu ar de seus pensamentos ao pobre camarada Quim. Mas muitos que êles eram, a rodar por lados contrários e a atormentar–lhe a cabeça, e ela estava cansada, pelo que, dali a pouco, teve vontade de chorar. (p. 328).

O mito de Perseu, o filho de Zeus que matou Medusa, foi analisado por Paul Diel. Pelo fato de Medusa e as Erínias serem portadoras de cabeleiras de serpentes, Diel estabeleceu a relação entre ambas. Partindo da idéia de que as Erínias são instrumentos de vingança divina e símbolo do tormento da culpa recalcada, Medusa converte–se em vaidade culposa, pois a vaidade não é senão o recalcamento da culpabilidade. Portanto, o combate a Medusa deve ser idêntico àquele que protege contra as Erínias.

> Ora, contra a culpabilidade advinda da exaltação vaidosa dos desejos, não há senão um único meio de salvaguarda: realizar a justa medida, a harmonia. (...) o culpado só é salvo da perseguição das Erínias refugiando–se no templo de Apolo, deus da harmonia. No frontispício desse santuário lêem–se estas palavras que resumem toda a verdade oculta dos mitos: "Conhece–te a ti mesmo". (...) A inscrição reveladora significa, portanto: *desmascara tua culpabilidade*, ou, o que dá no mesmo, *aniquila tua vaidade*. A única condição do conhecimento de si mesmo é a confissão das intenções ocultas, que, por serem culpáveis, são habitualmente recalcadas pela vaidade (DIEL, 1991, p. 94–95).

Diel afirma que escapar das Erínias e da Medusa é a mesma coisa, e que "Medusa simboliza o terror, o desespero em relação a si mesmo que assalta a alma vaidosa nos lampejos de lucidez, quando lhe é permitido ver–se nua." (DIEL, 1991, p. 96). "Uma única

---

[44] Medusa era de uma maravilhosa beleza e foi desejada e cortejada por muitos pretendentes, e em toda sua pessoa nada era mais esplêndido do que seus cabelos (tradução nossa)

atitude, uma única arma, pode oferecer proteção contra Medusa: não olhá–la a fim de não ser petrificado pelo horror, mas captar sua imagem no espelho da verdade." Perseu, como filho de Zeus espiritual, não é nem vaidoso nem culpado em excesso e, ao contemplar o rosto da Medusa através do reflexo em seu escudo de bronze polido, saberá resistir à sedução da vaidade e não se abalar com o horror da culpa. (DIEL, 1991, p. 97).

Parece–nos que Guimarães Rosa abordou simultaneamente o mito de Medusa e o das Erínias no trecho citado acima de *A hora e vez de Augusto Matraga*. Na *Divina Comédia*, há uma citação das Erínias, seguida por uma citação de Medusa (a "rainha do eterno pranto" a que Dante se refere é Prosérpina):

Virgílio, que conhece da rainha
Do eterno pranto essas ancilas cruas,
– "Nas Erínias atenta" diz–me azinha.

"Megera à esquerda está das outras duas,
Chora à direita Alecto e fica ao meio
Tisífone". – E pôs temo às vozes suas.

Co's unhas cada qual rasgava o seio,
Com seus punhos batiam–se, em tal brado,
Que ao vate me acerquei de pavor cheio

Olhando–me dizia: – Transformado
Em pedra seja por Medusa; o assalto
Do ímpio Teseu não foi assaz vingado. (INFERNO, IX, 43–51) [45]

---

[45] E quei, che ben conobbe le meschine
de la regina de l'etterno pianto,
«Guarda», mi disse, «le feroci Erine.

Quest'è Megera dal sinistro canto;
quella che piange dal destro è Aletto;
Tesifón è nel mezzo»; e tacque a tanto.

l'unghie si fendea ciascuna il petto;
battiensi a palme, e gridavan sì alto,
ch'i' mi strinsi al poeta per sospetto.

«Vegna Medusa: sì 'l farem di smalto»,
dicevan tutte riguardando in giuso;
«mal non vengiammo in Teseo l'assalto».

Nessas estrofes de Dante, vemos duas referências interessantes. A primeira, ao choro de Aletto, que remete à vontade de chorar de Dionóra, na passagem anteriormente citada. O choro das terríveis Erínias, comovidas pelo lamentoso canto de Orfeu, também é referido por Ovídio no Canto 10 de Metamorfoses.

A segunda referência é sobre o verso "Co's unhas cada qual rasgava o seio", que faz vir à mente o tio nervoso de Dionóra: "Pernoitaram no Pau Alto, no sitio de um tio nervoso, que riscava a mesa com as unhas e não se cansava de resmungar" (p. 330).

A culpa, simbolizada nas Erínias e em Medusa, transparece nos pensamentos de Dionóra: "Fôra assim desde menino, uma meninice à louca e à larga, de filho único de pai pancrácio. E ela, Dionóra, tivera culpa, por haver contrariado e desafiado a família tôda, para se casar" (p. 329). A culpa também é mencionada no encontro de Dionóra com o tio nervoso:

> – Fôsse eu, fôsse eu. .. Uma filha custa sangue, filha é o que tem de mais valia.. .
>
> – Sorte minha, meu tio...
>
> – Sorte nunca é de um só, é de dois, é de todos... Sorte nasce cada manhã, e já está velha ao meio–dia...
>
> – Culpa eu tive, meu tio.. .
>
> – Quem não tem, quem não teve? Culpa muita, minha filha...

É significativo o fato de em *Sezão* não ser feita a associação de Dionóra com Medusa como aqui estamos interpretando: "Com a ordem do marido, Dona Dionóra soluçou. E até a Mimita, que tinha só dez annos, e que estava com uma cataplasma de farinha de linhaça no lado, sorriu para dizer" (ROSA, J. G., 1937, p. 410); por outro lado, também não há referência ao sentimento de culpa de parte de Dionóra ou de seu tio no encontro de ambos.

É impossível afirmar que algo parecido com a relação entre Dionóra, as Erínias, Medusa, a culpa, Dante e Ovídio tenha sido considerado por Rosa. Porém, parece plausível alguma relação, como forma de justificar o nome de Ovídio para o amante de Dionóra, de associar os cabelos com as serpentes que simultaneamente rodam por *lados contrários* e atormentam sua cabeça, e de explicar a culpa a que tão claramente se referem tio e sobrinha. A narrativa mostra que não se trata da culpa pelo adultério – que somente gera medo e nenhum outro sentimento especial na protagonista –, mas culpa por um ato passado, pelo fato de ela ter sucumbido à vaidade de ser heroicamente arrancada de casa por um homem poderoso e importante como Nhô Augusto. A possibilidade de simplesmente interpretar Ovídio como uma personagem que, para conquistar a irresoluta Dionóra, lançou mão dos atributos de sedução cantados por seu homônimo, o poeta apaixonado, também parece viável,

porém pouco ampla. É verdade que o poeta se refere aos cabelos de Corinna em *Amores* I, V, 10: "Con la chioma divisa a coprire il candore del collo." (OVIDIO, 1994b, p. 15), mas a interpretação que demos à personagem de Dionóra parece–nos mais interessante por sua maior abrangência.

Examinemos o nome da personagem. De maneira simplificada, o termo pode ser imediatamente reconhecido como *nora de Deus,* mas analisemo–lo com mais cuidado.

A raiz *Díon* ou *Dion* é formada à base de Dio (Diós), gen. sing. de Zeus, (Dzeus), e portanto Díon é "o brilhante, o luminoso", já que Zeus significa "luz, claridade, brilho". (BRANDÃO, 1991). É possível estabelecer associações do termo *Dionóra* com a personagem mitológica de Zeus: a raiz de *Dionóra* pode provir de Dione, cujo nome é formado com base em Diós, gen. de Zeus. Unida a Zeus, Dione teria sido mãe de Afrodite. O sufixo *ora* parece, à primeira vista, remeter às Horas, filhas de Zeus e de Têmis que personificavam os anos e as estações. Outra possibilidade é a relação de *ora* com *ouro*; é uma associação que apresenta algum interesse, pois Dânae, fecundada por Zeus com uma chuva de ouro, gerou Perseu, que mataria Medusa. E assim acabamos por desembocar novamente na personagem da Medusa, agora por outra via.

Se Diónora pode ser associada à mortal Medusa, é plausível admitir que outras personagens do conto possam também ser identificadas com algum ente mitológico. É possível relacionar Quim Recadeiro a Hermes, o zeloso e incansável mensageiro dos deuses olímpicos, particularmente de Zeus, e que se ocupava da paz e da guerra e das questões amorosas entre os deuses. O nome *Quim* pode ser uma referência mnemônica a *Quíone*, a mulher com a qual Hermes teve o filho Autolico (Ovídio XI, 312–315). Nas passagens abaixo, vemos o zelo com que Quim cumpre seu papel de mensageiro:

> Lá em baixo, esbarrou com o camarada, que trazia recado de Dona Dionóra: que Nhô Augusto voltasse, ou ao menos desse um pulo até lá–à casa dêle, de verdade, na Rua de Cima, – porque ainda havia muito arranjo a ultimar para a viagem, e ela – a mulher, a espôsa – tinha uma ou duas coisas por perguntar...
>
> Mas Nhô Augusto nem deixou o mensageiro acabar de acabar:
>
> – Desvira, Quim, e dá o recado pelo avêsso: eu lá não vou!... Você apronta os animais, para voltar amanhã com Siá Dionóra mais a menina, para o Morro Azul. Mas, em antes, você sobe por aqui, e vai avisar aos meus homens que eu hoje não preciso dêles, não.
>
> E o Quim Recadeiro correu, com o recado, enquanto Nhô Augusto ia indo em busca de qualquer luz em porta aberta, aonde houvesse assombros de homens, para entrar no meio ou desapartar. (p. 328)

Leva a notícia da fuga de sua mulher com Ovídio – "Jogou fora, e cuspiu em cima. E tocou para trás, em galope dôido, dando poeira ao vento. Ia dizer a Nhô Augusto que a casa estava caindo." (p. 332), em uma passagem que remete à Odisséia – "O mensageiro brilhante, de pronto, ao mandato obedece. Calça, sem perda de tempo, as bonitas sandálias de ouro e divinas, que por sobre as águas, sem mais, o conduzem, como também pela terra infinita, qual sopro do vento." (HOMERO, s/d, p. 80; V, 43 a 46). Quim Recadeiro tem a incumbência dolorosa de notificar Nhô Augusto de que sua mulher o abandonara por Ovídio, assim como Hermes, a contragosto, informa Calipso da solicitação de Zeus para que deixe partir Odisseu: "Vim aqui contra a minha vontade, pois por Zeus sou mandado." (HOMERO, s/d, p. 81; V, 99). Na verdade, todas as tarefas de Quim no conto são desagradáveis: traz a Nhô Augusto recado de que a mulher queria falar–lhe, volta com o recado deste para Dionóra de que não irá ao MorroAzul, narra o abandono de Dionóra, traz a notícia de que seus homens o abandonaram. Ao servir de intermediário entre personagens do conto com Nhô Augusto, homem prestes a morrer simbolicamente, Quim se assemelha a Hermes, que atravessa a fronteira sinistra que separa os vivos dos mortos (BURKERT, 1993, p. 310)

Convém esclarecer que o fato de serem estabelecidas relações de personagens e passagens do conto com a mitologia grega não significa que estejamos diante de uma transposição pura e simples da mitologia à época atual; não é possível reconstituir coerentemente, no texto rosiano, todo o panteão grego e o intrincado tecido de parentescos entre as personagens olímpicas a partir do indício de que Dionóra é identificada a Medusa, e Quim Recadeiro, a Hermes. Como vimos, em suas anotações anteriormente citadas, no documento E17 dos Estudos para a obra, guardados no IEB, na USP, o autor, estabeleceu simultaneamente relações de Joãozinho Bem–Bem com Ulisses, Aquiles e Escamandro. Veremos a seguir que tanto Nhô Augusto como Afonsão podem ser identificados com Zeus.

O nome do pai de Nhô Augusto, *Afonso* é derivado do alemão *Alfons*, por sua vez derivado de *Adalfuns*: *nobre (adal) e diligente, atencioso (funs)* (GUERIOS, 1994). Como já dissemos, o sobrenome *Esteves* deriva do grego *stephanus*, que significa *coroa, diadema.* Dessa forma, podemos examinar se Afonsão, ao carregar no nome referências gregas que o equiparam a um deus olímpico, pode ser associado a Zeus. As qualidades de Zeus como pai de família parecem condizer com as descritas a Dionóra por seu tio quando se refere ao ausente Afonsão:

> Mãe do Nhô Augusto morreu, com êle ainda pequeno... Teu sogro era um leso, não era p'ra chefe de família... Pai era como que Nhô Augusto não tivesse... Um tio era criminoso, de mais de uma morte, que vivia escondido, lá no Saco–da–Embira... Quem criou Nhô Augusto foi a avó. (p. 331)

Zeus, deus do céu e da terra, tinha dois irmãos, Netuno e Plutão. Netuno é o deus dos mares, e Plutão, o deus dos infernos. O tio de Nhô Augusto, portanto irmão de Afonsão, citado por Dionóra, pode ser associado a Netuno: "Um tio era criminoso, de mais de uma morte, que vivia escondido, lá no Saco–da–Embira" (p. 331); *saco* pode significar uma *pequena enseada.*

Se, no entanto, observarmos o período abaixo, deduziremos que Matraga também pode ser identificado com Zeus, arquétipo do chefe da família patriarcal, uma vez que foi este quem deu conta de seu pai Cronos, o homem da foice, isolando–o numa prisão subterrânea: "Se fosse, se aceitasse de ir com o outro, Nhô Augusto era capaz de matá–la. Para isso, sim, êle prestava muito. Matava, mesmo, como dera conta do homem da foice, pago por vingança de algum ofendido." (p. 329).

Para fugir do pai Cronos, que engolia seus filhos assim que nasciam para impedir a realização do vaticínio de que seria destronado por um deles, o recém–nascido Zeus foi isolado do mundo por sua mãe Géia num antro profundo nos flancos do monte Egéon, cercado pelos Curetas e amamentado pela cabra Amaltéia. Atingida a idade adulta, derrotou seus inimigos, dentre os quais o pavoroso gigante Tifão, e assumiu o governo do mundo. Matraga, por sua vez, é marcado a ferro, precipita–se no barranco e ali recomeça da origem, como se renascesse para uma nova vida após uma morte simbólica. Zeus também havia sido marcado, porém por um aleijão provocado por Tifão que, com uma foice (segundo *homem da foice* de quem Zeus dá conta), cortou–lhe os tendões dos braços e dos pés e o conduziu à gruta. Segundo Cornford, o significado dos mitos do herói engolido e vomitado por um monstro e da criança que, tirada à mãe, sobrevive alimentada por animais deve ser relacionado com as noções de morte e renascimento: o herói nasce, cresce, transforma–se num jovem servido por um grupo de bailarinos, os Curetas, desposa uma deusa das árvores e morre, para renascer no ano seguinte, o que lhe dá o estatuto de espírito de fertilidade. (CORNFORD, 1952, p. 352).

Burkert também se refere ao fato, citando que

> Depois de Wilhelm Mannhardt ter descoberto, com novos métodos de investigação de campo, os costumes dos camponeses europeus e de os ter colocado ao lado daqueles que lhes correspondiam na Antiguidade, a par dos mitos, começaram a ser tomados em consideração os

> costumes da Antiguidade, os rituais. Deste modo, tanto os costumes Antigos como os actuais manifestavam-se como uma expressão de representações religiosas "originárias" que se agrupavam em redor do crescimento e da fertilidade das plantas, dos animais e dos homens durante o ano; o "espírito da vegetação", que constantemente morre para voltar depois a nascer, tornou-se a idéia directriz. (BURKERT, 1993, p. 23–24)

O mito de Zeus, ainda segundo Cornford, reapareceria mais tarde nos mistérios de Dioniso, o filho de Zeus. Cornford cita Martin Nilsson, para quem o culto de Dioniso, cuja característica é o misticismo, se liga à crença no deus renascido e moribundo, que é, na origem, o espírito da vegetação. "O velho conceito religioso adquire assim um profundo valor emocional quando o deus surge como protótipo divino do destino inexorável do homem, cujo nascimento e declínio constituem um traço tão importante dos mistérios" (CORNFORD, 1952, p. 353).

A partir dessas observações de Cornford, Burkert e Nilsson, podemos fazer uma associação interessante da personagem de Matraga com o filho de Zeus, Dioniso, "aquele que vem" (BURKERT, 1993, p. 319). Da mesma maneira que a mãe de Dioniso – reduzida a cinzas graças a uma trama de Hera, a ciumenta e vingativa esposa–irmã de Zeus, a mãe de Nhô Augusto morreu quando este ainda era criança. Dioniso passou parte da vida longe do Olimpo e dos atos malévolos de Hera, e foi criado pelas ninfas e mênades num local distante e misterioso chamado Nisa, da mesma forma que Nhô Augusto foi criado pela avó quando criança e, adulto, foi assistido por Quitéria e Serapião, longe dos perigos representados pelo Major Consilva e seus capangas. Dioniso teve de realizar longo e perigoso percurso e vencer obstáculos difíceis para finalmente ser reconhecido como deus, retornar ao Olimpo e estabelecer seu culto. Matraga também percorre sete anos de árdua caminhada, durante os quais pratica um ascetismo permanentemente perigoso para a sua alma, e, finalmente — assim como Dioniso — é reconhecido como enviado de Deus pela população de Rala–Côco.

O nome *Dionóra* tem evidente semelhança fonética com nome do filho de Zeus e de Sêmele, o que leva a crer numa referência indireta à personagem Matraga: por meio de sua mulher – como já havia sido feito no caso do nome Quim Recadeiro, que remete ao nome da mulher de Hermes, Quíone – ou da correspondência de Dionóra com Medusa, a que remete o nome Ovídio, de seu amante. Como já se disse, o nome *Matraga* pode ter sido relacionado por Rosa a *trágos* (bode), lembrando o bode expiatório, e com a tragédia – o canto do bode. Como "o ditirambo, tal como a tragédia, pertence ao quadro das festas em honra a Dioniso." (BURKERT, 1993, p. 321), pode existir uma relação entre *Matraga*, *tragós*, tragédia e

Dionisos. Para comprovar essa relação, precisamos analisar se *A hora e vez de Augusto Matraga* possui algumas das características gerais da tragédia. [46]

Não cabe nesta dissertação discutir em pormenores se *A hora e vez de Augusto Matraga* é ou não uma tragédia, pois a resposta levaria a uma longa explanação das idéias do enorme número de pensadores modernos e contemporâneos que se ocuparam do assunto – Schiller, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Unamuno, Auerbach e muitos outros –, às vezes com posições conflitantes entre si; e a complexidade do assunto faz que um mesmo autor, com muita freqüência, elabore longas argumentações para encaixar certa obra em determinado gênero.

A presença de figuras mitológicas na obra e o fato de o nome de Matraga levar implícito o termo *tragédia* sugerem que devemos buscar no conto elementos que permitam caracterizá–lo como uma obra em que pelo menos podem ser encontrados traços trágicos significativos. Se detectadas, tais características poderão constituir a base de uma interpretação do texto à luz da mitologia grega que leve em conta sua ligação com a tragédia.

Segundo Abbagnano, o conceito de tragédia "foi, às vezes, discutido pelos filósofos não só em relação à forma de arte que é a tragédia, mas também em relação à vida humana em geral, ou ao palco do mundo." (ABBAGNANO, 2000, p. 968). Para esse autor, o ponto de partida implícito ou explícito das discussões sobre o trágico geralmente é a definição aristotélica de tragédia, expressa na Poética 6, 1449 b 27, segundo a qual ela é imitação de

---

[46] A ligação entre a tragédia grega e as suas origens religiosas, já consagrada na literatura sobre o tema, encontra oposição de Vernant:

> Com algumas exceções, como as *Bacantes* de Eurípedes, o assunto de todas as tragédias é a lenda heróica que a epopéia tornara familiar a cada grego e que não tem absolutamente nada a ver com Dioniso. (...) Procurou-se compreender a tragédia grega ligando-a a suas origens religiosas; desejou-se recuperar o seu alcance autêntico, ressaltando o velho fundo dionisíaco de onde ela teria emergido e que revelaria, na sua pureza, o segredo do espírito trágico. (...) Os eruditos buscaram (...) o rasto do cordão umbilical que ataria a representação trágica à sua matriz religiosa. Ao questionar até o nome tragédia (*trag-öidía*, canto do bode) eles viram no trágico (*tragöidós*), ora aquele que canta para receber como prêmio um bode, ora aquele que canta no sacrifício ritual do bode. Daí a supor que, no centro da *orkhêstra*, o altar em torno do qual girava o coro era aquele onde se realizava originalmente o sacrifício do bode e que esse bode devia ter tido um significado de vítima expiatória, cuja função religiosa era expurgar, todos os anos, a cidade das suas impuezas, libertá-la completamente de seus erros – foi um passo. (...)
>
> Infelizmente, continua impossível encontrar esse bode, *trágos*. Tanto no teatro quanto nas Grandes Dionísias não se sacrificavam mais bodes do que cabras. E quando, noutros contextos, Dioniso usa um epíteto cultual que evoca um caprídeo, é o termo *aix* que se emprega, nunca *trágos*. (...)
>
> Que tenha havido, no teatro grego, uma dimensão religiosa da é por demais evidente (...) No entanto, insistiremos: nessa dimensão religiosa, por que Dioniso? (VERNANT, 1999, p. 158-161)

uma ação de caráter elevado, que, ao suscitar "terror e piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções" (ARISTÓTELES, 1973b, p. 447; 1449b). Abbagnano cita ainda as três interpretações modernas da natureza do trágico: a primeira é a de Hegel, para quem o trágico é o conflito continuamente resolvido e superado na ordem perfeita do todo; a segunda é a de Schopenhauer, para quem o trágico é conflito insolúvel, ou seja, a tragédia é a representação da vida em seu aspecto terrificante; a terceira é a de Schiller: o trágico é o conflito que pode ser solucionado, mas cuja solução não é definitiva nem perfeitamente justa ou satisfatória. (ABBAGNANO, 2000, p. 968–69).

Para Vernant, a característica marcante da tragédia é a ambigüidade. Esta decorre do fato de que os sentimentos, as falas e os atos do herói trágico por um lado dependerem de seu caráter, isto é, de seu *ethos*, e por outro lado são a expressão de uma potência religiosa, de um *daimon* que age através deles:

> A todo momento a vida do herói se desenrola como que sobre dois planos, cada um dos quais, tomado em si mesmo, seria suficiente para explicar as peripécias do drama, mas que a tragédia precisamente visa a apresentar como inseparáveis um do outro: cada ação aparece na linha e na lógica de um caráter, de um *ethos*, no próprio momento em que ela se revela como a manifestação de uma potência do além, de um *daimon*. (...) Desde que deixa de ser possível lê–la tanto num sentido quanto no outro (como a simetria sintática permite) a fórmula perde o seu caráter enigmático, sua ambigüidade e não há mais consciência trágica porque, para que haja tragédia, o texto deve significar ao mesmo tempo: no homem, o que se chama *daimon* é o seu caráter – e inversamente: o que se chama caráter é realmente um demônio. (...) a lógica da tragédia consiste em "jogar nos dois tabuleiros", em deslizar de um sentido para o outro, tomando, é claro, consciência de sua oposição, mas sem jamais renuncia a nenhum deles. (VERNANT, 1999, p. 15)

De modo claro, *A hora vez de Augusto Matraga* desenvolve–se nesses dois campos simultaneamente. As personagens, sem exceção, sentem, pensam e agem em resposta ao seu caráter, mas, ao mesmo tempo, parecem obedecer ao comando de uma potência que lhes é superior. Foi possível notar este fato ao longo de toda a narrativa, como procuramos demonstrar nesta análise; e a ambigüidade não se limita à obra em seu conjunto, mas desce até as personagens de Joãozinho Bem–Bem e de Matraga, manifestando–se, neste último, desde o primeiro parágrafo do conto.

Se admitirmos que *A hora vez de Augusto Matraga* guarda características da tragédia, se no nome de Matraga está implícita a tragédia e se Matraga pode ser a representação

sertaneja de Dioniso, pela relação deste com a tragédia e, portanto, com a obra, a que figura mitológica está associado Joãozinho Bem–Bem e qual o sentido do seu combate com Matraga? Essas questões, para a quais não ousaríamos arriscar respostas incisivas, abrem vasto campo de pesquisas, mas é grande a tentação de pensar que a luta amistosa entre as duas personagens expressa a fusão da polaridade dos espíritos dionisíaco e apolíneo, conforme definidos por Nietzsche:

> Teremos dado um grande passo, e promovido o progresso da ciência estética, quando chegarmos, não só à indução lógica, mas também à certeza imediata, deste pensamento: a evolução progressiva da arte resulta do duplo caráter do "espírito apolíneo" e do "espírito dionisíaco", tal como a dualidade dos sexos gera a vida no meio de lutas que são perpétuas e por aproximações que são periódicas. (NIETZSCHE, s/d, p. 19)

De fato, Joãozinho Bem–Bem tem algumas características similares às de Apolo: estatura física, número de seguidores – sete, que é o número de Apolo (BURKERT, 1993, p. 289) –, comportamento, que vai da candura ao arrobo de extrema violência – como quando massacra sem compaixão todos os filhos de Níobe por esta haver ofendido Leto, sua mãe (BURKERT, 1993, p. 291) –, e o duplo papel de deus da cura e deus da peste, que remete à ambigüidade das ações da personagem de Bem–Bem, pois este ora ajusta tudo ao padrão ético tácito que vigora no sertão, ora provoca terror na população:

> Já no primeiro livro da *Ilíada*, Apolo é mostrado num papel duplo: como a noite, ele vem para espalhar a peste, as setas tinem nas suas costas, a corda do arco zune sinistramente. Animais e homens caem até o deus se consolar. Todavia, entre os Deuses, no monte Olimpo, Apolo toca a "maravilhosa fórminx", o instrumento de corda, e as musas cantam alternadamente com vozes sublimes (BURKERT, 1993, p. 289)

3.6. Hierofanias em *A hora e vez de Augusto Matraga*

Neste capítulo procuraremos mostrar a presença de hierofanias do céu, do sol, da lua e das águas em *A hora e vez de Augusto Matraga*. Ao inserir um parágrafo específico para o tema, foi nosso objetivo mostrar que uma outra dimensão religiosa, ainda mais antiga, está presente na obra, além daquelas representadas pelo cristianismo e pela mitologia.

A evolução das hierofanias para as religiões modernas foi estudada por Eliade, que ressaltou a presença do sincretismo desde os tempos mais remotos, em todas as manifestações religiosas:

> Seria um erro ver no sincretismo apenas um fenômeno religioso tardio que só poderia ter resultado do contato de diversas religiões evoluídas. O que se chama sincretismo observa–se ininterruptamente em todo o curso da vida religiosa. Não há gênio agrário nem deus tribal que não seja o resultado de um longo processo de assimilação e de identificação às formas divinas vizinhas. Há de sublinhá–lo desde já: essas assimilações e fusões não podem ser imputadas exclusivamente às circunstâncias históricas (interpenetração de duas tribos vizinhas, submissão de um território, etc.); o processo opera–se em virtude da própria dialética das hierofanias: quer ela se ache ou não em contato com uma forma religiosa, análoga ou diferente, uma hierofania tende, na consciência religiosa daqueles a quem ela se revela como tal, a manifestar–se o mais totalmente, o mais plenamente possível. Assim se explica um fenômeno que se verifica de uma ponta a outra da histórias das religiões: a possibilidade que toda a forma religiosa tem de se desenvolver, de se purificar, de se enobrecer, a possibilidade para um deus tribal, por exemplo, de se tornar, graças a uma nova epifania, o deus de um monoteísmo, ou seja, para uma humilde deusa rural de se transformar em "mãe do universo" (ELIADE, 2002, p. 376–77)

Tomemos, por exemplo, o caso da presença do sol no conto. Para interpretá–la segundo o cristianismo, recorremos a Ruysbroeck. Assim procedendo estamos, na verdade, analisando um elemento que se encontra em todas as religiões, inclusive o cristianismo. Dessa forma, nossa análise poderia ter sido limitada à visão cristã do sol, ou ser ampliada pelo retrocesso no tempo, passando por mitologias nas quais o sol tem uma divindade representativa ou, retrocedendo ainda mais, chegar à hirerofania do sol. Dessas possibilidades de leitura retroativas do símbolo emerge a necessidade de estabelecer algum critério para decidir em qual elo da cadeia evolutiva religiosa devemos nos deter. Sem esse critério, chegaríamos à conclusão de que determinado texto literário jamais poderá ser lido dentro de certa perspectiva religiosa definida, pois estará, de um modo ou de outro, ligado a uma manifestação religiosa que o precedeu.

A resposta a esse argumento encontra–se no modo pelo qual a hierofania é articulada no texto. Veremos que, no conto que é o nosso objeto de estudo, água e chuva, lua e sol encaixam–se mais apropriadamente na esfera das mitologias e das hierofanias, sendo dificilmente explicáveis à luz da ótica exclusivamente cristã. Tome–se, por exemplo, a obsessão de salvação de Matraga, expressa na frase "P'ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!...", que soa essencialmente cristã. No entanto, a salvação do protagonista é prevista,

na cantiga *Mariquinha é como a chuva*, pela chegada da chuva –condição atmosférica esta de papel limitado no cristianismo, porém primordial nas religiões mais remotas. Este fato nos autoriza a estender o significado de céu para além do cristianismo, pela simples razão de que não existem argumentos no texto que sustentem a afirmação de que a frase pode ser entendida tão–somente como cristã.

As hierofanias primitivas devem ter despertado o interesse de Guimarães Rosa, uma vez que é fato conhecido o seu interesse por uma ampla gama de religiões. A partir desse pressuposto – o eventual interesse do autor pelas formas mais remotas de religião –, procuramos levantar elementos que apontem para a presença de hierofanias em *A hora e vez de Augusto Matraga*. Na detecção desses elementos, utilizamo–nos de um procedimento que consiste em discorrer de modo sumário sobre algumas hierofanias e, simultaneamente, tentar detectar sua presença no texto rosiano. Essa abordagem foi por nós adotada com base no método utilizado por Mircea Eliade no seu *Tratado de história das religiões* (ELIADE, 2002, p. 1–38)

Para facilitar nossa tarefa, partimos de alguns poucos elementos que são freqüentemente mencionados no conto: céu, sol, lua e água. Nossa escolha decorre da constatação de que, de uma forma ou de outra, tais elementos estão integrados à grande maioria das religiões e funcionam como pontos de interligação entre elas; sua presença nas religiões, das mais "antigas" às mais "recentes", em todas as regiões geográficas, sugere a existência de uma unidade de princípio que se exprime simbolicamente nos ritos das diversas práticas religiosas, de uma maneira aparentemente diversificada. A pedra, a vegetação, a terra, também significativas em diversas religiões, não serão aqui tratadas porque têm presença discreta em *A hora e vez de Augusto Matraga.*

O método analítico que vamos adotar parece–nos mais rigoroso e preciso do que a remissão aos dicionários de símbolos para interpretar as simbologias do céu, do sol, da lua e da água em cada trecho da obra. Ao longo desta monografia utilizamos, em várias ocasiões, dicionários de símbolos, porém sempre com o cuidado de visualizar o significado simbólico geral do elemento estudado. A maioria dos objetos, números, pontos cardeais, animais etc. exibe uma prodigiosa variedade de interpretações, muitas vezes com sentidos diametralmente opostos; ao basearmos a leitura de uma porção do texto na interpretação simbólica parcial de certo elemento, poderemos chegar a qualquer conclusão que quisermos, por meio da seleção do significado que nos interessar. Desse modo, estaremos partindo de uma leitura do texto para confirmar a leitura do símbolo, que, por sua vez, confirma a leitura do texto, num óbvio processo de petição de princípio. Tal risco pode ser eliminado se, por um lado, analisarmos

cuidadosamente os vários significados de cada símbolo em cada situação narrada e se, por outro lado, partirmos do pressuposto de que símbolos com significados ambivalentes podem ter sido intencionalmente escolhidos pelo autor para mostrar a ambivalência da narrativa. Procedendo desse modo criterioso, estaremos reduzindo os riscos do uso descomedido deste importante auxiliar de análise da obra, e foi dessa forma que procuramos proceder quando recorremos à utilização dos símbolos nas nossas interpretações.

O céu

O céu é nomeado treze vezes no conto, a maior parte das quais com a conotação do local no qual Deus habita e para onde o herói luta com todas suas forças para ser levado. Um trecho da carta já citada, remetida por Guimarães Rosa aos 04/03/65 à sua tradutora americana Harriet de Onís, enseja uma interrogação (o autor comenta a canção do epígrafe do conto): "Depois, nos dois outros versos: a "riqueza" é da alma, de superação, de realização transfiguradora e adequada: "I am rich, rich, rich" – e por isso mesmo, ele (sua alma / his soul) vai embora daqui (deste mundo); morre, muda–se para plano mais alto (o céu?)"

Mircea Eliade afirma que é quase universal a crença em um ser divino celestial, criador do universo e fecundador da Terra, graças às chuvas que derrama; existem deuses celestes em profusão em todas as partes do mundo. Gradualmente, por um processo de fusão e substituição ao longo da história, algumas divindades celestes foram dando lugar a divindades da chuva e da tempestade; o touro e o relâmpago são símbolos conjugados dessas divindades atmosféricas. Dessa forma, na área euro–afro–asiática, o conjunto Céu chuvoso – Touro – Grande Deusa é um dos elementos constitutivos da unidade de todas as religiões. A montanha, por estar mais próxima do céu, participa do simbolismo da transcendência – alto, vertical, supremo, etc. –, além de ser morada dos deuses. Todas as religiões têm uma montanha sagrada que representa o centro do mundo – como os montes Tabor e Gerizim na Palestina, variante do Olimpo grego ou do monte Meru da Índia. A morte é uma transcendência da condição humana, e a ascensão ao céu por uma escada ou qualquer outro meio é conhecida no antigo Egito, na África, na Oceania e na América do Norte. Jacó sonha com uma escada que conduzia ao céu e pela qual subiam e desciam anjos. (ELIADE, 2002, p. 39–101)

Estas afirmações de Eliade permitem, como se disse anteriormente, interpretar a frase "P'ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!" também fora do âmbito exclusivamente cristão.

O sol

O sol é dez vezes citado no conto, como já se disse; falamos de sua associação a Jesus Cristo, formulado por Ruysbroeck, e também expusemos algumas características de seu culto fora do cristianismo. A quase totalidade das menções ao sol feitas no conto tem sentido místico, o que identifica o astro a um observador privilegiado de um momento às vezes poeticamente narrado. Observem–se, para tanto, as três primeiras citações abaixo:

> De manhã, com o sol nascendo, retomaram a andadura. E, quando o sol estêve mais dono de tudo (...) (p. 331)
>
> Fala com Nhô Augusto que sol de cima é dinheiro! (p.333)
>
> E deram as costas, regressando, sob um sol mais próximo e maior. (p.336)
>
> Mas, afinal, as chuvas cessaram, e deu uma manhã em que Nhô Augusto saiu para o terreiro e desconheceu o mundo: um sol, talqualzinho a bola de enxôfre do fundo do pote, marinhava céu acima, num azul de água sem praias, com luz jogada de um para o outro lado, e um desperdício de verdes cá em baixo – a manhã mais bonita que êle já pudera ver. (p. 357)
>
> O sol ia subindo, por cima do vôo verde das aves itinerantes. (p. 358)
>
> Pela primeira vez na sua vida, se extasiou com as pinturas do poente, com os três coqueiros subindo da linha da montanha para se recortarem num fundo alaranjado, onde, na descida do sol, muitas nuvens pegam fogo. (p. 360–1)

Segundo Eliade (ELIADE, 2002, p. 103–26), J. Frazer mostrou que o culto ao Sol só foi predominante na Ásia, na Europa arcaica, em algumas regiões das duas Américas e no Egito. É neste último que a religião foi dominada pelo culto solar, mais do que qualquer outro. Na Índia, o deus védico solar Suria não desfruta de posição de destaque; é o olho do céu, o espião do mundo. No Rig Veda a variante solar Savitri é, ao mesmo tempo, percebida sob seus aspectos *resplandecente* e *negro* (ou seja, invisível), a noite e o dia são irmãs; a ambivalência do Sol na Índia verifica–se em sua conduta com relação aos homens, pois, por um lado, é seu autêntico gerador e, por outro, é às vezes identificado com a morte. O sol também não tem papel supremo no budismo; no entanto, membros de seitas ascéticas indianas fixam o Sol até a cegueira total. Na Grécia e na Itália, o culto do Sol ocupou posição secundária; em Roma, foi introduzido no tempo do império sob a influência das gnoses orientais. A mitologia e a religião gregas conservam, também, as hierofanias arcaicas infernais do Sol; Hélios, além de ser um deus gerador e fecundador, é também associado a valores obscuros das trevas: a feitiçaria e o inferno. De modo geral, as hierofanias solares tendem a circunscrever–se a um círculo restrito, associado à elite, ou seja, soberanos,

iniciados, heróis e filósofos. Dante, no Paraíso 22, 116, associa–o à vida: *quelli ch'è padre d'ogni mortal vita* e São Francisco dedicou–lhe um hino famoso. (DURANT, s/d, p. 715 – 16)

A lua e a água

As relações da Lua com a chuva, com a vegetação e com a mulher foram mostradas por Eliade, como veremos sinteticamente a seguir (ELIADE 2002, p. 127–73).

A Lua é um astro submetido à vida e à morte, pelo fato de não poder ser vista durante três noites; mas sua *morte* nunca é definitiva, pois é seguida de um renascimento; também os mortos adquirem nova forma de existência após a morte e, desse modo, a morte do homem não é eliminação, mas modificação; em muitas crenças, a Lua é o local para onde vão os mortos. Ainda segundo Eliade, todas as divindades lunares conservam atributos e funções aquáticos e de fertilidade, e grande número de deuses da fertilidade são, simultaneamente, deuses lunares, como, por exemplo, Dioniso, deus lunar e da vegetação, e Osíris, que acumula os atributos da Lua, das águas, da vegetação e da agricultura. As águas precedem qualquer forma e criação. Na água tudo se "dissolve', toda a "forma" se desintegra, toda a "história" é abolida. Este simbolismo da imersão como forma de purificação e de regeneração foi aceito pelo cristianismo: o batismo de São João procurava a redenção da alma, o perdão dos pecados mais que a cura do corpo doente; assim, um homem velho morre por imersão na água e dá origem a um homem novo. Sendo a Lua o símbolo do ritmo, da morte e da ressurreição, ocorre uma identificação dos mitos lunares com os temas da inundação e do dilúvio. O dilúvio correspondente aos três dias da morte da lua, da obscuridade. É uma catástrofe não definitiva, pois se dá sob o signo da Lua e das Águas, ou seja, da germinação e da regeneração. As tradições dos dilúvios estão quase todas relacionadas à idéia de absorção da humanidade na água e ao início de uma nova época, com uma nova humanidade que substituirá a anterior; ou seja, a humanidade e a história movem–se em ciclos: uma época termina pela catástrofe da imersão, e surge outra, com novos homens. Está, portanto, intimamente associado ao apocalipse.

Eliade cita ainda dois aspectos do assunto que nos interessam: o primeiro é que o homem moderno ainda cultiva os mitos lunares:

> Ninguém sustentará, com efeito, que o homem moderno é, *ipso facto* impermeável às hierofanias lunares; pelo contrário, a coerência dos símbolos, dos mitos e dos ritos lunares não apresenta para ele menor transparência do que para um representante das civilizações arcaicas. (...)

> A lua visaria então uma camada da consciência humana que o mais corrosivo racionalismo não seria capaz de atacar. (ELIADE 2002, p. 104–05).

O segundo é que a Lua é também um medidor de tempo. Por seu retorno à forma inicial e sua periodicidade, ela é considerada o astro do ritmo da vida, e em muitas culturas o tempo era medido pelas fases da Lua. A antiga raiz indo–ariana que designa a Lua é a raiz *me*, em sânscrito *mâni*, que significa *eu meço*. Toda a terminologia referente à Lua nas línguas indo–européias deriva dessa raiz: *mâs* (sânscrito), *mâh* (avéstico), *mah* (velho prussiano), *menu* (lituano), *mêna* (gótico), *mene* (grego), *mensis* (latim). Pode–se ainda adicionar *moon* (inglês) e o *mond* (alemão). Não é de se desprezar a possibilidade de que a partícula *ma* de Matraga, ainda não satisfatoriamente explicada, tenha alguma relação com a lua.

A lua é mencionada no conto em quatro momentos: o primeiro, imediatamente antes de Dionóra entrar em cena:

> Era fim de outubro, em ano ressêco. Um cachorro soletrava, longe, um mesmo nome, sem sentido. E ia, no alto do mato, a lentidão da lua.
>
> Dona Dionóra, que tinha belos cabelos e olhos sérios, escutou aquela resposta, e não deu ar de seus pensamentos ao pobre camarada Quim. (p. 328)

A segunda citação é feita quando o narrador descreve a incansável vontade de Nhô Augusto de trabalhar – supõe–se que na lavoura – e de ajudar ou outros: "Mas, ele, tinham–no visto mourejar até dentro da noite de Deus, quando havia luar claro. Não pensava nada... E as maripôsas e os cupins–de–asas vinham voar ao redor da lamparina... Círculo rodeando a lua cheia, sem se encostar.." (p. 341); a terceira, quando se iniciam as chuvas, em parágrafo já anteriormente citado: "A casca de lua, de bico para baixo, "despejando"..."(p. 347); e finalmente a quarta, na melopéia do cego conduzido pelo bode, a que já nos referimos.

As três primeiras citações estão, portanto, respectivamente associadas com a mulher, com a vegetação e com as chuvas.

A simbologia da água, que, como vimos, tem estreita relação com a simbologia da lua, apresenta–se constantemente na obra de Guimarães Rosa; o assunto foi estudado por vários analistas, dentre os quais Aristides Teixeira de Almeida (ALMEIDA, 1989), mais especificamente sobre Sagarana, e Heloísa Vilhena de Araújo (ARAÚJO, 1996), focalizando principalmente *Grande Sertão: Veredas*. Em *A hora e vez de Augusto Matraga* há muitas referências a nomes de rios ou de acidentes geográficos relacionados com a água: *Córrego do Murici* (p.324), *Saco–da–Embira* (pp. 324 etc), *Rio das Rãs* (p. 341), *Rio do Sapo* (p. 341),

Jequitinhonha (p. 348), *Jequitaí* (p. 348), *Barra do Verde Grande* (p. 348), *Rio Gavião* (p. 348) e *Nascença do Manduri* (p. 350). Pode–se ainda adicionar *Tombador* (p. 341, 343, 348), se considerarmos o termo no sentido de: "(Região do rio São Francisco) Morro em forma de tabuleiro e com escarpa quase sobre este rio." (AULETE, 1964). Em carta ao seu tradutor francês de 28/12/62, Rosa define *Grande Sertão: Veredas* como "romance tão fluvial e de tantos rios" (IEB–USP).

3.7. O embate de Matraga e Joãozinho Bem–Bem e as leituras religiosas do conto

Do que dissemos nos últimos três capítulos, é possível concluir que *A hora e vez de Augusto Matraga* não é uma obra de leitura exclusivamente cristã. Se nos prendermos a uma leitura que se isole nessa dimensão, não seremos capazes de explicar a presença de um amplo conjunto de elementos significativos da narrativa, que só encontram justificativa plausível se ampliarmos consideravelmente nossa visão para abranger outros aspectos mítico–religiosos. Essa ampliação parece enquadrar–se melhor às idéias que, aparentemente, Guimarães Rosa tinha sobre o tema. De qualquer forma, é preciso considerar com seriedade possíveis leituras que extrapolem a esfera estritamente cristã, nem que pelo simples fato de o narrador suprir o leitor com excessivo número de indícios da aproximação gradual de Matraga com Cristo: isso em si já é suspeito, por partir de um autor tão comedido no fornecimento de elementos de interpretação.

O desfecho do conto – dois homens que morrem felizes um pela mão do outro – constitui, sem sombra de dúvida, sua passagem mais significativa e difícil. Será preciso considerar várias possibilidades interpretativas, porque qualquer uma, isoladamente, não será consistente e abrangente o bastante para explicar a ampla gama de elementos míticos e religiosos postos à nossa disposição pelo narrador.

De modo geral, nossas leituras do conto sob a ótica religiosa dividem–se em duas categorias: de um lado, as leituras que podem ser inseridas num modelo de religiosidade dualística cristã; de outro, todas as demais leituras que não podem ser satisfatoriamente efetuadas no âmbito da doutrina do cristianismo, pelo menos do modo como ela foi estruturada pela patrística e pelas filosofias cristãs dos primeiros séculos e sacramentada nos primeiros concílios.

1. Inicialmente, é preciso dizer que se nos afigura demasiadamente simplista a interpretação segundo a qual *A hora e vez de Augusto Matraga* é a narrativa da luta do bem, representado por Matraga, contra o mal, representado pelo cangaceiro Joãozinho Bem–Bem, e que o primeiro encontra a salvação da alma pela eliminação do segundo: Matraga é o bem e, como conseqüência, Joãozinho Bem–Bem é o mal, porque onde existe um bom que combata alguém, este deve ser forçosamente mau. Essa interpretação não é sequer coerente com o conceito da salvação cristã, pois parte do pressuposto de que a salvação de alguém não é conseqüência de seus bons atos em vida nem da observância da palavra de Cristo, mas depende da eliminação física um pecador representante do mal. Em nenhum momento dos Evangelhos essa hipótese é insinuada; pelo contrário, propaga–se o perdão e o amor. Na *Commedia*, tantas vezes referida no conto, as personagens já foram julgadas, e todas ocupam um lugar que lhes foi determinado pela conduta que tiveram durante a existência na terra. Parece mais plausível, portanto, aceitar que Nhô Augusto já estava salvo antes de matar Joãozinho Bem–Bem, graças à sua vida ascética, pela dura penitência a que voluntariamente se submeteu, pelas tentações que superou, pelo estado contemplativo que alcançou. Seu sacrifício pessoal de morrer e de matar um homem por quem tinha inexplicável e sólida afeição só tem sentido se for para salvá–lo. Por outro lado, Joãozinho Bem–Bem tem virtudes que o fazem merecedor da graça: é crente em Deus, como se pode depreender de suas falas no curso da narrativa, declara amor no coração pelo seu matador, fato que por si já justificaria sua salvação; e sua intenção é a de implantar a ordem e a justiça, à sua maneira, é verdade, mas através de regras éticas solidamente incorporadas. Entendendo–se dessa forma o desfecho do conto, a salvação de Joãozinho Bem–Bem por Matraga nos é apontada quando o pecado, simbolizado pelas cobras, é expulso de dentro do cangaceiro esfaqueado.

2. Matraga, que a população de Tombador identifica com um santo, e a de Rala–Côco, com um enviado de Deus, é a incorporação do bem, como socialmente entendido. Bem–Bem, que atemoriza a população a ponto de fazê–la ter medo de existir e que em Rala–Côco é assimilado ao demônio, é a incorporação do mal, também socialmente entendido.

Segundo as perspectivas dos preceitos cristãos de santo Agostinho, os destinos de Matraga e Joãozinho Bem–Bem estão previamente determinados. Matraga recebeu a graça divina e, embora de passado pecaminoso, ganha a salvação. Bem–Bem, por outro lado, não recebe a graça divina e pratica o mal, mesmo quando pretende praticar o bem, a justiça e levar a ordem ao sertão. O fato de Joãozinho Bem–Bem vir do norte reforça sua condição malévola, como vimos. A frase final de Matraga, "Fala com a Dionóra que está tudo em ordem!", teria o

sentido de dizer que não só que a perdoa, mas que tudo está arranjado, posto em ordem, por Deus em seu devido lugar.

3. A interpretação cristã agostiniana anteriormente dada, cujo eixo condutor é a predestinação da salvação ou não das duas personagens, pode ser ampliada se pensarmos nas outras possibilidades de interpretação do problema do bem e do mal anteriormente enunciadas, de Boécio e Ockham; nestas, o livre–arbítrio é introduzido como forma de possibilitar ao homem chegar ou não à salvação por seus atos e por sua escolha. Sob a perspectiva da filosofia de Boécio, Matraga e Joãozinho Bem–Bem têm a liberdade de praticar ou não o bem, porém essa liberdade, para Matraga, vai aumentando à medida que ele vai se aproximando de Deus. A caminhada do jegue a conduzir Matraga é a consolidação total do livre–arbítrio do herói. Bem–Bem, ao contrário, afasta–se de Deus. No seu primeiro encontro com Nhô Augusto, em três momentos fala em Deus, enquanto no segundo encontro não o menciona. No diálogo entre os dois homens, já em Rala–Côco, em sua última tentativa de convencer Matraga a incorporar–se a seu bando, Joãozinho Bem–Bem irrita–se pela primeira vez em todo o conto:

> Sou um pobre pecador, seu Joãozinho Bem–Bem. ..
>
> – Que–o–quê! Essa mania de rezar é que está lhe perdendo... O senhor não é padre nem frade, pra isso; é algum?... Cantoria de igreja, dando em cabeça fraca, desgoverna qualquer valente... Bobajada!... (p. 364)

Portanto, podemos afirmar que Matraga é salvo, pois se aproxima de Deus e reduz seu livre–arbítrio, e Joãozinho Bem–Bem é condenado, pois se afasta de Deus e amplia seu livre–arbítrio.

No entanto, a condenação de Bem–Bem ainda assim fica em aberto, pois o narrador propositadamente omite o que Joãozinho Bem–Bem diz e sente antes de morrer: ele pode ter–se preocupado apenas com sua vida que se esvai; pode ter–se voltado para Deus diante da morte iminente e até mesmo ter caído em estado de contemplação redentora; como pode também ter morrido imprecando contra Deus e o mundo. A mesma omissão do narrador impede que saibamos o destino de Joãozinho Bem–Bem sob a ótica de Ockham: ele pode ter recebido a revelação divina no momento da morte — o que o faria conhecer o conteúdo da lei moral de fazer o bem e evitar o mal —, passaria breve tempo a amar a Deus sobre todas as coisas e, agindo segundo o desejo divino, perdoaria a família do velho pela morte à traição do

Juruminho. Sob essa ótica, a possibilidade da salvação de Joãozinho Bem–Bem está contida nas palavras de Matraga, "– Pára com essa matinada, cambada de gente herege!... E depois enterrem bem direitinho o corpo, com muito respeito e em chão sagrado, que êsse aí é o meu parente seu Joãozinho Bem–Bem!" (p. 370), que dão ao cangaceiro estatuto idêntico ao dele; e se atribuirmos a Matraga a condição de santo, poderemos também supor que Joãozinho Bem–Bem goze da mesma condição. Esta pode ter sido habilmente antecipada pelo narrador segundo o entendimento que for dado ao termo *suplicante*, com o qual Flosino Capeta define Nhô Augusto, no primeiro encontro do bando: "Que suplicante mais estúrdio será êsse, que vem vindo ali, feito sombração?!" (p. 349)

Escondendo os dados que poderiam confirmar a salvação ou a condenação de Bem–Bem, o narrador assume metaforicamente o papel onisciente de Deus e guarda para si o conhecimento da salvação ou da condenação do cangaceiro. Tal conhecimento é atributo exclusivamente divino porque escapa à nossa compreensão os critérios que o regem. O fato de Joãozinho Bem–Bem fazer sua caminhada do norte para o sul, das trevas para a luz, onde encontrará a morte, faz aumentar a incerteza de sua condenação.

4. Se, como já se disse, os passos de Matraga gradualmente se aproximam dos de Cristo, sua morte feliz pela salvação de Joãozinho Bem–Bem pode ser entendida como uma alegoria do sacrifício de Jesus por uma humanidade que encerra em seus homens toda sorte de ambigüidades presentes no cangaceiro–justiceiro. O nome *Matraga* assumiria neste caso o sentido de *bode expiatório* contido no *tragos* grego; Bem–Bem, por seu turno, seria uma figura alegórica, espelho das forças e fraquezas do ser humano. Portanto, no desfecho do conto poderia ser vislumbrado o conceito que está na raiz mesma do cristianismo, o de que Jesus morreu para salvar o homem, mas este é o responsável pela consumação de sua própria salvação através da prática de atos benevolentes ou do arrependimento sincero de seus pecados na hora da morte. O fato de o narrador não revelar se Joãozinho Bem–Bem se arrepende ou não de seus pecados traz consigo a idéia de que a salvação permanecerá incógnita a todos os homens e somente será desvendada após a morte.

5. Uma nova ampliação das duas hipóteses anteriores é possível se fizermos abstração dos elementos agregados à doutrina cristã nos séculos que se seguiram à redação dos evangelhos. A leitura atenta dos evangelhos mostra que todos os ensinamentos de Cristo conduzem o indivíduo à felicidade na terra, pela pregação do amor e da bondade e pela extirpação de seus sentimentos inferiores, seus demônios: ódio, inveja, vingança, ira,

intolerância, intemperança, etc. A intrigante conclusão do conto, nesse caso, pode ser entendida como o encontro alegórico do homem, orientado pelas práticas dos ensinamentos morais de Cristo, com a felicidade plena, alcançada graças à erradicação do demônio que dentro dele se instalou, figurado por Joãozinho Bem–Bem. A morte simultânea do herói e de sua faceta maléfica, que ele procura reprimir a todo o custo, é a representação da solidão que leva ao infinito onde habita a felicidade de que falava Guimarães Rosa e onde não há espaço para o demo. Esta parece ser uma leitura que está em conformidade com o que se pode deduzir das opiniões de Rosa sobre Cristo e permite explicar satisfatoriamente a morte concomitante dos dois homens; além disso, dá a dois eventos significativos – a chegada das chuvas e a chegada de Joãozinho Bem–Bem a Tombador, sendo a primeiro uma sinalização da segunda – o sentido figurado de que o alcance da graça divina se realizará com a chegada do cangaceiro, profetizada pela chegada das chuvas na passagem do leilão na igreja em Murici na canção *Mariquinha é como a chuva.* A graça, com o significado de eliminação dos demônios que infelicitam o homem, decorreria do fato de que essas duas facetas opostas podem viver em harmonia dentro dele, representativas que são da harmonia presente nas manifestações da natureza.

6. Uma outra leitura ainda no âmbito cristão pode advir da seguinte questão: será Matraga a genuína personificação do bem e Joãozionho Bem–Bem a personificação do mal como o cristianismo a entenderia? O período que abre o conto – "Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Estêves. Augusto Estêves, filho do Coronel Afonsão Estêves, das Pindaíbas e do Saco–da–Embira. Ou Nhô Augusto – o homem" (p. 324) – tem a conotação de que Matraga realmente é e ao mesmo tempo não é. Esta possibilidade torna–o tão ambíguo quanto Joãozinho Bem–Bem, o que pode levar a ver neste a imagem especular de Matraga.

É possível levantar alguns aspectos que suscitam dúvidas quanto à resposta a essa questão. Em primeiro lugar, a fortíssima simpatia que nasce de imediato entre Joãozinho Bem–Bem e Matraga; pode–se supor que o experiente Joãozinho Bem–Bem consiga, num relance, enxergar por trás da humildade e da inocência de Matraga o destemido valentão sem escrúpulos que ele fora no passado e que dentro dele ainda se esconde, atributos que o tornariam utilíssimo no bando do cangaceiro; segundo, o tratamento que mutuamente os dois homens se dispensam desde o primeiro até o último encontro, repleto de amistosas expressões cristãs, mostra uma afinidade que põe em xeque a premissa de que eles são representantes de duas idéias conflitantes sob o ponto de vista do cristianismo; terceiro, ao poupar da morte uma ave – "Deixa a criaçãozinha de Deus", diz ele (p. 353) – e matar alegremente seres humanos

do bando de Joãozinho Bem–Bem, com a justificativa de implantar a justiça, Matraga iguala–se moralmente ao cangaceiro. Veja–se a passagem abaixo, na qual o protagonista se benze, é comparado ao demônio preso e a demônios soltos e se rejubila com a violência:

> – Êpa! Nomopadrofilhospritossantamêin! Avança, cambada de filhos–da–mãe, que chegou minha vez! . . .
>
> E a casa matraqueou que nem panela de assar pipocas, escurecida à fumaça dos tiros, com os cabras saltando e miando de maracajás, e Nhô Augusto grítando qual um demônio prêso e pulando como dez demônios soltos.
>
> – Ô gostosura de fim–de–mundo! ... (p. 367).

Em Sezão, a associação de Matraga com o demo é mais explícita no final do conto, graças à adição de uma frase de Bem–Bem, elogiando a coragem de Matraga:

> Você desculpe, mano velho, essas perébas que me envergonharam...que sujaram nossa briga!... Também, tu parecia o capêta mesmo, no meio do fuzuê feio, mano velho! Por isso foi que elles correram... De homem só, elles não corriam, não! (ROSA, J. G., 1937, p. 441)

A fim de fortalecer ainda mais este argumento, retomemos o primeiro parágrafo de *A hora vez de Augusto Matraga*. Quando o analisamos, afirmamos que *o homem* dava à personagem de Nhô Augusto a conotação de poder social e o aproximava de Cristo. No entanto, em *Grande Sertão: Veredas*, *Homem* é um dos muitos nomes pelos quais Riobaldo se refere ao demo:

> E as idéias instruídas do senhor me fornecem paz. Principalmente a confirmação, que me deu, de que o Tal não existe; pois é não? O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé–de–Pato, o Sujo, <u>o Homem</u>, o Tisnado, o Côxo, o Temba, o Azarape, o Coisa–Ruim, o Mafarro, o Pé–Preto, o Canho, o Duba–Dubá, o Rapaz, oTristonho, o Não–sei–que–diga, O–quenunca–se–ri, o Sem–Gracejos... (ROSA, J. G., 1956, p 41. Grifo nosso)

Retornemos agora às palavras de Riobaldo, já anteriormente citadas,

> Viver é muito perigoso... Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar. Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o concertar consertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo. Montante, o mais supro, mais sério — foi Medeiro Vaz. Que um homem antigo... Seu Joãozinho Bem–Bem, o mais bravo de todos, ninguém nunca pôde decifrar como ele por dentro consistia. (...)

> Tão bem, conforme. O senhor ouvia, eu lhe dizia: o ruim com o ruim, terminam por as espinheiras se quebrar — Deus espera essa gastança. Moço!: Deus é paciência. O contrário, é o diabo. (ROSA, J. G., 1956, p 18–19).

Já expusemos nossa interpretação sobre citação de Joãozinho Bem–Bem no primeiro texto, como um alerta para que o leitor de *Sagarana* pense atentamente sobre a complexidade da personagem. Podemos agora ampliar essa conclusão e supor que o alerta se refere também ao desfecho de *A hora e vez de Augusto Matraga*, em que os dois contendores terminam "por as espinheiras se quebrar." A frase é ambígua, e pode significar que os homens se quebram nas espinheiras sozinhos ou entre si, como Matraga e Bem–Bem; de fato, Matraga e Joãozinho Bem–Bem terminam por se destruir mutuamente, pois ambos, cada um a seu modo, tentam ajustar a ordem previamente ajustada por Deus, caindo, desta forma, na prática da soberba: Matraga, um homem naturalmente perverso, empenha–se arduamente em expurgar o mal que reside dentro dele por meio de duras penitências, mas sua hora e vez chegam com a luta corporal e com o assassínio de seres humanos – em franca violação ao quinto mandamento cristão –, graças ao emprego da violência, implícita em seu caráter e da qual, ao longo da vida, nunca pôde se libertar, apesar do enorme esforço despendido; Bem–Bem, de sua parte, se submete a um código próprio de valores, é um justiceiro, também cristão, que se acha servidor do bem praticando o mal social, como já dissemos. Sob esta perspectiva, o conto encerraria uma moral, a de que a justiça, do modo como é socialmente compreendida, não expressa o conceito de justiça divina, e que não cabe ao homem vasculhar seu sentido profundo, pois sua compreensão é atributo exclusivo de Deus.

> quem–sabe, a gente criatura ainda é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do *diá*? Ou que Deus – quando o projeto que ele começa é para muito adiante, a ruindade nativa do homem só é capaz de ver o aproximo de Deus é em figura do *Outro*? Que é que de verdade a gente pressente? Dúvido dez anos. (ROSA, J. G., 1956, p 41).

O parágrafo acima citado parece reforçar a idéia de que Joãozinho Bem–Bem seja o *Outro,* o *diá* mandado por Deus para Nhô Augusto ver o *aproximo de Deus*. De fato, Matraga sonha com Bem–Bem como Deus:

> E, à noite, tomou um trago sem ser por regra, o que foi bem bom, porque êle já viajou, do acordado para o sono, montado num sonho bonito, no qual havia um Deus valentão, o mais solerte

> de todos os valentões, assim parecido com seu Joãozinho Bem–Bem, e que o mandava ir brigar, só para lhe experimentar a força, pois que ficava lá em–cima, sem descuido, garantindo tudo.(p. 358)

Mas o que impede que interpretemos Matraga como o enviado a Bem–Bem para que este sinta o *aproximo de Deus*?

Existe uma frase que intriga o leitor na citação acima de *Grande Sertão: Veredas*: "Dúvido dez anos." Qual o seu significado, jogada no texto, sem mais nem menos? Estaria Riobaldo se referindo aos dez anos transcorridos entre a publicação de *Sagarana* e a de *Grande Sertão: Veredas*, durante os quais pouco se havia avançado no entendimento da relação entre as duas personagens de *Sagarana*? Esta possibilidade estaria, mais uma vez, mostrando que em *Grande Sertão* existem elementos importantes para o entendimento de *A hora e vez de Augusto Matraga.*

7– Como já vimos, *A hora e vez de Augusto Matraga* é separado por duas rupturas, duas crises. A primeira se dá com a surra dos homens de Consilva; a segunda, vem com a chuva, com a mudança de tempo. Assim, o conto tem três etapas distintas, cujo conteúdo narrativo é permeado pelas características assumidas pela personagem em cada uma delas: Na primeira etapa a personagem possui uma forma de comportamento que é totalmente negada na segunda etapa. Na terceira etapa ela concilia as duas anteriores, e o descalabro vaidoso da primeira e o ascetismo culpado da segunda se fundem, resultando num ente harmonioso, como aquelas divindades simultaneamente benéficas e maléficas. Seria uma forma de conciliação dos opostos que se opera em Matraga. O encontro de Matraga com Joãozinho Bem–Bem ao final do conto é, dessa forma, a realização do encontro de um homem com sua faceta renegada num momento em que já não a renega mais, em que já consegue olhá–la de frente sem se assustar, em que já não precisa virá–la de costas. Podemos dizer que a primeira fase de Matraga seria caracterizada pelo puramente físico. De repente ele se vê ferreteado e lançado no precipício do arrependimento. É a partir daí que ele entra no ciclo da busca do céu (etapa em que mais se fala em *céu*: nada menos do que doze vezes) e passa sete anos tentando atingi–lo; o número sete, persistente nos nomes de Matraga, talvez seja uma maneira de enfeixar a síntese desejável entre o quadrilátero e o triângulo, que remete à sua marca, um triângulo inscrito numa circunferência. Matraga não era um homem completo porque só tinha vivido duas etapas opostas. De um momento para outro se transforma, sentindo em si que os opostos principiam a viver em harmonia. Regozija–se com a nova situação. Conhece então Joãozinho Bem–Bem, com quem tem dois encontros. Entre o primeiro e o segundo encontro

passa por novas tentações, até atingir o estado contemplativo que o leva a empreender a caminhada sobre o jumento, o que o faz voltar para perto do local onde vivera uma existência de devassidão; dá–se então o segundo encontro, no qual ele consolida definitivamente a união dos opostos, eliminando Bem–Bem. Matraga morre simbolicamente ao saltar do barranco, após ser surrado pelos homens de Consilva. Sua segunda morte, nas mãos de Joãozinho Bem–Bem, adquire também significado de símbolo, indicando que um novo ser vai nascer, mais perfeito do que o anterior. Lançando mão da nomenclatura do budismo, poderíamos dizer que, pela doutrina da transmigração, Matraga é um ser que sintetiza em duas vidas o aperfeiçoamento gradual que leva, por meio de reencarnações sucessivas, à abençoada paz do Nirvana. Sua decisão "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!..." (p. 340) encerra a predisposição de atingir seu alvo a qualquer custo por meio do combate sem tréguas aos seus piores traços de caráter.

No universo bipolar no qual vivemos, o duplo *bem* presente no nome de Bem–Bem, reproduz uma impossibilidade, pois significa a extirpação total do mal. Guimarães Rosa mostra a importância dessa simetria em carta que enviou aos 04/03/65 à sua tradutora Harriet de Onís, na qual faz sugestões para preservar a duplicidade do nome : "Como traduzir "Seu Joãozinho Bem–Bem"? Sugiro: 1) ou deixar: Mr. Joãozinho Bem–Bem; 2) Mr. Joãozinho Love–Love; 3) Mr. Joãozinho Dear–Dear; 4) Mr. Johnny Bem–Bem etc."

Nesse contexto, a função de Joãozinho Bem–Bem no conto passa a ser essencialmente simbólica, e ele, como ser material, é inexistente. A frase "Vindos do norte, da fronteira velha–de–guerra, bem montados, bem enroupados, bem apessoados, chegaram uns oito homens" (p. 348), ao tornar indefinido o número de homens do grupo, passa a pôr em dúvida não só a identidade sexual de Joãozinho Bem–Bem – como já dissemos –, mas sua própria existência como ente físico. E o combate de Matraga com Joãozinho Bem–Bem adquire o mesmo significado dos combates míticos que, segundo Diel, são uma alusão aos conflitos humanos: "Assim, os combates heróicos dos mitos concretizam as aventuras essenciais de cada vida humana (...) Essas aventuras míticas em seu conjunto nada são além da própria vida psíquica, suas manifestações e seus fenômenos." (DIEL, 1991, p. 29).

8. Em *A hora e vez de Augusto Matraga,* podemos vislumbrar a queda e a ascensão de Nhô Augusto, nos termos em que se encontram nas idéias do neoplatonismo de Plotino.

Inicialmente, examinemos alguns trechos da segunda etapa da vida de Matraga que dizem respeito à relação da personagem com a Natureza; observaremos que é estabelecida no

texto uma interdependência entre a Natureza e as ações da personagem, em que a primeira vai assumindo, de modo crescente e gradual, papel de relevo no conto.

Comecemos pela poética descrição da fuga de Nhô Augusto e o casal de negros rumo a Tombador. Nela a natureza entra como pano de fundo da caminhada empreendida pelo herói, que ora se mostra agressiva e ora amistosa com o trio:

> E dormiam nas brenhas, ou sob as árvores de sombra das caatingas, ou em ranchos de que todos são donos, à beira das lagoas com patos e das lagoas cobertas de mato. Atravessaram o Rio das Rãs e o Rio do Sapo. E vieram, por picadas penhascosas e sendas de pedregulho, contra as serras azúis e as serras amarelas, sempre. Depois, por baixadas, com outeiros, terras mansas. E em paragens ripuárias, mas evitando a linha dos vaus, sob o vôo das garças–,os caminhos por onde as boiadas vêm, beirando os rios. (p. 341)

Passados "pelo menos seis ou seis anos e meio" (p. 343) do trecho anterior, vemos Nhô Augusto em pleno ascetismo, rezando, fugindo das tentações da música, lembrando insistentemente a frase do padre: "Cada um tem sua hora e a sua vez: você há–de ter a sua." (p. 339). Ele vê em seus atos ascéticos a mesma força impulsionadora da harmonia da natureza em suas surpreendentes manifestações – não em suas belezas monumentais, mas em pequenas coisas, como na casa do cupim ou no ato do tico–tico levar comida ao filhote do pássaro preto.

> Quem quisesse, porém, durante esse tempo, ter dó de Nhô Augusto, faria grossa bobagem, porquanto ele não tinha tentações, nada desejava, cansava o corpo no pesado e dava rezas para a sua alma, tudo isso sem esforço nenhum, como os cupins que levantam no pasto murundús vermelhos, ou como os tico–ticos, que penam sem cessar para levar comida ao filhote de pássaro–preto –bico aberto, no alto do mamoeiro, a pedir mais. (p.343)

O próximo trecho mostra o herói totalmente integrado na natureza, apreciando–a e antevendo na chuva o período auspicioso que se aproxima. Como vimos anteriormente, ela é o sinal de que a graça será alcançada e, por esta razão, serve de prenúncio à entrada de Joãozinho Bem–Bem na vida da personagem.

> Até que, pouco a pouco, devagarinho, imperceptível, alguma cousa pegou a querer voltar para ele, a crescer–lhe do fundo para fora, sorrateira 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, e as sementinhas, que hibernavam na poeira, esperando na poeira, em

misteriosas incubações. Nhô Augusto agora tinha muita fome e muito sono. O trabalho entusiasmava e era leve. Não tinha precisão de enxotar as tristezas. Não pensava nada... E as maripôsas e os cupins–de–asas vinham voar ao redor da lamparina.. . Círculo rodeando a lua cheia, sem se encostar. .. E começaram os cantos. Primeiro, os sapos: –"Sapo na seca coaxando, chuva beirando", mãe Quitéria !... –Apareceu uma jia na horta, e pererecas dentro de casa, pelas paredes ... E os escorpiões e as minhocas pulavam no terreiro, perseguidos pela correição das lava–pés, em préstitos atarefados e compridos... No céu sul, houve nuvens maiores, mais escuras. Aí, o peixe–frito pegou a cantar de noite. A casca de lua, de bico para baixo, "despejando"... Um vento frio, no fim do calor do dia... Na orilha do atoleiro, a saracura fêmea gritou, pedindo três potes, três potes, três potes para apanhar água... Choveu. (p. 347)

A próxima passagem distingue–se da anterior pelo fato de mostrar o herói em plena contemplação da Natureza. O mundo que a ele se apresenta é novo, pois pode agora ver a beleza da Natureza em toda a sua plenitude:

Mas, afinal, as chuvas cessaram, e deu uma manhã em que Nhô Augusto saiu para o terreiro e desconheceu o mundo: um sol, talqualzinho a bola de enxôfre do fundo do pote, marinhava céu acima, num azul de água sem praias, com luz jogada de um para o outro lado, e um desperdício de verdes cá em baixo – a manhã mais bonita que êle já pudera ver.

Estava capinando, na beira do rêgo.

De repente, na altura, a manhã gargalhou: um bando de maitacas passava, tinindo guizos, partindo vidros, estralejando de rir. E outro. Mais outro. E ainda outro, mais baixo, com as maitacas verdinhas, grulhantes, gralhantes, incapazes de acertarem as vozes na disciplina de um côro.

Depois, um grupo verde–azulado, mais sóbrio de gritos e em fileiras mais juntas.

– Uai! Até as maracanãs!

E mais maitacas. E outra vez as maracanãs fanhosas. E não se acabavam mais. Quase sem folga: era uma revoada estrilando bem por cima da gente, e outra brotando ao norte, como pontozinho prêto, e outra–grão de verdura –se sumindo no sul.

– Levou o diabo, que eu nunca pensei que tinha tantos!

E agora os periquitos, os periquitinhos de guinchos timpânicos, uma esquadrilha sobrevoando outra... E mesmo, de vez em quando, discutindo, brigando, um casal de papagaios ciumentos. Todos tinham muita pressa: os únicos que interromperam, por momentos, a viagem, foram os alegres tuins, os minúsculos tuins de cabecinhas amarelas, que não levam nada a sério, e que choveram nos pés de mamão e fizeram recreio, aos pares, sem sustar o alarido – rrrl–rrril! rrrl–rrril!. . .

Mas o que não se interrompia era o trânsito das gárrulas maitacas. Um bando grazinava alto, risonho, para o que ia na frente: – Me espera! . Me espera!... – E o grito tremia e ficava nos ares, para o outro escalão, que avançava lá atrás.

– Virgem! Estão tôdas assanhadas, pensando que já tem milho nas roças... Mas, também, como é que podia haver um de–manhã mesmo bonito, sem as maitacas?!...

O sol ia subindo, por cima do vôo verde das aves itinerantes. Do outro lado da cêrca, passou uma rapariga. Bonita! Tôdas as mulheres eram bonitas. Todo anjo do céu devia de ser mulher.

E Nhô Augusto pegou a cantar a cantiga, muito velha, do capiau exilado:

"Eu quero ver a moreninha tabaroa,
arregaçada, enchendo o pote na lagoa..."

Cantou, longo tempo. Até que tôdas as asas saíssem do céu.

– Não passam mais . . . Ô papagaiada vagabunda! já devem de estar longe daqui... " (p. 357–58)

As maitacas funcionam como transmissores da ordem divina para que Nhô Augusto inicie sua caminhada guiado pelo burrinho, fato que é mais explícito em Sezão, no qual há a inserção do texto abaixo: "E sentou no chão, para apreciar. Imprudentemente. Porque nem mesmo as maitacas não sabem que órdens, para quem está cá em–baixo, elas tiveram ordem de transmitir." (ROSA, J. G., 1937, p. 431)

Roncari, em sua análise do conto *São Marcos,* de *Sagarana*, chama a atenção para a importância da atitude contemplativa na obra de Guimarães Rosa e concebe–a como uma fusão de cristianismo, filosofia renascentista (a contemplação passando pelo sentido da visão) e aristotelismo (RONCARI, 2001a, p. 123–24). Segundo Aristóteles:

A julgar pela vida que os homens levam em geral, a maioria deles, e os homens do tipo mais vulgar, parecem(não sem um certo fundamento) identificar o bem e a felicidade com o prazer, e por isso amam a vida dos gozos. Pode–se dizer, com efeito, que existem três tipos principais de vida: a que acabamos de mencionar, a vida política e a contemplativa. A grande maioria dos homens se mostram em tudo iguais a escravos, preferindo uma vida bestial, mas encontram certa justificativa para pensar assim no fato de muitas pessoas partilharem os gostos de Sardanaplo. (ARISTÓTELES, 1973a, p. 251–52; 1095b)

Pensa–se que a vida feliz é virtuosa. Ora, uma vida virtuosa exige esforço e não consiste em divertimento. E dizemos que as coisas sérias são melhores do que as risíveis e as relacionadas com o divertimento, e que a atividade da melhor da melhor entre as duas coisas – quer se trate de dois elementos de nosso ser, quer de duas pessoas – é a mais séria. Mas a atividade na melhor é *ipso facto* superior e participa mais da natureza da felicidade.

> Se a felicidade é atividade conforme à virtude, será razoável que ela esteja também em concordância com a mais alta virtude; e essa será a do que existe de melhor em nós. Quer seja a razão, quer alguma outra coisa esse elemento que julgamos ser o nosso dirigente e guia natural, tornando a seu cargo coisas nobres e divinas, e quer seja ele mesmo divino, quer apenas o elemento mais divino que existe em nós, sua atividade conforme a virtude que lhe é própria será a perfeita felicidade. Que essa atividade é contemplativa, já o dissemos anteriormente. (ARISTÓTELES, 1973a, p. 428; 1197a)

A contemplação como forma de se chegar ao Uno – o Princípio Supremo, a fonte original – foi amplamente tratada por Plotino em sua *Enéadas*, da qual Guimarães Rosa extraiu alguns trechos que utilizou em quatro epígrafes dos três volumes de *Corpo de baile*.

Resumidamente, [47] podemos dizer que as idéias de Plotino estão fortemente ligadas às idéias dos filósofos gregos. Em sua grande obra filosófica, *Enéadas*, Plotino expôs o sistema das três hipóstases, ou seja, as três substâncias que derivam uma da outra: O Uno, a Inteligência (ou intelecto, espírito ou inteligível) e a Alma. O Uno é anterior a qualquer coisa, o primeiro princípio, do qual procede a multiplicidade de seres; do Uno procede a Inteligência, princípio de toda justiça, de toda virtude e de toda beleza; da Inteligência procede a Alma. Plotino distingue a Alma do Mundo das almas individuais; estas se encontram sempre acorrentadas a um corpo, à sensação e à paixão. Esquecendo–se de Deus, as almas inclinam–se para o mal, conforme lemos em *Enéadas*, V, 1, 1: "They conceived a pleasure in this freedom and largely indulged their own motion; thus they were hurried down the wrong path, and in the end, drifting further and further, they came to lose even the thought of their origin in the Divine." (PLOTINUS, 1952, p. 208).[48] Para Plotino existem três espécies de seres humanos: aqueles que se contentam em empregar os seus sentidos antes da Inteligência e em receber as impressões das coisas sensíveis; pensam que a dor e o prazer que elas proporcionam são o mal e o bem. Outros elevam–se um pouco acima das coisas inferiores, porque a parte superior da sua alma os leva para a honestidade, mas, escravos da ação prática, preocupam–se com a escolha que têm de fazer entre as coisas inferiores acima das quais tinham desejado elevar–se. Há finalmente, os homens divinos, pela superioridade de seu poder e pela penetração de sua vista. Elevam–se acima das trevas e das nuvens, vêem a

---

[47] Sobre Plotino, baseamo-nos, principalmente, em BRUN, 1988.

[48] "Eles criaram um prazer através dessa liberdade e estimularam amplamente seu próprio movimento; assim, foram empurrados por um caminho equivocado e, ao final, desviando-se cada vez mais, perderam até mesmo a noção de sua origem divina." (tradução nossa).

luz deslumbrante de cima e aí permanecem. O mundo material representa o ponto extremo onde morre a luz, o mal é a matéria; é aqui que encontramos a obscuridade do mal. A queda da alma ocorre quando, em vez de olhar para o Uno, ela se toma a si mesma como finalidade última. A via ascendente para Plotino é aquela que, elevando–se de hipóstase em hipóstase, nos deve conduzir à contemplação do Uno. Uma tal elevação ao Princípio Supremo, a fonte original, constitui para Plotino o fim da viagem. Por outro lado, a via descendente é catastrófica, e por meio dela a alma ganha um corpo físico. É uma queda na qual a alma se dirige para o mal.

As idéias de Plotino sobre a beleza estão intimamente associadas à filosofia da contemplação. A alma que reconhece a Beleza é conduzida para o alto, purificada, passa a pertencer ao divino, que é origem da beleza.

No documento I6 do IEB–USP, *Estudos para obra de Guimarães Rosa,* encontramos algumas anotações pessoais do autor sobre Plotino que guardam estreitíssima relação com a trajetória de Matraga no conto:

- "O tema constante da (predicação) pregação plotiniana: "a fuga do mundo".
- "O ascetismo extremado de Plotino: déposse l'indifférence estóica, pois êle chega no ponto de desejar a dôr" .[49]
- "O tema principal, em torno do qual se centram todos os outros, é o tema da fuga da alma para fora do mundo sensível"
- Que é esta beleza presente nos corpos? Esta é a primeira coisa a pesquisar.
- Que é, pois, o que toma e atrai os olhares dos espectadores, e lhes faz experimentar a alegria na contemplação? Se descobrirmos essa beleza de corpos, talvez poderíamos nos servir dela como um degrau para contemplar as outras belezas.
- O belo se encontra sobretudo na vista; etc. Há também, subindo das sensações para um domínio superior, ocupações, ações e maneiras de ser que são belas.
- A obra de Plotino são verdadeiras apostilas.

Nhô Augusto havia sido criado dentro dos preceitos religiosos de sua avó, que o queria padre. Conforme lhe diz o padre, "Sua vida foi entortada no verde" (p. 339), e então Matraga afasta–se de Deus, pratica o mal em todas as suas formas e, por seus próprios atos, desce,

---

[49] Smith, referindo-se ao islamismo, cita William James para mostrar que a entrega é ponto central em todas as religiões:

> naqueles estados mentais que ficam aquém da religião, quem se entrega submete-se a uma imposição necessária, e o sacrifício, no melhor dos casos, é vivenciado sem queixas. Na vida religiosa, ao contrário, a entrega e o sacrifício são positivamente desposados: mesmo renúncias desnecessárias se acrescentam, para que a felicidade possa aumentar. A religião, desse modo, torna fácil e feliz aquilo que, de todo modo, é necessário. (SMITH, s/d, p. 232)

como vimos, de modo figurado ao inferno, depois de desprezar a prostituta Tomázia. É o ponto mais baixo de sua queda e ocorre porque, em vez de olhar para o Uno, ele se toma a si mesmo como finalidade última, humilhando e desprezando a todos, sem exceção. Passa então a sofrer rapidamente, um após os outros, os reveses que sua maldade semeara, cai em situação–limite de degradação. Sua mulher o abandona, é surrado pelos homens de Consilva. A única forma de reversão é pela volta ao princípio e a retomada da rota do bem, a rota certa; reencontra o amor familiar no casal de negros e resgata, graças ao padre confessor, o conhecimento religioso perdido ao longo da vida; Quitéria, Serapião e o padre funcionam como elementos extirpadores da ignorância das virtudes e, como conseqüência do encontro com os três, Matraga fixa um objetivo de salvação que passará a seguir obstinadamente. Principia então a sua longa via ascendente, durante a qual vai progressivamente passando a desempenhar os papéis das três espécies de seres humanos citadas por Plotino: inicialmente, junta forças e luta tenazmente para vencer todos os vestígios de seu passado e os impulsos de seu caráter violento e perverso; depois, eleva–se acima das coisas inferiores, seus atos são honestos e bondosos, mas ainda se preocupa permanentemente com a escolha que deve de fazer entre o bem e o mal, entre as coisas inferiores acima das quais tem o desejo de elevar–se; finalmente, vê nas manifestações mais amplas da Natureza a deslumbrante luz divina e aí permanece. Paralelamente à sua progressiva transformação interior, sua visão da Natureza em seu todo – mulheres, paisagem, pássaros – vai também se modificando, como pôde ser visto tanto nos episódios que acima selecionamos, como também pode ser observado no trecho abaixo transcrito.

> Bastava–lhe rezar e agüentar firme, com o diabo ali perto, subjugado e apanhando de rijo, que era um prazer. E sòmente por hábito, quase, era que ia repetindo:
>
> – Cada um tem a sua hora, e há–de chegar a minha vez!
>
> Tanto assim, que nem escolhia, para dizer isso, as horas certas, as três horas fortes do dia, em que os anjos escutam e dizem amém... (p. 356–57)

Em Sezão, na quarta frase vinha adicionado um trecho sugestivo: "Nem pensou mais em morte, nem em ir para o céo, porque era como se no céo já estivesse." (ROSA, J. G., 1937, p. 430). O herói alcança, portanto, a plena felicidade pelo abandono de si mesmo à Providência, figurado de modo expressivo em sua caminhada conduzida instintivamente pelo jegue.

Nesse contexto, o desfecho do conto adquire o significado de uma segunda morte simbólica do herói, porém desta vez ele chega a Deus ao se fundir com sua imagem especular, Joãozinho Bem–Bem. Como na leitura anterior, o herói elimina sua face renegada e a figura do cangaceiro adquire caráter simbólico, mais do que físico.

9. Quando discutimos a personagem de Joãozinho Bem–Bem, pudemos identificá–lo com o diabo no modo como este é representado pela tradição literária, o que lhe dá estatuto de ser espiritual; ele seria, como dissemos, a versão espelhada do Mefistófeles de Goethe, a personagem que tenta permanentemente praticar o mal e, involuntariamente, acaba operando o bem. Esse atributo do espírito do mal como propulsor do bem foi abordado por Eliade ao tratar da questão da união dos opostos: "O mistério da totalidade traduz o esforço do homem para ter acesso a uma perspectiva na qual os contrários se anulem, o Espírito do Mal se revele incitador do Bem e os Demônios apareçam como o aspecto noturno do Deuses." (ELIADE, 1991, p. 128).

Uma leitura interessante do conto decorre do fato de se atribuir a Joãozinho Bem–Bem o atributo do ser mau que incita o bem. Uma vez associado à divindade que carrega a união dos opostos – manifestada por sua ambigüidade –, Joãozinho Bem–Bem ascende à categoria de condutor de Matraga para a salvação. Ele se faz anunciar por meio da chuva e promove as tentações que servirão de provas a serem vencidas pelo homem Matraga. Alfredo Bosi afirma que as estórias de Rosa velam e revelam uma visão global da existência, próxima de um materialismo religioso, porque panteísta, isto é, propenso a fundir numa única realidade a Natureza, o bem e o mal, o divino e o demoníaco, o uno e o múltiplo. (BOSI, 1975, 484) Ademais, a função de Joãozinho Bem–Bem como portador da salvação de Matraga pode ser associada à de Parsifal como redentor, ao qual nos referimos anteriormente.

10. Podemos entender as duas personagens Matraga e Joãozinho Bem–Bem como essências de uma mesma totalidade, presente nas religiões arcaicas; Matraga seria seu aspecto diurno, solar, masculino, seco, fogo, yang, e Joãozinho Bem–Bem seu aspecto noturno, lunar, feminino, úmido, água, sul, yin. Tal concepção de leitura se identifica com algumas estruturas religiosas e filosóficas, dentre as quais a do taoísmo, que Rosa afirmava ter em alto apreço.

A leitura do conto sob esta perspectiva considera Matraga e Joãozinho Bem–Bem irmãos descendentes da mesma origem primordial, como, por exemplo, Indra e Vrtra que foram criados por Tvastr, Ohrmazd e Ahriman, que se originaram de Zervan, e o Yin e o Yang que se originaram do Tao, o que existia antes de tudo. Este fato explica

satisfatoriamente alguns aspectos do conto: a combinação dos *anjos–da–guarda* dos dois homens referida por Joãozinho Bem–Bem (p. 354), o tratamento de *mano velho* dado por Joãozinho Bem–Bem a Matraga e, principalmente, o termo *parente* utilizado por Matraga quando se refere ao cangaceiro. A raiz etimológica de *parente* está no latim *parens, parentis* e indica a condição de *semelhante, análogo, parecido* ou que *pertence à mesma família.* (FREIRE, 1954). Esta leitura, que conduz às religiões mais arcaicas, explica a presença das hierofanias anteriormente citadas (principalmente a associação do tempo das águas com a chegada de Joãozinho Bem–Bem a Tombador) e a persistência do fogo na vida de Matraga – o termo *fogo*, em diversas conotações, aparece no conto nada menos que nove vezes, todas relacionadas com a personagem. Os quatro últimos versos da cantiga do cego com o bode são, alternativamente, referências ao fogo e água, sol e lua.

Ficará igualmente explicada a simpatia poderosa entre as duas personagens, se atribuirmos ao termo *simpatia*, além do sentido de "inclinação ou tendência instintiva que faz atrair uma pessoa para outra" (FREIRE, 1954), as suas várias conotações relacionadas com as religiões ditas "primitivas": "rezas e palavras cabalísticas" (FREIRE, 1954), e "amuleto, benzedura para curar enfermidade" (AULETE, 1964).

11. Uma leitura possível do embate final entre Matraga e Joãozinho Bem–Bem pode ser feita a partir de sua associação com o apocalipse, muitas vezes referido ao longo desta análise.

O Apocalipse do Novo Testamento [50] insere–se na esfera da chamada *literatura apocalíptica*, que tem como característica geral a a intervenção catastrófica de Deus para fazer valer sua vontade e derrotar as forças poderosas e diversificadas do mal (apresentado de formas simbólicas), que a Ele se opõem. É um texto ininteligível ao homem moderno, pois já não possuímos a chave de seu abundante simbolismo; há quatro formas principais de interpretação para elucidação do texto bíblico, que convém citar aqui pela sua utilidade na leitura de *A hora e vez de Augusto Matraga;* antes, porém, é preciso dizer que nenhuma de tais interpretações exclui as demais e que elas, pelo contrário, se completam. A primeira é a visão preterista, segundo a qual o livro protesta contra os acontecimentos ocorridos no império romano após a morte de Cristo, acontecimentos estes que tiveram de ser camuflados por meio de complexo simbolismo para escapar ao entendimento dos dominadores; ao mesmo tempo, expressa a convicção de que Deus intervirá para mudar o rumo dos fatos. A segunda é

[50] Os conceitos do Apocalipse aqui presentes foram extraídos de *O novo dicionário da Bíblia*, de J. D. DOUGLAS. São Paulo, ed. Vida Nova, 2ª ed., 1995

a visão histórica, segundo a qual o livro apresenta um panorama histórico contínuo, cobrindo o período que vai do primeiro século à segunda vinda de Cristo. A terceira, a visão futurista, segundo a qual a partir do capítulo quarto o livro trata de acontecimentos relacionados com o fim dos tempos. A quarta interpretação refere–se ao ponto de vista idealista ou poético, considerando que o texto bíblico tem conotação essencialmente simbólica e pretende ser entendido pelo leitor como um conjunto de descrições imaginativas sobre o triunfo final de Deus.

Quando falamos das hierofanias da lua e da água, referimo–nos à inundação associada ao apocalipse. A narrativa do alagamento da terra e da morte generalizada dos homens por afogamento, como castigo por seus pecados, de suas faltas morais e de suas persistentes desobediências às leis e aos dogmas religiosos, aparece também em Ovídio, livro I, 253 a 433, em que é descrito o dilúvio provocado por Zeus para castigar a humanidade, do qual somente Deucalião e Pirra se salvaram. (OVIDIO, 1994, p. 17–25).

Também há apocalipse na mitologia nórdica, que tem suas raízes na mitologia grega. Se, do que acima foi dito, é possível associar Matraga e Joãozinho Bem–Bem a personalidades míticas ou mitológicas de várias origens, o embate final e a morte simultânea dos dois homens do sertão permitem levantar a hipótese de que estamos presenciando uma luta mitológica, nos moldes do apocalipse da mitologia nórdica, na qual os deuses se eliminam uns aos outros, para propiciar o renascimento de uma nova ordem no mundo.

Na mitologia nórdica, [51] todos os acontecimentos obedecem a um destino previamente traçado, no qual predomina a extrema violência. Os deuses do panteão escandinavo são divindades temidas ou amadas, ligadas aos mortais por amores e milagres; são mortais com poderes adicionais de longevidade, tamanho e força: nascem, sentem fome, sono, paixão, tristeza e morrem. No Valhala, o *salão dos eleitos*, vivem deuses, deusas, gigantes, fadas, bruxas, duendes, *trolls* (deuses de montanhas, cavernas) e as Valquírias, virgens guerreiras e mensageiras que, por ordem de Odin, recolhem e transportam os heróis mortos em batalha para o Walhala, a fim de lutarem contra os gigantes quando soar a hora do combate decisivo.

O apocalipse da mitologia nórdica é o pavoroso dia do *Ragnarök* que, segundo descrição da *Edda*, será anunciado por vários eventos: haverá invernos rigorosos, a terra amedrontada tremerá, o mar sairá de seu leito, o céu se abrirá e grande número de homens morrerá. Desenrola–se então uma terrível batalha, na qual estarão envolvidos deuses, monstros e homens, e em cujo final o gigante Surtur, que guarda o reino do fogo, incendiará o

---

[51] Os conceitos contidos a seguir foram extraídos das seguintes fontes: STURLUSON, 1993; BULFINCH, 1957, p. 336-359; DURANT, s/d, p. 446 – 453.

Universo; o sol se apagará, a terra afundará no oceano, as estrelas cairão do céu, o tempo deixará de escoar. Então Alfadur, o Todo–Poderoso, fará ressurgir do mar um novo céu e uma nova terra; esta terá recursos infindos e dará frutos sem necessidade de trabalho. A maldade e a miséria não serão conhecidas, e homens e deuses viverão eternamente felizes. A leitura da conclusão do conto como visualização do apocalipse nórdico, portanto, não encerra sentido pessimista ou negativo sobre o futuro da humanidade; pelo contrário, traz a expectativa de uma mudança para melhor do destino do homem.

Mostremos agora alguns vestígios que dão consistência à interpretação que estamos defendendo.

- A primeira evidência pode ser encontrada na carta de 04/03/65, já citada, que Guimarães Rosa endereçou a Harriet de Onís, a tradutora americana de *Sagarana*, referindo–se ao nome *Matraga*: "...quis um nome, estranho, para ser assumido pelo herói sòmente no final, quando redimido e transformado, "recebe um <u>nome</u> <u>novo</u>" (creio que isto é do "Apocalypse")." (IEB–USP, grifos do autor). Rosa deve estar se referindo ao Apocalipse 2:17: "Eu darei ao vencedor o maná escondido e dar–lhe–ei uma pedrinha branca: e um nome novo escrito na pedrinha, o qual não conhece senão quem o recebe." (BÍBLIA SAGRADA, 1964). O autor, portanto, fala em Matraga como um personagem redimido e transformado, e diz que redenção e transformação ocorrem igualmente no Apocalipse.
- O conto *O burrinho pedrês* tem sido analisado como uma alegoria do dilúvio bíblico. Não discutiremos aqui essa interpretação da obra, mas, caso ela seja consistente, a visão do desfecho de *A hora e vez de Augusto Matraga* como figuração do Apocalipse possibilitaria a leitura de *Sagarana*, em seu conjunto, como uma seqüência que principia com o *Gênesis*, primeiro livro do Antigo Testamento, em que se narra o dilúvio na terra, e termina com o Apocalipse, último livro do Novo Testamento. E os dois heróis de cada conto, um burrinho e um ser humano, são marcados a ferro – um coração, no primeiro caso, e uma circunferência circunscrita a um triângulo no segundo. É preciso, no entanto, cautela na aceitação desse argumento, pois em Sezão, *O burrinho pedrês* era o décimo primeiro conto, imediatamente anterior a *A opportunidade de Augusto Matraga*. Pode ser que, em *Sezão*, somente os dois últimos contos estejam ligados pela idéia de um ciclo que se fecha.
- Na passagem abaixo, já referida atrás, *a viragem dos climas* pode ser eventual referência ao Apocalipse: "Joãozinho Bem–Bem se sentia prêso 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." (p. 367) Como já dissemos, Rosa orientou

Onís, em carta de 04/03/65, sobre o sentido de *bem assistido* como "well protected (pelos bons espíritos, sobrenaturais, anjos, Deus, etc.. "(IEB–USP). Todo o parágrafo adquire sentido místico, e *viragem dos climas* pode ser entendido ao pé da letra, como grandes mudanças de clima que ocorrem no apocalipse nórdico.

- A associação do desfecho de *Sagarana* ao apocalipse nórdico permite explicar também, de modo apropriado, o título do livro, *Sagarana*, composto do vocábulo *saga*, tradição histórica ou mitológica típica dos países escandinavos, e *rana*, vocábulo tupi–guarani para designar *à maneira de, tosco*. A propósito de *Sagarana*, veja–se abaixo o trecho de carta do autor à tradutora americana aos 09/02/65, na qual sinaliza a obscuridade do título do livro, ao mesmo tempo que, implicitamente, revela que ele tem um significado não revelado ao leitor:

> Daí, veja, por exemplo, a Snra.: a eficácia do título SAGARANA, totalmente novo, para qualquer leitor, e ainda não explicado, virgem de visão e de entendimento. Não é? Por isto, é que eu quereria que esse título fosse conservado, na tradução em inglês, e em todas as outras. (IEB–USP)

- É de se supor que os três nomes dos locais em que *A hora e vez de Augusto Matraga* se desenrola, Murici, Tombador e Rala–Coco, tenham alguma relação com os acontecimentos neles narrados. Pode–se eventualmente levantar a hipótese de que Rala–Côco, onde a luta entre Matraga e Joãozinho Bem–Bem se desenrola, seja derivado de *Ragnarök* – o apocalipse nórdico.
- As anotações já citadas de Rosa sobre Wagner, algumas das quais se referem especificamente ao *Anel*, não constituem prova concreta de algum tipo de relação entre a *Tetralogia*, baseada na mitologia nórdica, e a leitura que aqui estamos dando ao desfecho do conto. No entanto, ela serve de estímulo ao leitor para estudar a viabilidade daquela relação.

12. A vida de Zeus, figura com a qual a de Matraga guarda as similaridades anteriormente referidas, aborda um mito persistente em muitas religiões: o de divindade cruel que procura eliminar uma criança divina ou semidivina que, segundo profecia, lhe usurparia o trono; mas as tentativas de eliminação da criança fracassarão, e a profecia se realizará. Exemplos de mitos que, de uma forma ou de outra, seguem este esquema são inumeráveis:

Moisés no Egito, Krishna, na Índia, Perseu, Dioniso e Adônis na Grécia, Tammuz, na Babilônia, Osíris no Egito, e muitos outros.

Moisés, por exemplo, foi colocado por sua mãe na margem do Nilo dentro de uma cesta para fugir da ordem do faraó, segundo a qual todos os judeus recém–nascidos deveriam ser mortos; foi encontrado e adotado pela filha do faraó (BIBLIA SAGRADA. 1964, p. 183 do *Dicionário Prático*). Krishna, nasceu de modo milagroso, sem paternidade: o rei Kansa recebera de uma voz do céu o aviso de que seria morto pelo oitavo filho de Devaki, esposa de Vasudeva; por esta razão matava os filhos recém–nascidos do casal; graças a uma complicada trama urdida por Vishnu, Krishna acabou sendo gerado por Devaki, como porção da própria Vishnu; Kansa, sabedor do fato, ordenou que todas as crianças vigorosas fossem mortas, mas Krishna conseguiu escapar e acabou por cumprir a profecia, matando Kansa (WILKINS, 1992, p. 197–220). Perseu, filho de Dânae e Zeus, tem origem parecida com a de Moisés: o rei Acrísio, pai de Dânae, fora informado pelo oráculo que seu neto o mataria; por isso, jogou sua filha e o recém–nascido Perseu no mar, também numa arca de madeira.

A vida do Cristo, narrada nos evangelhos, encaixa–se no modelo mitológico acima descrito. Não nos deteremos nesse assunto, pois muitas são as similaridades que podemos encontrar entre a vida de Cristo e a de muitas personagens mitológicas, mas somente citaremos alguns poucos casos: a vinda de Cristo ao mundo é anunciada, como no caso de Krishna. Sua geração é feita sem a participação paterna, como Krishna e Perseu. Um sonho de Herodes, no qual é profetizado o nascimento do rei de Israel, fá–lo ordenar a morte de todas as crianças recém–nascidas, como fez o faraó por ocasião do nascimento de Moisés. Jesus, em sua pregação no deserto, foi tentado pelo demônio, da mesma forma que Dioniso ou Zeus tiveram de vencer duras provas antes de se elevarem ao posto de divindades poderosas.

Como a narrativa de *A hora e vez de Augusto Matraga* vai gradualmente identificando Matraga com Cristo, o leitor acaba por concluir que está diante de um conto essencialmente cristão, fato que já exploramos nas primeiras leituras que efetuamos neste item. No entanto, é igualmente válido admitir que Matraga é um representante não só do sincretismo cristão, mas de todas as religiões, e que sua aproximação com Jesus pode ser igualmente interpretada como a aproximação às outras figuras religiosas acima mencionadas.

Aceitar as palavras das personagens e do narrador como representativas das idéias de Guimarães Rosa sobre a religião é prática tão equivocada como a de cegamente identificar Riobaldo com o autor. Se a narrativa induz o leitor a concentrar–se na dimensão cristã da obra é pelo fato de os elementos colocados a seu alcance provirem principalmente das manifestações orais de personagens imersos na cultura do cristianismo sertanejo: o padre, o

casal de negros, o velho cujo filho assassinara o Juruminho e o próprio Matraga; este último faz referência indireta a Jesus Cristo em duas passagens apenas; a primeira: "– Me matem de uma vez, por caridade, pelas chagas de Nosso Senhor...." (p. 336), e a segunda: "– Não faz isso, meu amigo seu Joãozinho Bem–Bem, que o desgraçado do velho está pedindo em nome de Nosso Senhor e da Virgem Maria!" (p. 367). Mas não temos quaisquer elementos que nos assegurem que estas referências cristãs das personagens representem e esgotem o conteúdo religioso do texto e muito menos o do pensamento global do autor ou do narrador sobre o tema . É em *São Marcos* – com suas referências ao sincretismo brasileiro e a fontes judaico–cristãs, gregas, babilônicas, egípcias – que podemos encontrar o melhor exemplo de mistura de religiões que um texto de Rosa pode conter. [52]

Pode–se argumentar que o fato de Matraga não falar o nome de Cristo é um indicativo de sua total identificação com Jesus, e que as "chagas de Nosso Senhor" seriam seus próprios ferimentos; mas este argumento não se sustenta, pois Matraga não é Cristo; ele pode somente ser simbolicamente associado a Cristo a partir de certo ponto da narrativa e com base em alguns indícios.

Quando analisamos o episódio que narra a violenta surra que os capangas do major Consilva aplicam a Nhô Augusto, acompanhada pelo canto mal–entoado do capiau, levantamos a aparente referência à Via Crucis de Jesus contida na frase "Puxaram e arrastaram Nhô Augusto pelo atalho do rancho do Barranco, que ficou sendo um caminho de pragas e judiação."(p. 335) e citamos o fato de que a cena lembrava o ritual de malhação de Judas com porretes, prática comum no sábado de Aleluia. No entanto, essa interpretação, consistente na ótica cristã, não deixa de ser igualmente válida sob a ótica de qualquer outra religião. De fato, a cena tem características muito mais próximas de uma imolação.

Girard demonstrou que a violência é um componente natural das sociedades humanas, e que "estudos recentes sugerem que os mecanismos fisiológicos da violência pouco variam de indivíduo para indivíduo, e mesmo de cultura para cultura." (GIRARD, 1998, p. 12). Defende a idéia de que não há "violência que não possa ser descrita em termos de sacrifício" (idem, p. 11–12) e que este, por sua vez, é uma forma de proteção da sociedade, na qual ela "procura desviar para uma vítima relativamente indiferente, uma vítima 'sacrificável', uma violência que talvez golpeasse seus próprios membros, que ela pretende proteger a qualquer custo."(idem, p. 14). A esse comportamento de proteção dos membros da sociedade contra

[52] A respeito de São Marcos ler o excelente *Outras Margens* (RONCARI, 2001a).

sua própria violência, Girard chamou de *substituição sacrificial*; por meio dela, Girard explica a imolação de seres humanos:

> O princípio da substituição sacrificial baseia-se na *semelhança* entre as vítimas atuais e as vítimas potenciais. (...) o fato de que algumas sociedades tenham sistematizado a imolação de certas categorias de seres humanos com o objetivo de proteger outras categorias não tem nada de surpreendente.(GIRARD, 1998, p. 22)

A tentativa de assassínio de Matraga visa à proteção de uma comunidade pela imolação de um de seus membros, violento e devasso, em tudo semelhante a ela; porém esse sacrifício nada tem de cristão, embora na cena em que ele é descrito estejam presentes elementos que induzem o leitor a pensar dessa forma; o que lhe dá origem é a violência inerente ao homem, preponderante na primeira e na terceira etapas da vida do herói; é por meio da violência que Matraga tentará quebrar a cadeia de violência do sertão, no final do conto.

Na terceira ilustração de Poty, na página 331 (figura 6), posta perto do texto que descreve a surra a Nhô Augusto, vemos um círculo, cujo quadrante esquerdo inferior é ocupado por uma bússola. Da parte superior direita do círculo saem três desenhos esquemáticos de relâmpagos que convergem sobre a bússola. Não faltam exemplos no Antigo e no Novo Testamento da associação entre relâmpagos e as manifestação de Deus. Em Jeremias 10:13, por exemplo, Deus é apresentado como o deus do relâmpago. O relâmpago é também comparado à espada e associado à ira de Deus, como em Deuteronômio 32:41 ou Jó 20:25. No entanto, a simbologia associada ao relâmpago é muito vasta e está presente em grande número de religiões; por exemplo, na mitologia grega, em que Zeus é o deus dos relâmpagos: "Uma epifania directa de Zeus é o trovão" (BURKERT, 1993, p. 255); a simbologia está, portanto, intimamente relacionada a Deus ou à criação, de uma ou de outra forma. Por outro lado, a bússola é um instrumento de orientação e podemos então dizer que a ilustração informa o leitor de que Deus, representado pelo relâmpago, é quem orienta os passos das personagens em cena, orientação essa sugerida pela bússola. Como esta ilustração está inserta no trecho do livro que narra a descrição do salto de Nhô Augusto para

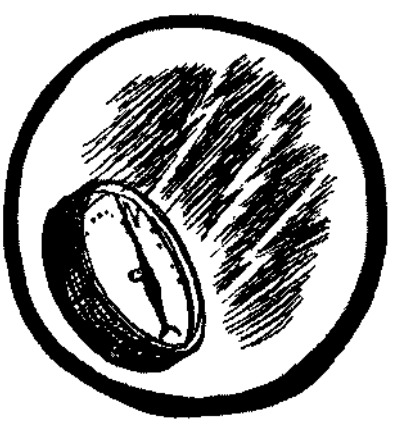

Figura 6

escapar dos homens de Consilva, concluímos que Matraga e os capangas do major estão sendo diretamente orientados por Deus, representado pelos relâmpagos.

Ao lado da ilustração lemos a seguinte passagem do conto: "E deram as costas, regressando, sob um sol mais próximo e maior. Mas o prêto que morava na bôca do brejo, quando calculou que os outros lá teriam ido embora, saiu do seu esconso, entre as tabúas, e subiu aos degraus de mato do pé do barranco."

Nessa passagem fala-se do sol, que anteriormente havíamos interpretado como uma imagem simbólica de Cristo, segundo a associação feita por Ruysbroeck. Mas, como vimos ao tratar das hierofanias no conto, o simbolismo do sol é muito vasto e diversificado, com várias conotações, sendo ele, freqüentemente, a representação divina em diversas religiões; e vimos ainda que a sua associação com a divindade é muito menos evidente no cristianismo do que em muitas das demais religiões e mitologias. A mesma associação de divindade com o sol está, por exemplo, implícita no recado que o capanga de Consilva manda a Nhô Augusto, seu antigo patrão, por meio de Quim: "O mais merecido, o cabeça, até mandara dizer, faltando ao respeito: –Fala com Nhô Augusto que sol de cima é dinheiro!... "(p. 332–33), ou seja, o dinheiro é o sol ou o deus do pistoleiro, assalariado para proteger o patrão. Dessa forma, o texto fala em personagens observados pelo sol, e a ilustração fala em personagens orientados pelos relâmpagos, e ambos – sol e relâmpagos – símbolos da divindade, mas não obrigatoriamente o Deus do cristianismo.

Dissemos anteriormente que o número três tem presença constante na obra, fato que foi por nós associado à Santíssima Trindade, símbolo central da fé cristã. Mas a presença de trios também não garante a exclusividade da interpretação cristã do conto: trindades são também Brahma, Shiva e Vishnu na Índia; Osíris, Ísis e Hórus no Egito; a Jóia Tripla do budismo (Buda, Darma, Sanga); Anu, Bel e Ea na Babilônia; Sin(Lua), Shamash (Sol) e Adad (Tempestade), também na Babilônia. De fato, se formos ao verbete *três* de qualquer dicionário de símbolos, ficaremos atônitos com persistência das tríades em todas as religiões ou crenças. Jung abordou o assunto, salientando que no estágio primitivo do pensamento humano já aparecem tríades divinas, e que existe um sem-número de tríades arcaicas nas religiões antigas e exóticas (JUNG, 1983). Para ele, as idéias arquetípicas – como a da tríade religiosa – pertencem aos fundamentos indestrutíveis do pensamento humano e, embora fiquem esquecidas e soterradas por longos e longos anos, voltam sempre de novo, muitas vezes sob disfarces estranhos e deformações pessoais, ou deturpadas racionalmente. Como sabemos, os arquétipos não são imagens inatas, "mas possibilidades herdadas para representar imagens similares, são formas instintivas de imaginar. São matrizes arcaicas onde

configurações análogas ou semelhantes tomam forma." (SILVEIRA, 2001, p. 68). Portanto, a origem das tríades deve ser buscada no estágio mais primitivo do pensamento humano, e sua presença no cristianismo nada mais é que um elo dessa corrente evolutiva. Vale acrescentar o fato de Jung não atribuir natureza unicamente psíquica às manifestações mitológicas, destacando as condições sociais indispensáveis ao seu aparecimento.

A marcha de uma divindade sobre um burrinho, aparentemente tão ligada à vida de Cristo – é o que nos diz mãe Quitéria – não é exclusividade cristã. Na Índia, por exemplo, o asno serve de montaria a divindades funestas como Nairrita, guardião da região dos mortos, e para Kalaratri, aspecto sinistro de Devi (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 93).

Quando analisamos a dimensão cristã na obra, insistimos na presença do destino e da graça como fio condutor da vida das personagens e discutimos a maneira pela qual se encontra articulada na narrativa a questão da compatibilidade entre o livre–arbítrio do ser humano e a onisciência divina. Essas questões, no entanto, estão longe de ser exclusivas do cristianismo: estão, de uma forma ou de outra, presentes em quase todas as religiões; e, se por um lado, a onipotência dos deuses quase sempre faz que aos humanos restem reduzidas possibilidades de agir livremente, por outro lado esses mesmos deuses estão sempre prontos a punir de maneira impiedosa os humanos pela prática daquelas mesmas ações que, em princípio, foram por eles motivadas.

Em Agamênon, de Ésquilo, o coro diz: "Foi Zeus, que tudo faz e causa tudo!...Nada acontece a nós, mortais, sem Zeus. Que pode haver sem o querer divino? (ÉSQUILO, 2003, p. 76–77). Referindo–se às personagens de Eurípedes, Vernant afirma que elas ""proclamam, às vezes, abertamente, que não são culpadas de suas faltas porque agiram, pretendem elas, a despeito de si mesmas, por coerção, *bia,* dominadas, violentadas pela força de paixões irresistíveis na medida em que encarnam, no íntimo delas, potências divinas como Eros e Afrodite." (VERNANT, 1999, p. 30).

Vernant mostra a dificuldade para o homem moderno de equacionar apropriadamente a questão da predestinação na mitologia grega:

> Decisão sem escolha, responsabilidade independente das intenções, tais seriam, dizem–nos, as formas de vontade entre os gregos. Todo o problema é saber o que os próprios gregos entendiam por escolha e ausência de escolha, por responsabilidade com ou sem intenção. Tanto quanto a noção de vontade, nossas noções de escolha e de livre escolha, de responsabilidade e de intenção não são diretamente aplicáveis à mentalidade antiga onde elas se apresentam com valores e com uma configuração que, talvez, desconcertem um espírito moderno. (VERNANT, 1999, p. 29)

Se tomarmos o caso do islamismo, distante no tempo em relação à mitologia grega, verificaremos a enorme complexidade do tema do destino:

> ...no islamismo, a liberdade humana sofre a tensão da onipotência de deus, o que indicaria predestinação. A teologia islâmica se debate interminavelmente com essa tensão, sem resolvê–la racionalmente. Sua conclusão é que as obras do Decreto Divino permanecem um mistério para os seres humanos, os quais, mesmo assim, recebem suficiente liberdade e responsabilidade para tomarem decisões morais e espirituais genuínas. O que anteriormente se disse sobre o livre–arbítrio vale para a maioria das religiões e o assunto é tão polêmico no cristianismo quanto em qualquer outra crença. (SMITH, s/d, p. 233)

A discussão do assunto poderia ser prolongada indefinidamente; mas o fato é que não existem elementos que assegurem que a predestinação – que permanentemente parece guiar as ações das personagens – só possa ser entendida como uma característica exclusivamente cristã no conto.

Nos contos de Sagarana existem referências diretas de várias fontes religiosas e mitológicas (judaicas, cristãs, assírias, budistas, sincréticas brasileiras), como, por exemplo, em *São Marcos*, *Minha Gente* e *Corpo Fechado.* Mas podem ser encontradas referências camufladas em outras partes da obra. Se *A hora e vez de Augusto Matraga* é, como disse o autor, de certo modo síntese e chave de todas as outras histórias de *Sagarana*, é de se esperar a presença de outras categorias religiosas no conto do qual nos estamos ocupando. Este fato foi amplamente constatado ao longo desta análise: mesmo quando ela se restringiu à visão do cristianismo, fomos introduzindo um conjunto de elementos que admitiam leitura cristã e, ao mesmo tempo, admitiam outras possibilidades interpretativas igualmente consistentes; como decorrência, não encontramos nenhuma razão plausível para efetuar uma seleção preliminar que nos levasse a utilizar alguns daqueles elementos e a rejeitar outros.

Feitas essas considerações, temos elementos para considerar que a interpretação de *A hora e vez de Augusto Matraga* pode ser feita de acordo com diversos estratos de conteúdo, como costuma ocorrer, aliás, com toda narrativa mítica. Assim, a começar de uma história humana que se desenrola em dado espaço geográfico brasileiro, passando pelo paralelismo entre as proezas de seu protagonista e a trajetória de Jesus Cristo, pode–se chegar à idéia da narrativa da saga de uma divindade do sincretismo brasileiro, divindade que percorre o mesmo caminho de muitas outras divindades de várias religiões, em todos os tempos. Matraga é membro de uma mitologia sertaneja, é o nosso Dioniso, nosso Zeus, nosso Perseu, nosso

Krishna, nosso Tamuz, nosso Osíris, nosso Moisés. Entendida desta forma, a obra, superando o microcosmo sertanejo, extrapola para um macrocosmo universal em cujo cerne se encontra o homem, o ser, visto através de suas transmudações. Matraga é uma delas.

4. *A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA* COMO ALEGORIA BRASILEIRA

Nos capítulos anteriores desta análise de *A hora e vez de Augusto Matraga*, partimos, na primeira etapa, de uma interpretação da obra à luz do cristianismo; na segunda etapa, a partir do exame da figura de Joãozinho Bem–Bem, ampliamos nosso campo de observação e constatamos a presença de personagens mitológicas gregas na obra; voltando ainda mais no tempo, identificamos a presença de hierofanias no conto. Finalmente, com todos esses elementos em mãos, concluímos por inserir a obra numa perspectiva religiosa muito ampla, que faz de Matraga uma personagem do sincretismo religioso brasileiro. Esta última leitura como que desconstrói e reconstrói a leitura inscrita na esfera cristã, comunicando à obra um caráter brasileiro, agora fruto de uma síntese dialética.

Neste capítulo procuraremos mostrar que *A hora e vez de Augusto Matraga* pode ser compreendida também como uma alegoria da história e das instituições brasileiras no período compreendido entre a proclamação da República e a revolução de 1930. Dessa forma, o caráter brasileiro da obra, até aqui restrito à religião e à linguagem do autor, é ampliado também para a esfera política e social.

No *Il Convivio*, Dante definiu quatro planos de entendimento da *Divina Comédia*, e ao segundo deu o nome de "alegórico: quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna." (ALIGHIERI, 1927, p. 40). Portanto, o fato de *A hora e vez de Augusto Matraga* comportar uma interpretação alegórica não deve ser motivo de surpresa; esta seria, na verdade, mais uma das várias referências à *Commedia* cuja presença constatamos em vários momentos no conto de Rosa ao longo desta análise.

Desde o lançamento de Sagarana, Guimarães Rosa tem sido sistematicamente apontado como um escritor isento de qualquer preocupação de ordem política ou social. Em 1946, Álvaro Lins dizia que

> Não tendo, por outro lado, qualquer preocupação política ou ideológica, o sr. Guimarães Rosa permaneceu a igual distância do otimismo e do pessimismo, observando

as situações humanas com natural disponibilidade, com uma espécie de virgindade de espírito, que lhe amplia a visão em profundidade. (citado em COUTINHO, 1991, p.239).

Willi Bolle em *Fórmula e fábula* cita Oswaldino Marques "A arte acabada de João Guimarães Rosa (...) não nos distrai, todavia, do negro drama que se desenrola às ocultas da civilização litorânea: a lenta e criminosa animalização dos nossos irmãos dos gerais", para concluir que

> Essa perspectiva não obteve repercussão, não conseguiu contrabalançar as interpretações que apresentam os protagonistas dos contos como marginais da sociedade, sim, mas com curiosos anseios metafísicos, sempre reduzidos a uma estrita dimensão de *cosa mentale*. Assim, não é de espantar que – quando as posiçoes da crítica jornalística e ensaística se cristalizaram em manuais de história literária – o ficcionista mineiro ali tenha sido registrado como "regionalista puro, sem implicações sociais" (BOLLE, 1973, p. 18)

Guimarães Rosa demonstrou seu repúdio a qualquer discussão ideológica quando em 1965 abandonou a sala no 1º. Congresso de Escritores Latino–Americanos realizado em Gênova, na ocasião em que o tema tratado foi a *política e responsabilidade social do escritor*; e repetiu o ato no 2º. Congresso de Escritores Latino–Americanos em 1967 no México. Em entrevista a Günther Lorenz em janeiro de 1965, ele justificava aquelas atitudes e, ao mesmo tempo, assim se manifestava sobre os políticos:

> ...tenho a impressão de que todos eles discutem demasiado e por isso não conseguirão realizar tudo que desejam. Perdem muito tempo, que empregariam melhor escrevendo. Mesmo supondo–se que tudo aquilo que dizem estivesse certo então seria ainda mais acertado que cada um escrevesse sua opinião, em vez de expressá–la perante um auditório tão limitado. A palavra impressa tem a maior eficácia e além disso estas discussões secas me entediam, pois são muito aborrecidas. Desconfio que só são feitas para alguns deles poderem se confirmar a si próprios a sua importância e poderem assim se desligar de sua responsabilidade sem peso de consciência. (COUTINHO, 1991 p. 63.)
>
> A política é desumana, porque dá ao homem o mesmo valor que uma vírgula em uma conta. Eu não sou homem político, justamente porque amo o homem. Deveríamos abolir a política. (...) Ao contrário dos "legítimos" políticos, acredito no homem e lhe desejo um futuro. Sou escritor e penso em eternidades. O político pensa apenas em minutos. Eu penso na ressurreição do homem. (COUTINHO, 1991 p. 77–78)

Em carta de 03/04/64 à sua tradutora norte–americana, Harriet de Onís, Guimarães Rosa manifesta sua satisfação com o golpe militar de 31 de março de 64 no Brasil: "E – como a Senhora terá acompanhado pelos jornais – o grande movimento cívico–militar que nos livrou de J. Goulart e seus perigosos agitadores se desenrolava aqui enquanto eu trabalhava nas notas" (IEB–USP); porém, esta aprovação ao golpe, três dias após sua deflagração, não pode ser considerada definitiva. Pode ter–se dado que, com os fatos que se sucederam nos nove meses transcorridos entre essa carta e a entrevista a Lorenz – a promulgação do Ato Institucional Nº 1 pelo Comando Supremo da Revolução, a posse de Castello Branco aos 15 de abril, a cassação, aos 8 de junho, de Juscelino, seu amigo e companheiro de 32, a criação do SNI em junho, a invasão e fechamento da Universidade de Brasília pela polícia militar em outubro, a aprovação pelo Congresso da lei que extinguiu as Ligas Camponesas, a CGT, a UNE e as UEEs, também em outubro, a permissão dada à justiça militar de julgar civis por crimes políticos –, tenham levado Guimarães Rosa a se desiludir com a política brasileira e que seu desabafo seja o resultado da observação direta da subserviência interesseira e do vergonhoso oportunismo que a esmagadora maioria dos políticos da época manifestava em relação aos militares que ostentavam o poder.

O fato de Guimarães Rosa ter–se mostrado abertamente avesso aos políticos e à política por eles praticada, num momento em que o engajamento era generalizado no meio intelectual e artístico, levou a crítica a considerá–lo um ausente com respeito aos problemas nacionais. Acreditamos, no entanto, que esta avaliação da crítica em relação ao autor tem raízes nos níveis discursivo e narrativo em que seu texto se organiza e que tornam custosa uma compreensão direta e imediata das mensagens nele embutidas, dificuldades que fizeram que, nas primeiras apreciações, com poucas exceções, entre as quais a de Antônio Cândido, *Sagarana* tenha sido rotulada de obra regionalista.

Não é sem surpresa que o leitor vê a ausência em Guimarães Rosa de uma posição política manifesta, pois tal ausência parece contrariar a vida do autor. Sua juventude transcorreu em momento de discussões das grandes questões nacionais. De fato, as décadas de 1920 a 1950 no Brasil foram marcadas pelo debate em torno da identidade e dos rumos da nação brasileira, da qual participavam acaloradamente artistas e intelectuais, políticos, militares, empresários, trabalhadores, educadores, enfim, todos os segmentos da sociedade. Algumas questões eram levantadas nesses debates: Que país é este? Qual o caráter do brasileiro? Como deveria ser o Brasil moderno? Como sintonizar a cultura brasileira com o contexto internacional? Por meio da literatura, das artes plásticas, da música, os artistas e intelectuais da época buscaram compreender a cultura brasileira e entender seu passado como

"lição para meditar não para reproduzir", nas palavras de Mário de Andrade em *Paulicéia desvairada*. Surgem na ocasião os *Manifestos*: o *Pau–Brasil* de Oswald de Andrade, em 1924, no qual preconizava uma literatura que privilegiasse "A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.(...) Contra a cópia, pela invenção e pela surpresa"; o *Nhenguaçu Verde–Amarelo*, em 1926 do grupo do verde–amarelismo, formado por Plínio Salgado, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida e Cassiano Ricardo, que criticava o "nacionalismo afrancesado" de Oswald de Andrade e apresentava como proposta um nacionalismo ufanista, identificado com o fascismo e que tinha a anta como símbolo nacional sendo, mais tarde, conhecido como *A Escola da Anta*; o *Regionalista* de 1926, que procurou desenvolver o sentimento de unidade do Nordeste, dentro dos novos valores modernistas; o *Antropófago*, de Oswald de Andrade, em 1928. São editados os livros clássicos de análise do Brasil: *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado (1927), *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre (1933), *Evolução política do Brasil*, de Caio Prado Júnior (1933), *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (1936), *Formação do Brasil contemporâneo*, de Caio Prado Júnior (1942), *Instituições políticas brasileiras*, de Oliveira Vianna (1949), *Visão do Paraíso*, de Sérgio Buarque de Holanda (1958), *Os donos do poder*, de Raymundo Faoro (1959), e muitos outros. Dessa forma, criou–se uma tradição de diagnósticos sobre o Brasil – na qual ocupava lugar proeminente a avaliação do peso do passado colonial sobre a formação social e política brasileira – e dos quais surgiam propostas de novos ordenamentos políticos e jurídicos com o objetivo de reconstruir a nação, corrigindo–a.

Guimarães Rosa era estudante na década de 20, formou–se médico em 1930 e iniciou sua carreia de diplomata em 1934; atuara como médico voluntário da Força Pública na Revolução Constitucionalista de 32, servindo no Setor do Túnel. Por concurso, ingressou em 1933 na Força Pública de Minas, sendo promovido a capitão médico em 1934. Participou do Gabinete do Ministério das Relações Exteriores no governo de Getúlio Vargas.

Em um erudito que desempenhava tais atividades seria de se esperar uma sólida posição política e ideológica ou algum tipo de preocupação social que transparecesse em sua obra. Mas o fato é que são escassas suas opiniões a respeito de sua concepção da sociedade brasileira ou de sua visão de como deveria ser o Brasil do futuro; suas cartas e entrevistas e sua obra – pelo menos à primeira vista – são principalmente centradas em questões metafísicas, religiosas e lingüísticas.

As evidências permitem concluir que Rosa tenha passado ao largo das candentes questões políticas e sociais de sua época. Mas, Luiz Roncari, em seu *O engasgo de Rosa e a*

confirmação milagrosa aconselha o leitor a desconfiar do apelo do texto rosiano à empatia e a encantação, e que a atitude do crítico

> deve ser a do desconfiado Ulysses: manter a distância e enfrentar o desafio. Isso porque a astúcia e a estratégia literária do autor são as de criar enigmas e mistérios, escrevendo de modo cifrado e misturando aos fatos da experiência uma quantidade de elementos míticos e cabalísticos, o que faz nos imaginarmos mexendo com santos e demônios. Porém isso deve ser mais uma razão para reafirmar no leitor avisado o esforço crítico e decifratório, como forma de não sucumbir ao mistério, cujo significado, entretanto, também precisa ser compreendido. (RONCARI, 2001a, p. 118)

A partir desse raciocínio, Roncari faz de obras como *São Marcos* (*Sagarana*), "*A estória de Lélio e Lina*" (*Corpo de Baile*) e *Grande Sertão–Veredas*, leituras nas quais a dimensão social e política do Brasil desempenha o papel de destaque. A despeito do aparente desinteresse do autor mineiro pelas questões brasileiras, é muito pouco provável que alguém, permanentemente preocupado com o homem e com o seu futuro, tenha se eximido – na época de *Sagarana,* 1946, ou de sua primeira versão, *Sezão*, de 1937 – de participar das discussões que ocupavam toda a sociedade, principalmente a intelectualidade da qual ele fazia parte.

Se em *A hora e vez de Augusto Matraga* por meio do exame acurado do texto literário, puderem ser detectados, explícita ou implicitamente, áreas nas quais são feitas alusões à realidade social do Brasil, será lícito admitir que possam estar ali presentes elementos as preocupações e idéias do autor sobre a realidade do país e sobre a interpretação de nossa história. De fato, se investigarmos o texto do último conto de Sagarana, vamos encontrar dois momentos que indicam que aspectos políticos significativos possam estar ali presentes.

O primeiro, quando Joãzinho Bem–Bem, em seu segundo encontro com Nhô Augusto, se refere a um trabalho que deverá fazer, envolvendo questões políticas: "E agora vou ajuntar o resto do meu pessoal, porque tive recado de que a política se apostemou, do lado de lá das divisas, e estou indo de rota batida para o Pilão Arcado, que o meu amigo Franquilim de Albuquerque é capaz de precisar de mim..." (p. 363). Em *Sezão*, o nome de Franquilim de Albuquerque foi substituído pelo de Horácio de Matos.

Horácio de Matos e Franklin Albuquerque eram os mais afamados coronéis da zona sertaneja da Bahia. Ambos haviam lutado juntos em várias ocasiões, inclusive contra a Coluna Prestes e receberam do governo federal elevadas somas em dinheiro para a organização das forças de jagunços no interior da Bahia com a finalidade de combater os revolucionários de 30. O jornal de Salvador *A Tarde*, de 15/10 1930, publicou a seguinte notícia:

> ...Os coronéis Franklin Albuquerque e Horácio de Matos, que há anos com tanta eficiência acossaram na zona sertaneja as tropas rebeldes de Luiz Carlos Prestes, já organizaram, cada qual, três batalhões com efetivos de 500 homens cada. Do coronel Franklin, o Presidente da República recebeu um telegrama nestes termos: Obedecendo orientação do senador Pedro Lago, deputado Simões Filho e do Dr Geraldo Rocha, organizei um batalhão para defesa da legalidade e do respeito aos poderes constituídos. Neste posto V. Exa. me encontrará como de costume. (FACÓ, 1978, p. 191)

Ambos foram presos após a vitória da revolução de 30 e Horácio de Matos foi assassinado em 1931.

O segundo indício está presente na passagem do cego conduzido pelo bode com quem Nhô Augusto se depara em sua viagem sobre o burrinho. Em *Sezão*, referindo–se ao animal, assim se expressa o cego, em óbvia referência a Rui Barbosa:

> ...Companheiro de lei, que nem gente, que nem pessoa de sua família . . .E, porque sabia tudo, puzera–lhe o nome de Rei–Barbosa... Nhô Augusto nunca tinha ouvido falar em Rei–Barbosa, e o cego ficou brabo com tanta ignorância de não se conhecer o nome do novo Imperador... (ROSA, J. G., 1937, p. 434).

Em *Sagarana*, a mesma passagem foi modificada, desaparecendo a referência a Rui Barbosa.

Afora essas referências, é possível ver em *A Hora e vez de Augusto Matraga* o traçado de um panorama do conjunto de aspectos sociais e políticos característicos da vida do sertão brasileiro. Pode–se vislumbrar a ausência de um aparato jurídico legalmente instalado, a estrutura social que conserva todas as características colonialistas, a permanente a presença da violência nas relações humanas, quer na esfera pública, quer na esfera privada; as lutas para assegurar e para expandir o avultado poder dos grandes proprietários fundiários, como Consilva, Afonsão e Nhô Augusto; a regra da aliança e da vingança que norteia as conflituosas relações de Nhô Augusto com o "Major mais outros grandes" (p. 333) e que traz como conseqüência o alargamento do poder de Consilva; a família patriarcal na relação de Nhô Augusto com Dionóra e Mimita e a peculiar estrutura de relações de classes.

Este último aspecto é muito bem evidenciado no relacionamento de Quim Recadeiro com Nhô Augusto, na qual tem lugar a relação da lealdade e subserviência do mandado com a arrogância e brutalidade do mandante; tal brutalidade é mais evidente no tratamento que Nhô Augusto dispensa a seu empregado em *Sezão*, como, por exemplo, na passagem abaixo, após

Quim lhe trazer as notícias da fuga de Dionóra com o amante e da passagens de seus capangas para o serviço do major Consilva:

> – Não, eu não preciso de ninguem, nem de conselhos de sem–vergonha nenhum!... Vocês todos são gente sem confiança, e não prestam nem p'ra jogar fora... Eu agora estou sòzinho, eu e... – não concluiu: não quiz invocar o diabo, e achou falta de respeito misturar ao caso o nome de Deus. (ROSA, J. G., p.406)

Quim, a despeito de reconhecer sua pouca coragem "– ...Eu não porque sou medroso. Eu cá pouco presto... Mas, se o senhor mandar, também vou junto." (p. 333), acreditando que seu patrão havia sido assassinado pelos capangas de Consilva, transforma–se no mais valente dos homens, mostrando a coragem que lhe poderia ter trazido proveito se a tivesse manifestado enquanto servia Nhô Augusto: enfrenta os capangas, mata dois e morre, em atitude heróica de total desprendimento e de adesão ao patrão.

Através deste tipo de relação de sadismo do dominante e de masoquismo do dominado, Guimarães Rosa parece compartilhar das idéias de Gilberto Freyre, expressas em Casa Gande & Senzala:

> A nossa tradição revolucionária, liberal, demagógica, é antes aparente e limitada a focos de fácil profilaxia política: no íntimo, o que o grosso do que se pode chamar "povo brasileiro" ainda goza é a pressão sobre ele de um governo másculo e corajosamente autoritário. Mesmo em sinceras expressões individuais – não de todo invulgares nesta espécie de Rússia americana que é o Brasil – de mística revolucionária, de messianismo, de identificação do redentor com a massa a redimir pelo sacrifício de vida ou de liberdade pessoal, sente–se o laivo ou o resíduo masoquista: menos a vontade de reformar ou corrigir determinados vícios de organização política ou econômica que o puro gosto de sofrer, de ser vítima, ou de sacrificar–se.
>
> Por outro lado, a tradição conservadora no Brasil sempre se tem sustentado do sadismo do mando, disfarçado em "princípio de Autoridade" ou "defesa da Ordem". Entre essas duas místicas – a da Ordem e a da Liberdade, a da Autoridade e a da Democracia – é que se vem equilibrando entre nós a vida política, precocemente saída do regime de senhores e escravos. (FREYRE, 1989, p. 51–52)

Estas palavras nos ajudam a compreender a relação autoritária entre Quim e seu patrão, mas permitem também estender essa relação a toda a sociedade brasileira, além do âmbito geográfico do sertão. Da mesma forma, a relação entre Nhô Augusto com sua mulher e filha é exemplar na caracterização da família patriarcal da sociedade brasileira.

A família tem presença marcante em *A Hora e vez de Augusto Matraga*; sua importância nos é mostrada logo no início do conto, por meio da descrição da gênese do herói. Como regra geral, o narrador acompanha passo a passo a vida de Nhô Augusto e o único momento em que esta regra é violada é quando o narrador focaliza a sua atenção sobre Dionóra e a acompanha em seus pensamentos secretos, suas mágoas e seus temores de que o marido venha a saber de seu adultério, e em sua viagem ao Morro Azul; esta única exceção mostra a importância da mulher e da filha do herói no texto como membros de sua família.[53] Nhô Augusto goza da fama de destruir famílias e, nas palavras de Quim Recadeiro, "estão dizendo que o senhor nunca respeitou filha dos outros nem mulher casada" (p. 333). No entanto, é no aconchego familiar ofertado pelo casal de negros, mãe Quitéria e pai Serapião, que Matraga chamará em desespero por sua mãe morta e que receberá os cuidados que lhe salvarão a vida; graças a eles, receberá a visita do padre que lhe indicará a rota que deverá seguir. É para proteger uma família, a do velho cujo filho havia assassinado pelas costas o Juruminho, que ele lutará até a morte com Joãozinho Bem–Bem, chefe dos cangaceiros. E, em suas últimas palavras, manda a bênção à sua antiga família, a filha que se fizera prostituta e a mulher que o traíra. Na verdade, podemos afirmar que as três etapas da vida de Matraga nas quais arbitrariamente dividimos o conto, podem ser também paralelamente definidas, na dimensão familiar, por *desagregação, reorganização* e *redenção.*

Dentro dessa perspectiva, podemos supor que a estrutura familiar brasileira é posta em discussão pelo autor e são muitos os exemplos que podem ser citados em sua obra que abordam o assunto. É possível ver em *A hora e vez de Augusto Matraga* a desagregação da família patriarcal de Nhô Augusto como representante da sociedade autoritária brasileira desagregada, mostrando–nos que, ao fim e ao cabo, uma sociedade desta forma estruturada leva ao mesmo beco sem saída ao qual chegara Nhô Augusto, antes de ser simbolicamente morto pelos jagunços do major Consilva. As batalhas entre famílias – como as de Afonsão com Matraga, que nada mais são do o prolongamento da luta que vinha sendo travada entre Afonsão Esteves e o major – se originaram no período colonial, perduram até hoje e são decorrência natural da estrutura familiar patriarcal, assim descrita por Maria Isaura Pereira de Queiroz :

> A família tinha, pois, no centro, o casal branco e seus filhos legítimos, e uma periferia mal delineada de escravos, agregados, afilhados, na qual se incluiu as concubinas do chefe e seus

[53] A referência à mulher como objeto da disputa entre homens está presente em todos os contos de *Sagarana*, com exceção de *São Marcos*.

filhos ilegítimos. O casamento era questão de grande importância; os pais escolhiam cuidadosamente as alianças ou para reforçar os laços de parentesco e resguardar a propriedade de mãos estranhas – uniões com primos, tios, etc – ou para aumentar o poder e prestígio, indo se unir a outras famílias de particular nomeada o fortuna...

As terríveis lutas entre famílias, que se desenvolveram durante a Colônia, perdurando, em certos pontos do Brasil, Império afora até os nossos dias, onde quer que se houvesse preservado a estrutura patriarcal da família, resultaram da colisão de interesses ou do ódio por qualquer motivo despertado entre dois desses grupos familiares. (QUEIROZ, 1969, p. 17–18)

A família patriarcal também aparece em *A estória de Lélio e Lina* (RONCARI, 2001b). Seo Senclér, o proprietário do Pinhém, como Nhô Augusto, é típico representante da família patriarcal brasileira, cujo chefe tem relações com outras mulheres para sua vida sexual (prostitutas e amantes escravas ou das camadas pobres), mas tem em casa a mulher parideira, guardiã do lar, de forte fibra, que se incumbe da educação das filhas mulheres até o casamento e divide com o marido a educação dos filhos homens; estes recebem da mãe os primeiros cuidados e a formação religiosa, portanto a educação na esfera privada e do pai recebem os ensinamentos para, na esfera pública, comandar, enfrentar a dura realidade da vida sertaneja, ser um *macho*.

É possível traçar um paralelo entre as personagens Nhô Augusto e Seo Senclér, por meio do qual fica evidente a estratégia literária empregada pelo autor na abordagem da questão brasileira. Conforme observa Roncari.

Seo Senclér reina soberano no Pinhém, os seus atos são respeitados e não há contestação... Porém a soberania de Seo Senclér sobre as pessoas do lugar não se limitava aos interesses econômicos, à boa ordem da fazenda e ao rendimento do trabalho. Ao contrário, parece que este são deleixados, pois ele está enterrado em dívidas e prestes a entregar a propriedade aos novos donos como forma de pagamento... Era o fim do reinado de Seo Senclér, o patriarca da ilha do Pinhém, que se descuidava dos seus interesses financeiros e vivia fora dos freios da dona Ruth, deixando–se levar pelos impulsos amorosos. (RONCARI, 2001b, p. 415–16).

A estória de Lélio e Lina pode ser entendida, na análise de Roncari, como uma alegoria da passagem do Império para a República, sendo Seo Senclér um aristocrata, o que o torna a imagem de um representante do Império.

Já vimos que as relações de Nhô Augusto com Quim e com sua família podem ser tomadas como exemplares das relações de classes e familiares de toda a sociedade brasileira, a partir de sua ocorrência no sertão; essa ampliação do campo focal era mais evidente na

época em que *Sagarana* foi escrito, em que o Brasil era um país fundamentalmente agrícola. Procuraremos agora mostrar que *A Hora e vez de Augusto Matraga* é uma alegoria da sociedade brasileira do período compreendido entre o fim do Império e a revolução de 1930. Em nossa leitura procuraremos identificar a etapa da vida de Matraga que chamamos *pecado* e que sob a ótica familiar chamamos de *desagregação,* com dois dias de duração, como uma alegoria de um período de 41 anos da história do Brasil que vai do fim do Império à revolução de 30 e que o restante do conto, que cobre o período de sete anos, é uma alegoria da *reorganização* e da *redenção* que se estava processando no período que imediatamente se seguiu à revolução. Dessa forma, a maior parte do conto se destina a discutir os fundamentos nos quais se deveria assentar a nova sociedade brasileira depois de 30.

Em nossa leitura, o fim do Império no Brasil é representado pela morte de Afonsão. De fato, o pai de Nhô Augusto pode ser entendido como uma referência à figura do Imperador Dom Pedro II. De saída, o narrador nos dá indicações da posição de destaque social de Afonsão, o pai de Nhô Augusto, por meio de seu nome longo e pomposo, reforçado pelo título de coronel e aumentativo – Coronel Afonsão Esteves das Pindaíbas e do Saco–da–Embira. Porém, como já vimos anteriormente, podemos ainda encontrar na obra outros indícios da categoria social de Afonsão, que fizeram que, ao tratar da dimensão mitológica do conto, o equiparássemos a Zeus: o sobrenome *Esteves* é o patronímico de *Estêvão*, forma popular de *Estéfano*, o qual, por sua vez, é a forma erudita de *Stephanus*, derivada do grego *stephanus*, que significa *coroa, diadema. Afonso*, nome de vários reis de Espanha e Portugal, é derivado do alemão *Alfons*, por sua vez derivado de *Adalfuns*: *nobre (adal) e diligente, atencioso (funs)* (GUERIOS, 1994). Afonsão, portanto, carrega no nome características de diligência, de onipotência, de ostentação de uma coroa contidas em seu sobrenome e do vestígio germânico contido em *Afonsão*; este último é um sinal para que o leitor busque referências dos imperadores germânicos em sua concepção do papel desempenhado pelo pai de Nhô Augusto no conto. De fato, ele as encontrará em D. Maria Leopoldina, arquiduquesa da Áustria e mãe de Pedro II, filha de Francisco I da Áustria, da casa dos Habsburgos.

Afonsão é definido como *leso*, isto é, atoleimado, apatetado, pelo tio de Dionóra, a mulher de Nhô Augusto, e por esta como *pancrácio*, sinônimo de pateta, simplório. Referindo–se ao que pensa Dionóra sobre o marido, o narrador assim se exprime: "Fôra assim desde menino, uma meninice à louca e à larga, de filho único de pai pancrácio" (p. 329). O nome próprio *Pancrácio* é de origem grega e significa "que tudo (*pan*) pode (*krates*), i.é: todo–poderoso, onipotente" (GUERIOS, 1994), o que confirma o estatuto de Afonsão como está sendo aqui interpretado. Dom Pedro II era, para alguns, imperador moderado no uso do

poder, que permitiu a mais irrestrita liberdade de imprensa e o funcionamento normal e permanente do Poder Legislativo, voltado para o desenvolvimento, impulsionador das artes, pacificador da nação, tolerante com os inimigos – como por exemplo no episódio da Questão Religiosa em que mandou prender e processar os bispos dom Vital e dom Manuel Costa que se rebelaram contra o poder real, para anistiá–los, depois de julgados e condenados pelo Supremo Tribunal. Em suma, um *nobre gentil e diligente*. Para seus detratores, um *pancrácio* e *leso* – em grande parte pela costumeira transmutação em defeito das mesmas virtudes apontadas pelos seus admiradores – que se manteve distante das grandes decisões através do Poder Moderador, que assistiu impassível às refregas entre liberais e conservadores, que extinguiu o tráfico de escravos e depois libertou–os e que ficou cego às manobras republicanas de incentivo ao Exército para a tomada do poder empreendidas por Rui, Bocaiúva, Aristides Lobo, Benjamin Constant e outros. É possível que essa concepção da figura de imperador esteja contida na notação do Documento E6 dos *Estudos para obra de Guimarães Rosa*: "Júpiter e seu sádico "poder moderador"" (IEB–USP)

Por outro lado, uma das propriedades de Afonsão e Nhô Augusto é o Morro Azul, para onde Dionóra se dirigia com a filha Mimita, quando tomou a decisão de acompanhar Ovídio. Morro Azul é o nome de uma antiga fazenda de café de Limeira, no Estado de São Paulo, cuja sede foi construída entre 1868 e 1877 e que, por ter hospedado duas vezes o Imperador Pedro II, é conhecida na região como a Fazenda do Imperador e, mais precisamente, como Casa de D. Pedro. [54]

Consilva, o inimigo dos Esteves, por seu turno, é um representante do latifúndio expansionista brasileiro; mas, adicionalmente, pode também ser considerado um representante do Exército; o nome *Consilva*, etimologicamente *companheiro de Silva*, pode eventualmente ser entendido como uma referência a Luís Alves de Lima e Silva, o Duque de Caxias – exemplo de conservadorismo e um dos construtores da ordem monárquica (CARVALHO, J. M. citado em BASTOS E MORAES, 1993, p. 21) –, em cujo culto à memória havia sido instituído pelo Exército o Dia do Soldado, em 1923. Desta forma, o conflito entre Afonsão e o

---

[54] Blaise Cendrars, autor franco-suíço que chegou ao Brasil em 1924, registra sua passagem pela fazenda Morro Azul na terceira parte, *La Tour Eiffel Sideral* (A Torre Eiffel Sideral) de seu livro *Le Lotissement du Ciel*. Oswald de Andrade, admirador de Cendrars – seu nome é explicitamente citado no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* – dedicou um poema à fazenda:

MORRO AZUL

Passarinhos / Na casa que ainda espera o Imperador / As antenas palmeiras escutam Buenos-Aires / Pelo telefone sem fios / Pedaços de céu nos campos / Ladrilhos no céu / O ar sem veneno / O fazendeiro na rede / E a Torre Eiffel noturna e sideral (ANDRADE, 1990, p. 93)

major Consilva pode ser entendido como uma alusão ao conflito do imperador com as forças que o derrubaram no golpe militar de 15 de novembro, em cujas fileiras se encontravam militares, fazendeiros escravistas inconformados e republicanos; e a morte natural de Afonsão como a morte pacífica do Império.

Em *A hora e vez de Augusto Matraga*, a passagem do Império à República é alegoricamente referida como evento desprovido de traumas: é pacífico e poucas mudanças trouxe ao processo histórico brasileiro. Emília Viotti da Costa, em *Da Monarquia à República,* analisa o período e fala da profunda mudança que se processou com a revolução:

> O ano de 1889 não significou uma ruptura no processo histórico brasileiro. As condições de vida dos trabalhadores rurais continuaram as mesmas; permaneceram o sistema de produção e o caráter colonial da economia, a dependência em relação aos mercados e capitais estrangeiros. O crescimento da população, o desenvolvimento industrial, a urbanização, a formação do proletariado e a ampliação da classe média, a crise que atingiu a economia cafeeira, a crise internacional de 1929, as contradições entre os vários setores da produção e o aparecimento de novas ideologias propiciaram a revolução de 1930, que inaugurou um novo período na história do Brasil. (COSTA, 1999, p. 490).

O conflito entre Nhô Augusto e o major Consilva é o prolongamento do conflito vivido entre Afonsão e o major. Nhô Augusto vive à sombra do pai e por ele veste luto saudosista. Não assume a responsabilidade de cuidar dos bens que herdou; pelo contrário, dilapida–os. Dionóra, em discurso estranho a uma personagem feminina de uma família patriarcal – pois de forte conteúdo político e econômico que muito se parece com a descrição da crítica situação econômica brasileira – mostra aflição pela falta de perspectivas de reversão da situação econômica do marido:

> Agora, com a morte do coronel Afonsão, tudo piorara, ainda mais. Nem pensar. Mais estúrdio, estouvado e sem regra, estava ficando Nhô Augusto. E com dívidas enormes, política do lado que perde, falta de crédito, as terras no desmando, as fazendas escritas por paga, e tudo de fazer ânsia por diante, sem portas, como parede branca .(p. 329)

Consilva compra os serviços dos jagunços antes a soldo de Nhô Augusto, derrota seu inimigo e amplia suas propriedades e, dessa forma, confirma sua posição de fazendeiro bem sucedido e de predomínio das forças agrárias organizadas que dominaram a República Velha. Matraga, por outro lado, em sua vida devassa, é uma alegoria da situação brasileira do período: em crise, sem rumo, vivendo situação de incerteza, endividado, mantendo relações

arcaicas com seu grupo social e, na esfera privada, brigas constantes, sofrendo e patrocinando violência, ostentando exuberância econômica às custas de empréstimos e de comprometimento de seu patrimônio. Ele reflete o conturbado período transcorrido entre a Proclamação da República e a revolução de 30, que foi marcado por três fatores principais: a presença de uma sociedade na qual predominam os interesses do setor agrário exportador de café, representado pela burguesia cafeeira paulista e parte da burguesia mineira; a inexistência de um setor industrial suficientemente forte, que propiciasse o criação de uma burguesia industrial; e, finalmente, pelo baixo nível de integração entre os estados, com predominância de São Paulo e Minas Gerais.

O café tinha seu preço diretamente vinculado aos grandes centros consumidores mundiais e a política cambial que garantia a sua renda estava, portanto, estreitamente vinculada ao capital externo. Tal dependência da burguesia do café em relação aos grupos financeiros tornou–se especificamente vulnerável às crises internacionais e as possibilidades de obtenção de recursos externos tendiam a se reduzir exatamente nas ocasiões em que tais crises ocorriam, pois o capital escasseava ao mesmo tempo em que o produto baixava de preço. Uma política cambial que impunha um câmbio baixo representava uma garantia de renda ao exportador e uma barreira protecionista para importação de bens de consumo, porém dificultava entrada de bens de produção indispensáveis à formação de um parque industrial, o que, obviamente, levava os setores industriais a reivindicarem formas de protecionismo seletivo para seu ramo de atividade. Como conseqüência, estabeleciam–se duas posições: uma, favorável à industrialização e outra a ela contrária, defendida pela burguesia do café, que culpava a indústria pela alta do custo de vida.

O setor industrial, sujeito a uma política cambial instável, diretamente subordinada aos interesses da burguesia cafeeira, mostrava–se pouco atraente ao investimento e, por esta razão, era frágil e não dispunha de um programa político que visasse especificamente seus interesse, pois a atividade industrial incipiente não fora capaz de criar uma burguesia industrial.

Os fatores protecionistas acima referidos mantiveram o desequilíbrio e a baixa integração entre os Estados que se verificara desde o período colonial e o Império. O poder central funcionava como protetor dos interesses do setor agrário de São Paulo e Minas Gerais, cujas atividades estavam voltadas ao mercado externo. Desta forma

> ...o Estado era praticamente o único instrumento de integração e, por isso, a autonomia regional não pressupunha a fraqueza do poder central. Pelo contrário, ao mesmo tempo em que a

> União representava diretamente os interesses cafeeiros, assumia, em nome deles, o papel de guardiã dos interesses nacionais. (...)
>
> Dentro desse contexto não se formaram partidos representativos de correntes nacionais de opinião. As raras experiências de agrupamentos formalmente nacional (O partido Republicano de Francisco Glicério, o Partido Republicano Conservador de Pinheiro Machado) são transitórias e se vinculam, na realidade, a disputas de facções sem qualquer expressão programática. (FAUSTO, 1976, p. 232–33).

A revolução de 30 é, fundamentalmente, o resultado da aliança entre as facções de representação política limitada: a burguesia não vinculada ao café, as classes médias e o setor militar tenentista:

> O Estado que nasce em 1930 e se configura ao longo da década deixa de representar diretamente os interesses de qualquer setor da sociedade. A burguesia do café está deslocada do poder, em conseqüência da crise econômica; as classes médias não têm condições para assumir seu controle, os "tenentes" fracassam como um movimento político autônomo. Os grupos desvinculados do setor cafeeiro, especialmente o industrial, não se encontram em condições de ajustar o poder à medida de seus interesses, seja por que tais interesses coincidem freqüentemente com os daquele setor, seja porque o café, apesar da crise, continua a ser um dos centros básicos da economia. (...) O governo assume o papel de árbitro das diferentes disputas locais, embora dependa das novas oligarquias que se vão formando e sobem ao poder, sobretudo nas regiões mais atrasadas. Essas oligarquias entretanto não têm a força do núcleo socialmente mais coeso da primeira república (o grupo cafeeiro de São Paulo), desalojado do poder (...) Os interesses regionais continuam existindo, mas perdem autonomia e não se projetam de forma imediata na arena política. (FAUSTO, 1976, p. 253).

Em *A hora e vez de Augusto Matraga*, a revolução de 30 é de modo alegórico, mostrada pela violenta morte simbólica do protagonista. A etapa de *penitência* pela qual passa o herói é eqüivalente a um renascimento a partir do zero, pela renúncia daquela anteriormente seguida, e que o levara a uma condição de irreversível degradação moral e física. Sua caminhada é lenta, difícil, com idas e vindas, vacilações, exige determinação, mas, ao fim, atinge seu objetivo de salvação. Todas as dúvidas e afirmações do herói em sua jornada podem ser sintetizadas por uma frase hipotética do tipo: *minha salvação exige que eu conheça o caminho a ser seguido e enorme esforço pessoal para ser alcançada.* Se nos voltarmos agora às questões formuladas pela intelectualidade brasileira no período de que acima falamos, poderemos vislumbrar um paralelismo com a situação vivida por Matraga, que pode ser expressa da seguinte forma: *a criação de um Brasil moderno exige que se saiba o caminho*

a ser seguido e enorme esforço coletivo para ser alcançada. Desta forma, Guimarães Rosa traça uma imagem do difícil caminho a ser empreendido pelo Brasil em busca de uma civilização que nos faria uma nação no sentido amplo do termo. E, neste caso, a única solução plausível é o recomeço de tudo em uma sociedade mais humana – representada no conto pela relação de Matraga com o casal de negros, na qual o autoritarismo abrutalhado e o preconceito racial discriminatório cedem lugar a relações sociais mais afetivas e democráticas; ou seja, a componente sado–masoquista que caracterizava a relação de Matraga com Quim Recadeiro é substituída por uma relação democrática construtiva entre Matraga, o proprietário das terras em Tombador, e os negros Quitéria e Serapião.

Todas as passagens do conto que transcorrem em Tombador e Rala–Côco se enquadram dentro dessa perspectiva de diagnóstico do Brasil. Veja-se, por exemplo, o episódio em Matraga empreende sua caminhada ao acaso num burrinho e encontra um bode conduzindo um cego. A identificação do bode com Rui Barbosa e este referido como o Novo Imperador, por meio da frase antes citada (ROSA, J. G. 1937, p. 434) – "E, porque sabia tudo, puzera–lhe o nome de Rei–Barbosa... Nhô Augusto nunca tinha ouvido falar em Rei–Barbosa, e o cego ficou brabo com tanta ignorância de não se conhecer o nome do novo Imperador" – feita pelo cego em *Sezão*, podem estar se referindo às atividades de Rui na política, do Império até o seu falecimento em 1923; durante o Império, ele havia preconizado a criação, no Brasil, de uma monarquia republicana nos moldes daquela vigente na Inglaterra. Teve uma passagem catastrófica como Ministro da Fazenda do primeiro governo republicano, o do marechal Deodoro, durante o qual foi por ele implantada a política de Encilhamento, marcada por uma febre de negócios e de especulação financeira:

> ...Ao assumir o Ministério da Fazenda do governo provisório, Rui Barbosa baixou vários decretos com o objetivo de aumentar a oferta de moeda e facilitar a criação de sociedades anônimas. A medida mais importante foi a que deu a alguns bancos a faculdade de emitir moeda. O papel fundamental coube ao banco emissor do Rio de Janeiro, o Banco dos Estados Unidos do Brasil, regido por um dos grandes empresários da época, Francisco de Paula Mayrink.
>
> As iniciativas de Rui Barbosa concorreram para expandir o crédito e gerar a idéia de que a República seria o reino dos negócios. Formaram–se muitas empresas, algumas reais e outras fantásticas. A especulação cresceu nas bolsas de valores e o custo de vida subiu fortemente.
>
> No início de 1891 veio a crise, com a derrubada do preço das ações, a falência de estabelecimentos bancários e empresas. O valor da moeda brasileira, cotado em relação à libra inglesa, começou a despencar. É possível que para isso tenha concorrido um refluxo na aplicação de capitais britânicos na América Latina após uma grave crise financeira na Argentina (1890). (FAUSTO, 1994, p. 252).

Em 1919, Rui esteve envolvido no episódio da marcha do sertão sobre a capital da Bahia, encabeçada por Horácio de Matos em um plano de "Conflagrar os sertões e marchar sobre a capital, à sombra da bandeira desfraldada pelo glorioso conselheiro Rui Barbosa" (MORAES, 1991, p. 81). O propósito da marcha era impedir a eleição do candidato José Joaquim Seabra ao governo do estado da Bahia, apadrinhado do então governador Antonio Muniz. Os coronéis derrotaram as forças estaduais em várias combates e a guerra somente terminou com a intervenção militar do governo federal, nomeando um interventor para o Estado da Bahia. Horácio de Matos manteve as armas e munições e o controle sobre 12 municípios

Guimarães Rosa não tinha Rui Barbosa em grande apreço. Em carta à esposa de 7 de julho de 1934, fala sobre sua aprovação no concurso do Itamarati e sobre a prova de português que teve que enfrentar:

> 3° Portuguez – Talvez a mais difficil. Tinhamos de escrever, no espaço improrrogavel de 1 hora, sobre: "Ruy Barbosa: sua influencia nas lettras, na politica nacional, e na Conferencia de Haya". A prova não era apenas de portuguez, mas sim de erudição. ... Foi minha peor nota, apezar de nenhum erro, mas "porque fallei algumas verdades contra Ruy Barbosa" e o examinador era ruysta enthusiastico. (ROSA, V. G., 1999, p. 322–33)

Se o texto de *Sezão* pode ser interpretado como uma crítica à ambição Rui pelo poder, os importantes fatos ocorridos nos nove anos que separam a redação de *Sezão* da primeira edição de *Sagarana* (a decretação do Estado Novo por Getúlio Vargas, a segunda Guerra Mundial, a deposição de Getúlio e a eleição de seu antigo ministro da Guerra, Eurico Gaspar Dutra à presidência), podem ter modificado sua opinião sobre o político baiano – fato que não temos condições de confirmar – e que poderia explicar a eliminação da referência a Rui em *Sagarana*. De fato, entre os 29 e os 38 anos de idade, um homem pode mudar substancialmente suas crenças, principalmente sob o efeito de fatos notáveis, como os que ocorreram entre 1937, ano da produção de Sezão, e 1946, ano da publicação de Sagarana. Mas, é também possível que a exclusão do nome de Rui tenha sido feita com o propósito de não tomá–lo individualmente como paradigma, mas discorrer sobre a generalizada ambição de poder dos políticos brasileiros. De modo geral, em *Sezão* as idéias do autor são mais claramente expostas do que em *Sagarana*, o que também pode ser a razão da omissão da citação de Rui no segundo livro.

Existem no conto constantes referências à Bahia, terra natal de Rui: os homens de Joãozinho Bem–Bem eram todos bahianos em *Sezão*, a menos do próprio comandante, sobre a origem do qual o narrador deixa o leitor em dúvida (em *Sagarana*, a dúvida se extende a todos os componentes do bando); o cego se encaminha para Caitité, na Bahia; Horácio de Matos e Franklin Albuquerque eram baianos, como já se disse. É possível, portanto, que o cego, ao chamar Rui Barbosa de novo Imperador estivesse se referindo às suas atividades na vida política do Brasil e particularmente, na política baiana; e o episódio da invasão de Salvador pelo sertão pode ser o foco do narrador na passagem do cego com o bode, já referida. Sob o ponto de vista religioso, essa passagem foi interpretada como uma metáfora da obscura vida pregressa de Nhô Augusto rumando catastroficamente para o norte. Esta mesma passagem, no entanto, pode ser interpretada como uma visão do futuro obscuro e incerto que estaria reservado ao Brasil caso tivesse seguido os passos do *Novo Imperador*. O cego seria portanto o símbolo representativo do povo baiano ou brasileiro – entendido como espiritualmente cego, mas que pode ter luz interior e sabedoria para caminhar por si – conduzido por um sinistro bode preto e amarelo, Rui Barbosa, para os rumos do norte. Supomos que Rosa via em Rui a ambição de poder político que repudiava. Por outro lado, Nhô Augusto marcha para o sul para encontrar a salvação e "ir para o céu".

Sul faz referência ao progresso, à luz e o norte é o seu oposto, o reacionarismo e o obscurantismo. O sul é a região de Getúlio Vargas, amigo de Rosa. Não podemos avaliar em que grau o carisma e o projeto político, econômico e social de Vargas eram focos da admiração do autor mineiro, mas temos alguns indícios de que Guimarães Rosa nutria simpatia por Getúlio Vargas. Em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, aos 16 de novembro de 67, referindo–se à sua relação com João Neves da Fontoura – a quem sucedera na Academia e de quem fora Chefe de Gabinete durante sua passagem pelo Ministério das Relações Exteriores dos governos de Getúlio Vargas e Eurico Gaspar Dutra–, Guimarães Rosa afirma, sobre seu antecessor:

> Getúlio Vargas, muito falávamos a seu respeito, compondo uma nossa tese de controvérsia. Meu interêsse, sincero, pela imensa e imediata individualidade de Vargas, motivava–se também no querer achar, em sã hipótese, se era por dom congênito, ou de maneira adquirida mediante estudo e adestramento, que êle praticava o *wu wei* – "não interferência", a norma da fecunda inação e repassado não–esforço de intuição – passivo agente a servir–se das excessivas fôrças em tôrno e delas recebendo tudo pois "por acréscimo" (...) Fazia pouco de minha admiração–e–simpatia por Vargas, sem com ela se agastar. (ROSA, V. G., 1999, p. 500)

Uma questão que pode ser levantada neste ponto é: qual o sentido do desfecho de *A hora e vez de Augusto Matraga*? Antes de propor uma interpretação desse episódio, tornam–se necessários alguns esclarecimentos sobre os principais grupos em atividade no sertão no período compreendido entre a Monarquia e a época em que *Sezão* foi escrito.

Além dos agricultores, vaqueiros, meeiros e empregados, no sertão encontramos grupos intermitentemente envolvidos em lutas de várias espécies – coronéis, jagunços ou capangas, cangaceiros e fanáticos. Uma classificação deste tipo, no entanto, não pode ser considerada definitiva no tempo, porque os homens engajados em um grupo de luta transitavam momentaneamente para uma outra categoria, dependendo de uma série de fatores ocasionais; tais fatores, responsáveis imediatos pelo incremento momentâneo do número de cangaceiros e fanáticos no sertão, estão ligados principalmente às peculiaridades do momento político, às situações de carestia ocasionadas pela seca ou pelo desemprego em massa., e às refregas entre coronéis por propriedades ou qualquer outra razão – durante as quais contingentes de cangaceiros, agricultores, vaqueiros, meeiros e empregados são recrutados para o combate.

A política brasileira desde o início da colonização portuguesa tinha como base a agricultura e a autoridade municipal e regional nas esferas política, econômica e social era exercida por grandes proprietários rurais. Com a criação da Guarda Nacional em 1831 pelo Regente Feijó, estabeleceu–se uma hierarquia, em que o comando municipal ou regional era delegado a um proprietário rural de prestígio econômico ou social, que recebia a patente de Coronel. Discorrendo sobre esta patente, assim se manifesta Barbosa Lima Sobrinho no livro *Coronelismo, enxada e voto*:

> De começo, a patente coincidia com um comando efetivo ou uma direção, que a Regência reconhecia, para a defesa das instituições. Mas, pouco a pouco, as patentes passaram a ser avaliadas em dinheiro e concedidas a quem se dispusesse a pagar o preço exigido ou estipulado pelo poder público, o que não chegava a alterar coisa alguma, quando essa faculdade de compra de patente não deixava de corresponder a um poder econômico, que estava na origem das investiduras anteriores. (LEAL, 1978, p. XIII).
>
> Eram, de ordinário, os mais opulentos fazendeiros ou os comerciantes e industriais mais abastados, os que exerciam, em cada município, o comando–em–chefe da guarda nacional, ao mesmo tempo que a direção política, quase ditatorial, senão patriarcal, que lhes confiava o governo provincial. Tal estado de coisas passou da monarquia para a república, até ser declarada extinta a criação de Feijó. Mas o sistema ficou arraigado de tal modo na mentalidade sertaneja, que até hoje recebem popularmente o tratamento de coronéis os que têm em mãos o bastão de comando da política edilícia ou os chefes de partidos de maior influência na comuna... . (LEAL, 1978, p. 21).

Graças à sua situação econômica e social de dono de terras, o coronel desfruta de prestígio político, pois comanda grande número de *votos de cabresto*. Exerce, dentro de sua área de influência, poder exorbitante, quase total: é árbitro que julga, é policial que castiga, é o mandão sem limites. Para sua proteção pessoal, proteção de seu latifúndio ou realização de objetivos de expansão territorial, dispõe de exército particular, composto de jagunços ou capangas. Rui Facó fala das forças de combate dos coronéis :

> Em represália aos ataques dos indígenas, os fazendeiros armavam homens, às dezenas, para defender suas propriedades, cujos limites se estendiam por léguas e léguas, em plenos sertões quase virgens. Surgem então algumas questões de divisas entre as sesmarias ou as fazendas. Então, os encarregados de sua guarda, que tinham antes um papel puramente defensivo, passam a desempenhar muitas vezes as funções ofensivas, atacando as propriedades vizinhas. Esta é a mais comum das origens das conhecidas lutas entre famílias, que se prolongam até o nosso século.
>
> Os chefes políticos conseguiam, ainda no começo deste século, arregimentar facilmente milhares de homens para suas disputas políticas. Por exemplo para combater a Coluna Prestes o coronel Franklin Albuquerque chegou a mobilizar 800 homens rapidamente. Os grandes coronéis, Horácio de Matos, Franklin Albuquerque, Militão Rodrigues Coelho, Douca Medrado, José Pereira, até a década de 30 podiam mobilizar exércitos particulares de muitas centenas ou até milhares de homens. (FACÓ, 1978, p. 53).

O jagunço ou capanga é, portanto, um matador profissional assalariado. E, no intervalo de paz entre duas lutas, pode trabalhar na lavoura ou exercer a função de vaqueiro. Depende economicamente do grande proprietário, não tem terras próprias, o que o torna, na prática, um semi–servo. Em *A hora e vez de Augusto Matraga* o vocábulo *jagunço* é aplicado somente uma vez e, apropriadamente, se refere aos homens do major no Consilva. O termo *capanga* é aplicado aos homens de Nhô Augusto.

O cangaceiro, ao contrário do jagunço, não é um assalariado para a prática de crimes mandados por um chefe político rural. É, na verdade, um fora da lei, que pratica desenfreadamente assassínios de fazendeiros, assaltos e saques a cidades e vilas e depredação de propriedades. Sua atuação é autônoma, não se submete a um coronel e é fundamentalmente um rebelde, fruto da ordem social que afoga o trabalhador rural. O maior engajamento de trabalhadores rurais no cangaço ocorre nas épocas de seca aguda ou de desemprego. A origem social do cangaceiro não é diferente daquela do jagunço. Ambos são oriundos do meio rural, algumas vezes até mesmo egressos da polícia. Um capanga pode transformar–se em cangaceiro ou vice–versa, dependendo das oportunidades que se apresentarem e das guerras

em que estão envolvidos os coronéis. Por muitas vezes, grupos inteiros de cangaceiros foram recrutados pelos coronéis em suas lutas políticas ou por terras. Com a passagem da Coluna Prestes pelo Nordeste em 1926, Lampião recebeu do Governo a patente de capitão honorário das forças legais, além de doação de armamento e munição. O abandono do cangaço era possível, porém era dificultado pelo fato de o cangaceiro ser considerado um criminoso e, portanto, sujeito à prisão ou mesmo execução pelos *volantes*, soldados sem artilharia e bagagens.

Alguns elementos permitem concluir que a condição de Joãozinho Bem-Bem seja mais próxima da de um cangaceiro do que da de um jagunço: era um fora da lei "Nosso caminho era outro. Mas de uma banda do rio tinha a maleita, e da outra está reinando bexiga da brava... E falaram também numa soldadesca, que vem lá da Diamantina... Por isso a gente deu tanta volta..."(p. 351), não era assalariado e não estava a serviço de um grande proprietário de terras, mas recebia dinheiro para combater inimigos de coronéis, como vimos anteriormente; para caracterizar seu grupo, o narrador se utiliza dos termos *bando*, *homens* e *cabras*, ou seja, não aplica especificamente o termo *jagunço* (*cabra* era termo indiferentemente aplicado a jagunços e cangaceiros, mas podia ser generalizado a outras categorias). Somente faz referência ao derivado *jagunçada* na passagem "Mas, quando responderam a Nhô Augusto: – É a jagunçada de seu Joãozinho Bem-Bem, que está descendo para a Bahia..." (p. 363). Na descrição da sua entrada em Tombador, o narrador declara ser Joãozinho Bem-Bem maior do que Antônio Dó, que foi um famoso e cruel cangaceiro mineiro na Serra das Araras. Portanto, embora o narrador não o classifique com precisão, temos elementos para concluir que Joãozinho Bem-Bem está mais próximo de ser um cangaceiro do que de ser um jagunço, opinião da qual parece compartilhar Suzy Frankl – Sperber. (SPERBER, 1996, 109). No entanto, a questão poderia ser considerada satisfatoriamente solucionada, não fôra a existência da carta que Rosa enviou a seu tradutor alemão, já anteriormente citada no capítulo, na qual se refere a Joãozinho Bem-Bem como jagunço. O mesmo estatuto lhe é dado por Zé Bebelo, quando a ele se refere como "O único homem-jagunço que eu podia acatar, siô Baldo, já está falecido..." (ROSA, J. G., 1956, p. 130). Esta dupla possibilidade de interpretação da identidade da personagem, longe de ser um problema para o analista da obra, termina por enriquecê-la, ao não estabelecer nítida distinção entre as duas categorias – a de cangaceiro, um fora da lei, e a de jagunço, um pistoleiro a serviço de um chefe rural – e fundi-las como representativas do mesmo ambiente social retrógrado. Em *Grande Sertão: Veredas*, o cangaço, de tão grande importância na história

brasileira, merece uma única menção, na passagem em que Riobaldo afirma: "Me chamou de: – "Chefão cangaceiro..."" (ROSA, J. G., 1956, p. 509).

Neste trabalho, pelas razões acima, sempre vimos nos referindo a Joãozinho Bem–Bem como um cangaceiro, e continuaremos a fazê–lo.

O fanático é gerado pelos mesmos fatores de atraso material e cultural das áreas agrícolas que deram origem ao jagunço e ao cangaceiro. É o ator dos grandes movimentos "fanáticos" de Canudos do Conselheiro (1896–97), do Contestado (1912–16) e do Caldeirão do Beato Lourenço (1936–38). Estes movimentos, embora de características próprias, têm em comum o confronto com a religião oficial:

> Enquanto, em face de todo o sistema de exploração e opressão, entre as diferentes reações das massas rurais despossuídas, o cangaço é desde o início um elemento ativo, o misticismo surge como elemento passivo. Manifesta–se sem fins agressivos. Mas formado o grupo de místicos em torno de um beato, monge ou conselheiro, sua tendência é adotar métodos de ação que, gradativamente, vão entrando em choque com os da comunidade sertaneja. Colocado à parte, funciona como um catalisador e pólo de atração no meio ambiente. Em geral desde seu aparecimento ostensivo, esse grupo passa a ser hostilizado pela religião dominante, a religião católica(...) A igreja católica desempenha, assim, o papel de polícia ideológica do meio rural, antecipando–se às forças repressivas (...) Percebe, instintivamente, que a heresia, o desvio das normas de conduta estabelecida pela religião dominante – a religião das classes dominantes – poderá evoluir até a rebeldia contra a ordem constituída. (FACÓ, 1978, p. 46–7)

O atraso em que viviam as populações rurais ofereciam terreno apropriado ao surgimento do messianismo, que motivaram o deslocamento de grandes massas de agricultores miseráveis na direção das áreas onde se estabeleceram os agrupamentos de religiosos como Canudos, o Contestado e o Caldeirão do Beato Lourenço, caracterizados pela ocupação pacífica de uma área de terras destinadas à fixação de uma comunidade agrícola. Tais áreas eram, geralmente, as mais secas da região e, portanto, as piores para o plantio, uma vez que as melhores já se encontravam nas mãos dos latifundiários, Os redutos de "fanáticos" criam raízes, começam a se expandir geograficamente e, pela relativa prosperidade que atingem e a maneira comunitária pela qual os frutos da produção de seus membros são distribuídos, atraem grande número de trabalhadores rurais de regiões longínquas; estes fatos fazem que se tornem perigosos porque afetam o equilíbrio de forças, às vezes duramente estabelecido, entre os coronéis das fazendas vizinhas ao reduto. Nasce daí o confronto sangrento entre, de um lado, os pacíficos fanáticos do reduto – os quais, atingidos em sua crença e em seu vislumbre de oportunidade de sobrevivência, transformam–se em soldados de

enorme determinação à luta – e de outro lado os coronéis e a Igreja local: os primeiros, por terem seus interesses econômicos abalados pela iminência da perda de mão de obra para o reduto, e a segunda, por temer a perda de seu controle sobre um rebanho submisso que, adquirindo alguma maturidade política no interior do grupo de fanáticos, poderá se afastar da religião oficial por desconfiar de seu íntimo parentesco com os grandes proprietários.

Em *A hora e vez de Augusto Matraga* tomamos contato com os agricultores Quitéria e Serapião e com todos os grupos acima descritos: a figura do coronel no major Consilva, seus jagunços que, a seu mando, acabam por surrar Nhô Augusto, os cangaceiros de Joãozinho Bem –Bem e o fanático e belicoso Matraga. Com o advento da revolução de 30, estes grupos começaram a se enfraquecer. Desta forma, o confronto e a morte entre Matraga e Joãozinho Bem–Bem pode ser entendido como o final do cangaço, do fanatismo e de toda a estrutura arcaica que eles de certa forma representam. Quando Guimarães Rosa e escreveu *Sezão*, tanto Lampião como o Beato Lourenço ainda viviam, mas o declínio das facções que representavam era já evidente e seu final pode ter sido previsto pelo autor de Sagarana, que, como funcionário do Itamarati e profundo entendedor dos assuntos do sertão, percebeu o gradual e irreversível avanço do controle do poder central sobre os estados e os latifúndios. É sobre a revolução de 30 que Joãzinho Bem–Bem está se referindo quando afirma em *Sezão*: "E agora estou indo para me juntar ao resto do pessoal, porque estão dizendo que vae ter revolução, e compadre Horacio de Mattos é capaz de precisar de mim..." (ROSA, J. G., 1937, p. 441), oração que em *Sagarana* foi substituída por "porque tive recado de que a política se apostemou, do lado de lá das divisas, e estou indo de rota batida para o Pilão Arcado, que o meu amigo Franquilim de Albuquerque é capaz de precisar de mim..." (p. 363), já citada.

A luta final entre Matraga e Joãozinho Bem–Bem é uma representação do encerramento de um período histórico que principiou com a proclamação da República e terminou com a revolução de 30 e na qual toda a velha estrutura de poder foi desalojada. A estupefação diante da nova situação que passa a vigorar é expressa pelo velho, pai do assassino de Juruminho, o qual, ante o espetáculo sangrento oferecido no final do conto, exclama "P'ra que foi que foram inventar arma de fogo, meu Deus?!..." (p. 370), uma frase na qual está implícita a reação ao progresso no meio rural brasileiro. [55] Este final é um autêntico

---

[55] Essa interessante interpretação das palavras do velho cujo filho assassinara o Juruminho, obtivemo-la verbalmente do professor Ivan Teixeira, da ECA. A reação ao progresso, segundo ele, remete à reação idêntica presente na estrofe 102 do canto IV, o do Velho do Restelo, dos Lusíadas:

"Oh, maldito o primeiro que, no mundo,
nas ondas vela pôs em seco lenho!
Digno da eterna pena do Profundo,
se é justa a justa Lei, que sigo e tenho!

Crepúsculo dos Deuses, sinônimo do apocalipse de que falamos em uma das alternativas de interpretação do final do conto, quando tratamos de sua dimensão religiosa; não é um desfecho pessimista; ao contrário, encerra a esperança de início de uma nova etapa da vida nacional. E até mesmo a última fala de Matraga "– Põe a bênção na minha filha... seja lá onde for que ela esteja... E, Dionóra... Fala com a Dionóra que está tudo em ordem!" pode ser entendida como uma alusão à *ordem* – o final de um período de desordem – que então principiava.

Nunca juízo algum, alto e profundo,
nem cítara sonora, ou vivo engenho
te dê por isso fama, nem memória;
mas contigo se acabe o nome e glória!" (CAMÕES, 1880, p. 165)

5. CONCLUSÕES

As possibilidades de leitura de *A hora e vez de Augusto Matraga* acima enunciadas sintetizam a forma diversificada pela qual o narrador aborda, sob a ótica religiosa e filosófica, o problema de Deus e do demônio e seus corolários, o bem e o mal no mundo e, sob a ótica político–social, a evolução de um período definido da história do Brasil. Na análise da obra em seu aspecto religioso, partimos, na primeira interpretação, de uma visão dualista cristã e, por um processo de ampliação gradual do campo focal, chegamos, nas últimas interpretações, a um panorama muito amplo do sagrado, com forte presença de sincretismo religioso. Sob o aspecto político e social, por outro lado, vimos que o conto pode ser interpretado como uma alegoria do período da história do Brasil que vai da proclamação da República à revolução de 1930.

Pela leitura da obra, das correspondências, das anotações pessoais ou das entrevistas de Guimarães Rosa, pode–se afirmar com segurança que sua complexa visão sobre a religião é questão ainda pendente e continuará a sê–lo. É tarefa estimulante, porém de reduzida possibilidade de sucesso, tentar compreender e sintetizar a crença religiosa ou a visão filosófica de alguém que fala de Deus e Cristo, Dante, Platão, Plotino, Bergson, Unamuno, Krishnamurti, Kirkegaard, do infinito, do demônio, do Tao, dos Vedas e dos Upanixades, de Buda, bruxaria, números e muito mais; e que se expressa por complicados enigmas, para cuja solução põe ao alcance do leitor apenas vestígios escassos, camuflados e carregados de simbolismo; e – o que torna tudo muito mais difícil – fornece falsas pistas para solução dos enigmas que propõe, ou insiste em aspectos pouco relevantes, passando sorrateiramente pelo que é realmente significativo.

Esse conjunto de fatores faz da interpretação uma tarefa em que às vezes a intuição vale mais do que a argumentação racional e que muito se assemelha à do detetive na solução de um caso misterioso. O analista freqüentemente se vê diante de evidências que ele mesmo considera frágeis, que hesitaria em levar em conta caso se tratasse de outro autor, ousando levá–las em consideração e a agarrá–las como única alternativa viável para seu trabalho analítico em vista da conhecida avareza de Guimarães Rosa no suprimento de dados. O próprio Rosa no entanto, autoriza e valida esta ousadia: vimos nesta dissertação vários exemplos de interpretações suas, através de cartas, anotações e entrevistas, que guardam ligações muito tênues com os textos que as originaram; servem também de exemplo as referências a Dante ou ao Apocalipse que ele mesmo fez nas cartas a Bizzarri.

Como se já não bastassem as dificuldades acima apontadas, apresenta–se outra ainda maior, que diz respeito à intensa mistura de ramos de pensamento existentes na obra de Rosa do autor mineiro: filosofia, religiões, literatura, política, história, etc. A consciência desse fato leva a uma questão: como abarcar toda essa gama de conhecimentos? O foco em um único campo permitiria maior aprofundamento da análise, mas teria o inconveniente de deixar de lado o entrelaçamento entre todos eles na obra, e assim a leitura seria parcial e de utilidade restrita para a análise de uma tradução. Como resultado, termina–se por concluir que, a rigor, o analista da obra de Rosa precisaria dispor de conhecimentos maiores do que o próprio autor em cada uma dessas disciplinas: já de partida, seu trabalho analítico deve pressupor que o autor poderá empregar qualquer trecho de qualquer obra de qualquer autor famoso como base para dar significado a uma frase de seu texto; caso levante a hipótese de que seja um verso da *Commedia*, por exemplo, deverá ter da obra de Dante um conhecimento vastíssimo para detectar tal referência. Obviamente, esse aspecto da questão exigiria que o analista de seu texto fosse um erudito do mais alto quilate, maior do que o próprio Rosa.

Essa foi uma das maiores dificuldades com que nos deparamos para efetuar esta análise. Existem áreas de *A hora e vez de Augusto Matraga* – poderíamos facilmente enumerar algumas dezenas delas – que simplesmente não nos foi possível relacionar com qualquer elemento do qual Rosa possa ter–se utilizado como referência. No entanto, mesmo nos servindo de limitadíssimos conhecimentos nas disciplinas das quais o autor lançou mão, foi possível concluir que uma leitura de sua obra que ficasse restrita a um único campo do conhecimento humano seria fatalmente incompleta. Para exemplificar: se, como a maioria dos críticos, acreditamos que as crenças religiosas de Guimarães Rosa provêm de fontes várias e diversificadas, deveríamos esperar que *A hora e vez de Augusto Matraga* – a síntese e possivelmente o conto mais significativo de *Sagarana* – abordasse sob o ângulo religioso aquelas várias crenças que sintetizem o pensamento do autor sobre o tema; se quiséssemos defender a tese de que o conto é unicamente cristão, por exemplo, deveríamos, em primeiro lugar, levantar evidências de seu caráter cristão; em segundo lugar, por meio de estudo profundo do texto, formar uma hipótese fundamentada sobre a visão que a obra transmite acerca de vários temas do cristianismo, como, por exemplo, a questão do bem e do mal; e, em terceiro lugar, comprovar a ausência de vestígios de outras crenças na obra ou, se tais vestígios estivessem presentes, provar que eles são irrelevantes. No entanto, na nossa pesquisa – dirigida por conhecimentos limitados – foi possível formular a hipótese de que a visão de Rosa sobre a religião se aproxima da de Riobaldo: "Eu cá não perco ocasião de religião.

Aproveito de todas. Bebo água de todo rio...Uma só para mim é pouca, talvez não me chegue" (ROSA, J. G., 1956, p. 17) ou de Ramakrishna, o santo hinduísta do século XIX:

> Deus fez diferentes religiões para satisfazer diferentes aspirações, épocas e países. Todas as doutrinas são apenas outros tantos caminhos; mas um caminho não é, de modo algum, o próprio Deus. Na verdade, podemos chegar a Deus seguindo quaisquer dos caminhos com sincera devoção. (SMITH, s/d, p. 83).

Por outro lado, no entanto, é também razoável levantar a possibilidade de que Rosa (como a maioria de todos nós) não tivesse um nível de clareza sobre sua própria crença religiosa que lhe permitisse evidenciá–la com precisão e rigor doutrinário. Em seus depoimentos, alguns transcritos nesta monografia, transparecem muito mais dúvidas do que convicções.

Os obstáculos com as quais se defronta o crítico da obra de Rosa levaram Bolle, ao comentar a entrevista a Lorenz, a afirmar que

> Na entrevista, Guimarães Rosa tenta atrair o interlocutor ao terreno das metáforas, dos paradoxos e das ambigüidades – que conhece como poucos e que lhe servem de camuflagem e proteção. Pode ser considerado então uma pessoa estranha e alimenta tal imagem na medida em que isso seja eqüivalente a "profundo", "misterioso", "insondável" etc. Não quer fornecer esclarecimentos – o que de fato é um trabalho que a crítica tem que fazer – mas indica a perspectiva em que ela deve vê–lo: como feiticeiro da linguagem, como autor metafísico ou como a esfinge da literatura brasileira, diante da qual se reúnem os críticos para solucionar enigmas. (BOLLE, 1973, p. 24).

e a ressaltar a falta de clareza do escritor mineiro na exposição de suas idéias em campos tão diversificados: "A obra de Guimarães Rosa é iluminada por noções como agnosticismo, antilógica, neoplatonismo, mística, nadaísmo. O problema não é examinar aqui se os contos se prestam a tais caracterizações tão heterogêneas; o problema primário é a falta de clareza no uso desses conceitos." (BOLLE, 1973, p. 21). Concordemos ou não com os argumentos de Bolle, o fato é que, decorridos trinta anos, a busca desenfreada por significados na obra rosiana converteu–se em obstinação de parcela significativa da crítica.

Talvez, em *A hora e vez de Augusto Matraga*, Guimarães Rosa quisesse atiçar o interesse do leitor, fazendo–o compartilhar das incertezas dele, autor, e ao mesmo tempo levar o leitor a adquirir consciência de suas próprias. É possível que esteja aí a explicação para ter anotado nos *Estudos para obra de Guimarães Rosa*, caderno12 (IEB–USP):

"475 = (para mim, a página mais importante do Grande Sertão: Veredas)", que se refere à primeira edição:

> Só o que eu quis, todo o tempo, o que eu pelejei para achar, era uma só coisa – a inteira – cujo significado e vislumbrado dela eu vejo que sempre tive. A que era: que existe uma receita, a norma dum caminho certo, estreito, de cada uma pessoa viver – e essa pauta cada um tem – mas a gente mesmo, no comum, não sabe encontrar.; como é que sòzinho, por si, alguém ia poder encontrar e saber? Mas, esse norteado tem. Tem que ter. Senão, a vida de todos ficava sendo sempre o confuso dessa doideira que é. E que: para cada dia, e cada hora, só uma ação possível da gente é que consegue ser a certa. Aquilo está no encoberto; mas, fora dessa conseqüência, tudo o que eu fizer, o que o senhor fizer, o que beltrano fizer, o que todo–o–mundo fizer, ou deixar de fazer, fica sendo falso e é o errado. Ah, porque aquela outra é a lei, escondida e visível mas não achável, do verdadeiro viver: que, para cada pessoa, sua continuação já foi projetada, como o que se põe em teatro, para cada representador – sua parte, que antes já foi inventada, num papel...
>
> Ora veja. Remedêio pêco com pecado? Me torço! Com essa sonhação minha, compadre meu Quelemém concorda, eu acho. E procurar encontrar aquêle caminho certo, eu quis, forcejei; só que fui demais, ou que cacei errado. Miséria em minha mão. Mas minha alma tem de ser de Deus: senão, como é que ela podia ser minha? O senhor reza comigo. A qualquer oração. Olhe: tudo o que não é oração é maluqueira... Então, não sei se vendi? Digo ao senhor: meu medo é êsse. Todos não vendem? Digo ao senhor: o Diabo não existe, não há, e a ele eu vendi a alma... Meu mêdo é esse. A quem vendi? Medo meu é êste, meu senhor: então, a alma a gente vende, só, é sem nenhum comprador...

Muito apropriadamente, na página 365 da 7ª edição de *Sagarana* (ver figura 7), após a frase que encerra *A hora e vez de Augusto Matraga,* há uma ilustração de Poty – em cuja parte superior há a figura da Esfinge com chapéu de cangaceiro e, na parte inferior, uma ampulheta – que parece lançar o desafio vivido permanentemente pelo leitor e que bem expressa a ambigüidade que caracteriza a obra.: *decifra–me ou devoro–te.*

Figura 7

Para Vernant, como vimos, a ambigüidade é a marca característica do gênero da tragédia. Embora não tenha sido nosso propósito discutir em pormenores em qual gênero literário situar *A hora e vez de Augusto Matraga,* identificamos na obra algumas características que estão em conformidade com o pensamento de Vernant com respeito à tragédia, já apontadas quando tratamos da presença da mitologia grega no conto. E como também ocorre na tragédia, em *A hora e vez de Augusto Matraga* as

personagens e as ações perfilam-se "não como realidades estáveis que poderiam ser delimitadas, definidas e julgadas, mas como problemas, questões sem resposta, enigmas cujo duplo sentido continua à espera de ser decifrado" (VERNANT, 1999, p. 161). Este aspecto foi evidenciado nesta análise, pois, a partir de alguns elementos significativos que o narrador põe ao nosso alcance, foram levantadas múltiplas possibilidades de leitura de várias passagens. No campo religioso, pudemos fazer um conjunto de leituras que o conto comporta, que se diferenciaram umas das outras conforme o ângulo pelo qual ele foi observado, mas que terminaram por ser sintetizadas em uma única, a do sincretismo religioso. Por outro lado, lançando mão do artifício de dividir arbitrariamente a análise em dois campos, o religioso e filosófico de um lado e o político e social de outro, chegamos a duas leituras possíveis e diferentes da obra, uma para cada campo.

Neste ponto, questão que se coloca é: como conciliar essas duas leituras? A conclusão a que chegamos é que, a despeito da sólida formação clássica e barroca do autor e de todo o repertório intelectual de bases européias dos quais ele lança mão, a obra reflete uma visão profundamente humana, a partir da qual o leitor é levado a entender Guimarães Rosa não somente como alguém insensível a questões sociais e obsedado por complicados problemas metafísicos e religiosos, mas como um brasileiro preocupado com o homem, a história e a cultura do Brasil, incorporado, portanto, ao grupo pensante que em sua época estava empenhado nos debates das grandes questões nacionais. As referências barrocas e clássicas contidas na obra não procuram dar roupagem intelectualizada a nossa realidade ou tomá-las como base doutrinária de ideal a ser atingido ou imitado, mas pretendem posicionar o Brasil dentro de um contexto do pensamento universal como ele é manifestado pelos grandes artistas e pensadores da humanidade. O sertão brasileiro passa a ser um laboratório no qual podem ser observadas, através das ações intuitivas das personagens e das relações integradoras destas com o meio que as circunda, as manifestações de um pensamento de cunho universal. E nesse laboratório presenciamos a ambigüidade inextricável de nossa realidade e seus persistentes paradoxos. Dessa forma, a linguagem caracteristicamente brasileira de *A hora e vez de Augusto Matraga*, harmonizada com o seu conteúdo religioso e político, permite inseri-la na esfera da melhor literatura mundial.

PARTE 3: ANÁLISE DAS DUAS TRADUÇÕES ITALIANAS *DE A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA*

1. INFORMAÇÕES GERAIS

A análise que faremos a seguir terá como objetos as traduções italianas de *A hora e vez de Augusto Matraga* efetuadas por A. P. Jannini, em 1963, e por Silvia La Regina, em 1994.

De modo geral, em nossa análise do texto da língua de chegada nos ateremos principalmente em constatar a presença, a ausência, o enriquecimento ou a transformação dos elementos que serviram de apoio à nossa análise literária do conto na língua de partida. Nossos instrumentos analíticos serão as quatro formas de fidelidades propostas por Mário Laranjeira e as treze tendências de deformação da *analítica da tradução* de Berman. A tendência deformadora que Berman define como "destruição das redes significantes subjacentes" – definida como "perda, na tradução, de certas palavras ou expressões–chave, impossibilitando o leitor da língua de chegada de ter acesso a esses elementos significativos" – é a que melhor se aproxima ao que poderíamos chamar de *deformações do significado*, justamente as de maior importância para o foco desta dissertação. Por outro lado, serão mencionados os ganhos decorrentes da tradução, uma forma de deformação – para melhor, é verdade, mas ainda assim uma deformação – não prevista por Berman. Podem também ocorrer casos em que na tradução ocorram ambigüidades inexistentes no texto de partida; se a presença de tais ambigüidades ocasionará o seu enriquecimento ou o seu empobrecimento, é fato que somente poderá ser constatado por meio da comparação entre a leitura do texto traduzido com a leitura que foi efetuada do texto de partida. A introdução de ambigüidades estranhas ao texto de partida e seu efeito na tradução – se positivo ou negativo – também não foi prevista por Berman.

Tomamos a liberdade de sugerir alternativas de tradução nos casos em que consideramos que o texto traduzido tenha sacrificado elementos significativos para a leitura da obra na língua de chegada. Assim procedendo, foi nosso objetivo unicamente mostrar que alternativas podem ser criadas para propiciar o enriquecimento da leitura da obra traduzida. Este fato não deve ser entendido como presunção de efetuar correções no excelente trabalho dos dois tradutores: não temos a habilidade para traduzir um texto literário do português para o italiano – tarefa que exige conhecimento profundo da língua de chegada, raramente encontrado em alguém que nasceu e vive no Brasil –, e muito menos quando se trata de uma obra de Guimarães Rosa. Para diminuir o risco de elaborar alternativas de tradução

gramaticalmente incorretas, nossas sugestões foram examinadas e modificadas por nossa orientadora.

Em alguns casos lançamos mão das indicações de Rosa a seus tradutores para a versão de determinado trecho. É claro que não se deve partir do pressuposto de que o autor tivesse um nível de conhecimento suficientemente elevado de línguas estrangeiras a ponto de efetuar apropriadamente a tradução de um taxto literário. No entanto, por meio dessas sugestões, Rosa, implicitamente, quando não claramente, expressa sua opinião sobre qual conotação de um certo trecho da obra é relevante e, portanto, suas indicações se convertem em fonte de inestimável valor para a análise da obra original e da tradução.

Adotaremos o seguinte procedimento para esta análise:

- Na transcrição do texto em português, o número da página citado entre parêntesis refere–se, como vem sendo feito até aqui nesta dissertação, à 15ª edição de *Sagarana*, da José Olympio;
- Na transcrição da tradução italiana efetuada por Jannini do mesmo trecho, o número da página citado entre parêntesis refere–se à edição do *Il duello*, da Nuova Accademia Editrice, que contém as traduções de *O duelo*, por Edoardo Bizarri e *de A hora vez de Augusto Matraga*, por P. A. Jannini;
- Na transcrição da tradução italiana efetuada por La Regina do mesmo trecho,o número da página citado entre parênteses refere–se à edição de *Sagarana*, da Feltrinelli;
- Cada trecho analisado será separado do próximo por um asterisco.

2. ANÁLISE DAS TRADUÇÕES

Iniciemos nossa análise das duas traduções pela cantiga infantil que serve de epígrafe do conto:

"Eu sou pobre, pobre, pobre,
vou–me embora, vou–me embora...
.....
eu sou rica, rica, rica,
vou–me embora daqui!..."
(CANTIGA ANTIGA (p. 324)

Na tradução do primeiro verso, Jannini preferiu a tradução literal, substituindo o heptassílabo original por um octossílabo, no qual três trissílabos proparoxítonos são utilizados.

"sono povera, povera, povera,
me ne vado, me ne vado, me ne vado...
. . .
Sono ricca, ricca, ricca,
Me ne vado, me ne vado da qui!...
(vecchia canzone) (p. 81)

Na tradução do segundo verso, Jannini utilizou um endecassílabo, e no terceiro verso, um heptassílabo, como o original. A frase "me ne vado" foi triplicada no segundo verso e duplicada no quarto. Pode ter–se dado o caso de o tradutor ter procurado dar reforço ao ato da partida do herói ou que tenha procurado enfatizar a presença do três no segundo verso, acreditando estar atendendo à intenção do narrador; porém, procedendo dessa forma, provocou a quebra desnecessária da métrica dos dois versos, cometendo uma infidelidade retórico–formal possível de ser evitada. Além disso, uma infidelidade semiótico – textual pode ser constatada com o emprego da frase "me ne vado" por cinco vezes, perdendo–se o vestígio significativo de sua tripla presença no original: duas no segundo verso e uma no quarto.

Na tradução do primeiro verso, La Regina também preferiu a tradução literal, substituindo o heptassílabo original por um octossilabo.

Sono povera, povera, povera,
Me ne vado, me ne vado...

Sono ricca, ricca, ricca,
Me ne vado via di qui...
(Vecchia canzone popolare) (p. 263)

A tradução do segundo e terceiro versos é fiel ao original em todos os aspectos, porém no quarto verso o hexassílabo oxítono "vou–me embora daqui" foi traduzido pela heptassílabo "Me ne vado via di qui...", ocorrendo aí, portanto, uma infidelidade retórico–formal.

Embora nas duas traduções do primeiro verso a fidelidade retórico–formal tenha sido prejudicada pela quebra da métrica, parece–nos ser esta a melhor solução no caso – se outra

não for possível –, pois foi preservada a característica importante da presença do adjetivo *pobre* por três vezes e sua contraposição, as três vezes em que se apresenta o *rica* no terceiro verso; como vimos na análise da obra, o número três e seus derivados têm presença persistente no conto, o que aconselha a manutenção do texto como traduzido.

Parece–nos que a tradução do verso seria melhor resolvida com "Me ne vado da qui...", conforme utilizada por Jannini, porém sem a desnecessária repetição do "Me ne vado."

*

Após a cantiga, ainda no epígrafe, o narrador cita um provérbio:

> *"Sapo não pula por boniteza,*
> *mas porém por percisão."*
> (PROVÉRBIO CAPIAU) (p. 324)

Em ambas as traduções ouve a inevitável perda do linguajar característico capiau na língua de partida, com a conseqüente perda de estranheza. Jannini traduziu o provérbio por

> Il rospo non salta per bellezza,
> Ma per pura necessità
> *(proverbio contadino)* (p. 81)

enquanto que a tradução de La Regina foi:

> Il rospo non salta per farsi bello,
> Ma solo per necessità
> *(proverbio contadino)* (p. 263)

Estamos diante de uma das maiores dificuldades com a qual se depara o tradutor de Rosa, decorrente da linguagem utilizada pelas personagens e pelo próprio narrador. Com propriedade, Silvia La Regina assim abordou a questão:

> A língua italiana é bem mais rígida do que a portuguesa, o que dificulta o uso de muitos neologismos (que o inglês, por exemplo, assim como o alemão, recebe com relativa flexibilidade) e impossibilita a adaptação de, por exemplo, muita parte da linguagem coloquial e do idioleto de *Sagarana*, que em italiano soam errados. A utilização do dialeto por vezes poderia ter ajudado a solucionar alguns impasses, não tivesse surgido de imediato o problema de qual dialeto adotar,

> entre todos os italianos, e, no caso, o que motivaria tal escolha, assim como pareceu logo ridículo um Augusto Matraga ou Lalino Salãthiel falando com sotaque romano ou napolitano. (...) A linguagem coloquial é usada pelos personagens que aparentemente não dispõem de outro registro lingüístico (...) De qualquer jeito, essa linguagem seria mais um dialeto "social" do que "geográfico", e imporia um registro que, em italiano, é inexistente, com poucas exceções: (LA REGINA, 2000, p. 36).

Essa impossibilidade prática apontada por La Regina, de transferir a linguagem peculiar de Guimarães Rosa para outra língua, faz que na tradução ocorra o tipo de deformação definida por Berman de *apagamento das superposições de línguas* e que se caracteriza pela destruição da tensão e da integração existentes no texto original, decorrentes da superposição de dialetos com a língua culta ou da coexistência de várias línguas cultas. Dessa forma, a tradução literal do texto de Rosa, como executada pelos dois tradutores, se nos afigura a melhor opção no caso, a despeito da eliminação da estranheza *mas porém*. O emprego de um provérbio italiano eqüivalente poderia ser considerada, desde que *sapo* fosse mantido na tradução, pois, conforme já expusemos anteriormente em nossa análise da obra, o termo estabelece uma relação de parentesco interessante entre *A hora e vez de Augusto Matraga* e *A volta do marido pródigo*. A sugestão do autor à tradutora americana do conto, formulada na carta de 04/03/65 foi o de tradução ao pé da letra e a manutenção do sentido de *necessidade*: "A toad doesn't jump to show off, but because he has to (ou: because he needs to) (IEB–USP).

O vocábulo *necessità* caracteriza adequadamente uma necessidade física e psicológica independente da vontade de quem pratica o ato: "Forte stimolo fisico o psicologico a compiere uma determinata azione" (ZINGARELLI, 1977). Esta conotação é condizente com o sentido do provérbio, tanto no que diz respeito à predestinação quanto o da associação à doutrina filosófica do *necessitarismo*, já mencionada na análise literária da passagem.

De qualquer forma, o importante neste texto é o de manter a conotação de necessidade e o próprio autor propõe alternativas de tradução que preservam a fidelidade semântica e a fidelidade lingüístico–estrutural, com sacrifício da retórico–formal do original.

*

O parágrafo que inicia o conto propriamente dito é um dos mais ricos de significados:

> MATRAGA não é Matraga, não é nada. Matraga é Estêves. Augusto Estêves, filho do Coronel Afonsão Estêves, das Pindaíbas e do Saco–da–Embira. Ou Nhô Augusto – o homem–

nessa noitinha de novena, num leilão de atrás de igreja, no arraial da Virgem Nossa Senhora das Dôres do Córrego do Muricí. (p. 324)

Quando analisamos este período, mencionamos o fato de Matraga ser citado por três vezes, como também Verbo o é na gênese de Cristo, no evangelho de São João. Manifestávamos a opinião de que as primeiras três frases contêm o conceito essencial do pensamento de Rosa e a chave da compreensão da ambigüidade de sua obra, de *A hora e vez de Augusto Matraga* em particular, e da própria personagem de Matraga, por ele resumidos por "Tudo é e não é." Ou: "às vezes é às vezes não é."

O trecho foi assim traduzido por Jannini:

Matraga non è Matraga; Matraga non significa nulla. Matraga è un Esteves. Augusto Esteves, figlio del Colonnello Alfonso Esteves, delle Pindaíbas e del Saco-da-Embira, o meglio Mastro Augusto. Il nostro uomo, quella sera di novena, si recava ad una vendita all'asta dietro la chiesa del villaggio di Nostra Signora dei Dolori del Torrente di Muricí. (p. 81)

Esta tradução emprega o termo *Matraga* quatro vezes, eliminando desnecessariamente um elemento significativo de análise literária, qual seja, a citação por três vezes do nome do herói na língua de partida. Através de processo de *racionalização*, a primeira frase foi desmembrada em duas, separadas por ponto e vírgula, resultando, em conseqüência, a quádrupla citação de *Matraga*. Por outro lado, a tradução mantém a ambigüidade que permite identificar o "Matraga não é Matraga" quer com a personagem, quer com seu nome, porém ao introduzir a afirmação – "Matraga non significa nulla" – corre o risco de induzir o leitor do texto italiano menos atento a concluir que a palavra *Matraga* não tem qualquer significado especial, enfraquecendo dessa forma o sentido dúbio contido no já analisado "não é nada" do texto original.

Afonsão foi vertido para o italiano por Alfonso, termo que não comunica a estatura social e física da personagem. Verter o nome Afonso pareceu-nos um procedimento desnecessário e arriscado. Como acima falamos quando nos referimos à tradução dos nomes próprios em Guimarães Rosa, seria prudente aqui manter o termo da língua de partida, a menos que o tradutor tenha tido uma razão específica para traduzi-lo, com a qual não conseguimos atentar. Consideramos acertada a manutenção dos nomes próprios *Pindaíbas* e *do Saco-da-Embira*, embora fosse recomendável uma nota de rodapé explicativa do significado dos dois termos em português ou, o que seria ainda melhor, um glossário. A edição da Feltrinelli, traduzida por La Regina, possui, das páginas 301 a 307, um glossário de

145 verbetes com explicações interessantes sobre nomes de tribos indígenas, animais, árvores, alimentos, festas populares, etc. porém, infelizmente, não traz comentários sobre os nomes próprios. Quanto aos demais nomes próprios do texto, Augusto e Esteves, seus significados poderão ser detectados pelo leitor italiano, por se tratarem de nomes de origem latina e grega respectivamente, como já vimos.

Lamentavelmente, a solução encontrada por Jannini para manter o vocábulo *homem* no texto traduzido fez perder sua força original de aproximação do poder social, de Deus, de Cristo e do demo, para convertê–lo em algo como *o homem de quem nos ocuparemos neste conto.* Sua tradução do trecho citado apresenta, portanto, casos de perdas de importantes elementos para o enriquecimento das possibilidades de leitura da obra, os quais podem ser analisados á luz dos conceitos de deformação segundo Berman: ocorreu a*claração* na tradução de "Ou Nhô Augusto – o homem – nessa noitinha de novena, num leilão de atrás de igreja, no arraial da Virgem Nossa Senhora das Dôres do Córrego do Muricí" por "Il nostro uomo, quella sera di novena, si recava ad una vendita all'asta dietro la chiesa del villaggio di Nostra Signora dei Dolori del Torrente di Muricí", na qual um texto propositadamente estranho e sintaticamente incompleto, pois isento de predicado, é transformado em uma afirmação.

O texto todo, portanto, sofreu, fundamentalmente, deformação de *racionalização*, com modificações das estruturas sintáticas e da pontuação do original, as quais, por sua vez, provocaram a *destruição das redes significantes subjacentes* no caso.

A tradução de La Regina é muito mais precisa e elegante do que a de Jannini:

> Matraga non è Matraga, non è niente. Matraga è Esteves, Augusto Esteves, figlio del Colonnello Afonsão Esteves, di Pindaíbas e di Saco–da–Embira. O, se volete, padron Augusto, proprio lui, in quella bella serata di novena, a un'asta a ridosso della chiesa, nel villaggio di Nostra Signora dei Dolori di Còrrego do Muricí. (p. 263)

Esta versão mantém quase todos os vestígios importantes do texto da língua de partida. A exceção é a omissão da expressão *o homem* traduzido por *proprio lui.* A seqüência "Ou Nhô Augusto – o homem – nessa noitinha de novena" ganhou, na tradução, um aposto adicional, com um verbo – *se volete* –, enfraquecendo a estranheza do original e alterando esteticamente o texto Essa deformação de *aclaração* pode ser também observada na tradução de *noitinha* por *bella serata.*

Acreditamos que a tradução literal da seqüência acima seria a melhor solução, alguma variante de: "O padron Augusto, l'uomo, in quella sera di novena, a un'asta a ridosso della chiesa, nel villaggio di Nostra Signora dei Dolori di Còrrego do Muricí."

Como já dissemos quando analisamos a obra, não temos elementos que nos assegurem que Rosa tenha feito uma referência proposital aos versos da *Commedia* na primeira frase do conto. Em caso de dúvida, seria aconselhável tentar estruturá–la na tradução como o original, o que, no entanto, parece–nos muito difícil de ser feito neste caso. Portanto, a deformação de *destruição do ritmo* é aparentemente inevitável.

Como vimos neste exemplo, a inserção de um glossário com explicações sobre nomes próprios poderia ser muito útil para abrir ao leitor da língua de chegada possibilidades adicionais de leitura, graças a elementos de interpretação difíceis de serem detectados sem o auxílio de um esclarecimento adicional. É o caso da seguinte passagem: "E agora vou ajuntar o resto do meu pessoal, porque tive recado de que a política se apostemou, do lado de lá das divisas, e estou indo de rota batida para o Pilão Arcado, que o meu amigo Franquilim de Albuquerque é capaz de precisar de mim..." (p. 363). A maioria dos leitores do texto italiano terá dificuldade de relacionar o nome de Franklin de Albuquerque a algumas passagens históricas importantes da história do Brasil, e portanto, de supor que na obra também estejam em pauta importantes discussões sobre a estrutura da sociedade brasileira.

*

Para o próximo trecho que analisaremos, acreditamos que a solução ao pé da letra também teria sido a mais indicada. Trata–se de um momento da passagem do leilão atrás da igreja, no qual Nhô Augusto, respondendo á gritaria do público presente, exclama: "Sino e santo não é pagode, povo!" (p. 326). Duas palavras importantes, quando se trata de um texto religioso, devem merecer nossa atenção nessa frase: *sino* e *santo*.

Guimarães Rosa sugeriu três possibilidades de tradução desta oração a Onís, em carta de 04/03/65:

> Bell and hell are not for fun, folks!
> Bell and hell are not for revelry, folks!
> Bells and church saints are not for revel (for fun)! (IEB–USP)

Na primeira versão, o autor substituiu *santo* por um termo em inglês que semanticamente lhe é estranho, *hell*; criou aliterações em *el* – em substituição à aliteração em

s do original – e em *f* na primeira alternativa, que tornaram a tradução mais rica do que o original sob o ponto de vista poético. A oposição criada com *bell and hell* também enriqueceu a tradução – pois impõe o respeito aos dois opostos, céu e inferno – e mostra a preocupação do autor em preservar a conotação religiosa do texto. A terceira alternativa apresentada por Rosa é estritamente literal e quebra a poeticidade contida no original.

Estamos, portanto, diante de um texto no qual o próprio autor tem dúvidas sobre o que deve ser preservado e o que deve ser sacrificado na tradução. As duas primeiras alternativas sugeridas por Rosa mostram que uma tradução pode apresentar um enriquecimento em relação ao texto da língua de partida – e que seria portanto uma deformação do texto, porém com efeito positivo, a qual, como já dissemos, não foi prevista por Berman. Tanto na tradução de Jannini "– Scherza coi fanti, ma lascia stare i santi!" (p. 84), como na de La Regina "– C'è poco da scherzare con i santi, marmaglia!" (p. 264), perderam–se a sonoridade e o sentido literal de *sino e santo*, em favor manutenção da idéia de reprovação do comportamento licencioso do povaréu, o que é importante, porém, não prioritária no caso. Ambas não puderam ser fiéis, sob o ponto de vista retórico–formal, ao poema da língua de partida, pois parte importante de suas características formais foram sacrificadas na tradução, obviamente devido às dificuldades provocadas pela concisão e musicalidade do trecho original. Jannini se utiliza de uma frase conhecida de boa parte do público italiano e já banalizada pelas quatro vezes que é citada na ópera Tosca, de Puccini, em pouco mais de dois minutos, caindo, dessa forma, no erro da substituição de um dito popular poético da língua de partida por um lugar–comum na língua de chegada que, além do mais, não lhe é exatamente eqüivalente. É o caso de uma deformação semântica, a qual, como dito anteriormente, não foi prevista por Berman.

Possivelmente o emprego de uma solução mais simples e literal, conforme sugerido pelo autor na terceira alternativa apresentada a Onís, uma variante de "Con le campane e con i santi c'è poco da scherzare, marmaglia!" teria a vantagem de colocar os dois termos religiosos em primeiro plano, embora com a perda irremediável das características poéticas da frase.

*

A próxima passagem que analisaremos é a da canção "Ei, compadre, chegadinho, chegou / Ei, compadre, chega mais um bocadinho!..." (p. 327), que foi anteriormente interpretada como anunciadora de que fatos muito significativos se desencadearão a partir da cena do leilão atrás da igreja. O autor, em carta a Onís de 04/03/65, ressaltou a importância da conotação de *aproximação gradual* que conclui com a *chegada*, sugerindo as seguintes formas de tradução literais: a primeira, "Hey, pal, just arriving, arrive.../ Hey, pal, arrive yet a

little closer., e a segunda, Hey, pal, just arriving, arrives.../ Hey, pal, please arrive yet a little bit closer." (IEB–USP).

A tradução de Jannini

> Eh, compare, Chegadinho, arriva
> Eh, compare, vieni un po' più vicino!... (p. 86)

transmite a impressão errônea de que *Chegadinho*, grafado com *C* maiúsculo na tradução, seja uma personagem, perdendo–se, por infidelidade semântica, a pista dada pelo narrador sobre a importância do momento narrado. A tradução de La Regina, embora perdendo a conotação de inexorabilidade da *aproximação gradual* e de *chegada*, permite ao leitor italiano concluir apropriadamente o sentido dado pelo narrador:

> Ehi, compare, pian, pianino,
> Ehi, compare, vieni più vicino!... (p. 266)

Uma tradução mais próxima da literal, como por exemplo

> Ehi, compare, pian pianino, è arrivato...
> Ehi, compare, vieni, vieni più vicino!...

poderia ser uma alternativa interessante, pois, a despeito do estranho *è arrivato* mantém a "cantabilidade" da canção original, além de reforçar o sentido de aproximação pela repetição de *vieni* e de *chegada* em *arrivato.*

*

O trecho que analisaremos a seguir é dos mais importantes do conto. Trata–se da canção entoada na cena do leilão atrás da igreja:

> E uma voz bem entoada cantou de lá, por cantar:
>
> *Mariquinha é como a chuva:*
> *Boa é, p'ra quem quer bem!*
> *Ela vem sempre de graça,*
> *Só não sei quando ela vem...*
>
> Aí o povaréu aclamou, com disciplina e cadência:

– Nhô Augusto leva a Sariema! Nhô Augusto leva a Sariema! (p. 326)

Em nossa análise desta passagem, falamos da proeminência do vocábulo *lá*, como se referindo a alguém que se encontra fora da cena em que os acontecimentos estão se desenrolando, à qual o povaréu do lado de cá responde em contraponto – reforçado pela associação do *lá* à nota musical – com disciplina rítmica: "Nhô Augusto leva a Sariema! Nhô Augusto leva a Sariema!" Falamos também da importância de algumas palavras da cantiga que aparecem na reza da *Ave Maria*: *Mariquinha*, provável diminutivo de *Maria*, *graça* e os dois *ave* nos cacófatos *ela vem* dos terceiro e quarto versos. Também descrevemos os vários sentidos possíveis do ambíguo segundo verso. Finalmente, defendemos a idéia de que, nesta cantiga, o narrador está informando o leitor de que os acontecimentos da vida de Nhô Augusto são fruto da predestinação e que a graça será sinalizada com a chegada das chuvas.

Esta passagem é um exemplo daquelas nas quais é recomendável que o foco do tradutor se volte prioritariamente para a manutenção, na língua de chegada, do maior número possível de elementos semânticos significativos que o texto da língua de partida encerra, mesmo que este procedimento exija o indesejável sacrifício de algumas características de métrica, ritmo, rima, etc., ou seja, perda da fidelidade retórico–formal como definida por Laranjeira.

Nas duas traduções constatamos que os autores tiveram dificuldade de manter as características formais do poema original "Mariquinha é como a chuva...", um heptassílabo, com acentuação na terceira e sétima sílabas. Na tradução de Jannini foi modificada a métrica nos primeiros três versos e a acentuação do quarto, enquanto que na de La Regina apenas foi mantida a métrica nos dois últimos versos. A tradução do episódio efetuada por Jannini é a seguinte:

E una voce ben intonata si mise a cantare, cosi, per il piacere di cantare:

Mariquinha è come la pioggia
È buona per chi le vuol bene!
Non costa mai nulla,
Solo non so quando viene...

Qui la gente acclamò, con disciplina e con cadenza:
– Mastro Augusto si porta via la Sariema! (p. 84)

e a de La Regina:

> Una voce ben intonata prese allora a cantare, così per fare qualcosa:
>
> *Mariquinha è una pioggerella,*
> *A chi la vuole, lei vuole bene.*
> *Non si fa certo pagare*
> *Non si sa mai quando viene.*
>
> A quel punto la folla prese ad acclamare, ritmando disciplinata
> – Padron Augusto porta via la Sariema! Padron Augusto porta via la Sariema! (p. 265)

As duas traduções eliminaram também o sentido dúbio do segundo verso da cantiga, bem como *graça* e os cacófatos *ave*. Desse modo, ambas as traduções deixaram de dar ao leitor estrangeiro vestígios significativos para a leitura da obra. Parece-nos que ocorreu de parte dos dois tradutores a intenção de tornar o segundo verso mais claro, o que acabou provocando a perda da fidelidade semiótico – textual de Laranjeira. Na tradução de La Regina existe infidelidade semântica no primeiro verso da cantiga, pois Mariquinha deixa de ser semelhante à chuva – como no texto original – para converter–se na própria chuva.

Em ambas as traduções o *lá* da oração que precede a cantiga original foi eliminado, perdendo–se, portanto, a bela contraposição com o "canto" do povaréu, executado do lado de cá; pela mesma causa, perdeu–se também a importantíssima conotação de voz vinda de fora da cena, responsável pelo clima de mistério que rodeia a passagem. Este é um caso em que ocorreu o que Berman chama de deformação por *destruição das redes significantes subjacentes*.

Uma possibilidade de tradução do trecho poderia ser uma variante do texto abaixo :

> Una voce ben intonata prese allora a cantare di là, così per cantare:
>
> *Mariquinha è come la pioggia*
> *Buona è per chi vuol bene!*
> *Ella vien con buonagrazia,*
> *Sol non so quando ella viene...*
>
> E la folla acclamò, con disciplina e con cadenza:
> – Masto Augusto porta via la Sariema! Mastro Augusto porta via la Sariema!

A utilização do pronome *ella* parece–nos interessante, pois transmite ao texto um anacronismo adequado à voz que entoa a canção e ao clima do momento narrado. *Buonagrazia* não corresponde exatamente a *sem pagamento*, uma das conotações do texto original, mas a "disposizione d'animo favorevole, cortesia, gentilezza" (DEVOTO, OLI, 2001), porém faz ressoar o termo grazia, que é o principal objetivo desta versão proposta. O ritmo binário é mantido em "– Masto Augusto porta via la Sariema! ", porém com o acréscimo de dois tempos.

*

A tradução da passagem abaixo será examinada a seguir:

Caminharam para casa. Mas para a casa do Beco do Sem–Ceroula, onde só há três prédios–cada um dêles com gramofone tocando, de cornetão à janela – e onde gente séria entra mas não passa.

Nisso, porém, transpunham o adro, e Nhô Augusto parou, tirando o chapéu e fazendo o em–nome–do–padre, para saudar a porta da igreja. Mas o lugar estava bem alumiado, com lanterninhas e muita luz de azeite, pendentes dos arcos de bambú. E Nhô Augusto olhou a mulher.

– Que é?. . . Você tem perna de manuel–fonsêca, uma fina e outra sêca! E está que é só ôsso, peixe cozido sem tempêro...Capim p'ra mim, com uma sombração dessas!... Vá–se embora, frango–d'água! Some daqui!

E, empurrando a rapariga, que abriu a chorar o choro mais sentido da sua vida, Nhô Augusto desceu a ladeira sòzinho – uma ladeira que a gente tinha de descer quase correndo, porque era só cristal e pedra sôlta.

Lá em baixo, esbarrou com o camarada, que trazia recado de Dona Dionóra: que Nhô Augusto voltasse, ou ao menos desse um pulo até lá–à casa dêle, de verdade, na Rua de Cima, – porque ainda havia muito arranjo a ultimar para a viagem, e ela – a mulher, a espôsa – tinha uma ou duas coisas por perguntar... (p. 327 – 8)

Jannini verteu o episódio da seguinte forma:

S'incamminarono verso casa, anzi verso una casa del Vicolo del Sem–Ceroula, dove ci sono tre edifici dalle cui finestre un grammofono suona a tutto volume e dove la gente seria passa ma non si ferma. Tuttavia, prima di arrivare in quel luogo, attraversarono il sagrato e Mastro Augusto si fermò davanti alla porta della chiesa, levandosi il cappello e facendo il segno della croce, in segno di saluto. Il luogo era ben illuminato, da lanternine con molto olio, pendenti dagli archi di bambú. Mastro Augusto guardò la donna.

– Com'è?... Tu hai le gambe sbilenche, una sottile e una secca! E il resto solo ossa, pesce lesso senza condimento... Povero me, con uno spauracchio come questo!... Va' via, pollo di acqua.

Fila via! – E diede uno spintone alla ragazza che cominciò a piangere come mai in vita sua. Mastro Augusto fece la strada solo: una strada che la gente doveva scendere quasi di corsa, perchè era fatta di quarzo e di pietre.

Giunto in basso, incontrò um domestico che portava un messaggio di Donna Dionóra: Mastro Augusto doveva tornare o almeno fare un salto a casa – in via de Cima – perchè vi erano ancora molte cose da sistemare prima del viaggio, e sua moglie aveva un paio di cose da chiedergli...(p. 86 – 7)

Silvia La Regina traduziu a passagem mantendo apropriadamente a impiedade e a agressão contida na fala de Nhô Augusto:

Si avviarono verso casa. Voglio dire verso la casa di Beco Sem–Ceroula, dove ci sono tre fabbricate – ciascuno con un giradischi acceso, altoparlante alla finestra – e dove la gente seria entra, ma non passa.

Prima, però, attraversarono il sagrato e padron Augusto si fermò, togliendosi il cappello e facendosi il segno della croce, come per salutare la porta della chiesa. Il posto era ben illuminato, con lanternine abbastanza fornite d'olio che pendevano dagli archi di bambù. E fu allora che padron Augusto fissò la donna:

– Ma come?... Hai le gambe sbilenche, una fina e l'altra secca !...Sei tutt'ossa, un pesce lesso e scondito...Accidente a me, con questo pezzo di fantasma!... Fila via, pollastra! Sparisci!

E, spintonando la ragazza, che attaccò a piangere con tutti i suoi sentimenti, padron Augusto si avviò tutto solo – un vicolo che bisognava scendere quase di corsa, perché era un ammasso di vetri e sassi.

Già in fondo, si ritrovò davanti il servo, che gli portava um messaggio di donna Dionora: che padron Augusto rientrasse, o almeno facesse un salto – a casa sua, proprio così, in Rua de Cima – perché c'erano ancora un bel po' di preparativi per il viaggio e lei, sua moglie, aveva un paio di cosette da chiedergli... (p. 266)

Ao analisarmos esta passagem levantamos alguns aspectos que passamos a resumir: a frase "uma ladeira que a gente tinha de descer quase correndo, porque era só cristal e pedra sôlta" é uma referência ao Inferno de Dante. Por meio desta referência, admitimos que *Beco do Sem–Ceroula* implica idéia de pessoas nuas confinadas em um beco, local sem saída e que para se chegar ele, passa–se por três prédios, cada um com cornetão à janela, que sugerem os latidos de Cérbero. Falamos ainda que a trombeta, versão erudita do cornetão, está presente em várias passagens bíblicas, das quais as mais notáveis são as do Apocalipse. C*ristal* é associado à pedrinha de Ruyesbroeck, a qual também se refere ao Apocalipse. Foi também levantada a hipótese de associação de "e onde gente séria entra mas não passa" com "Lasciate ogne speranza, voi ch'entrate" do Inferno de Dante. Interpretamos também as idéias que estão

contidas em "à casa dêle, de verdade, na Rua de Cima" e concluímos que a passagem em seu todo, reforça a idéia de descida ao inferno dantesco e de predestinação, esta já contida na cantiga *Mariquinha é como a chuva.*

A manutenção de todos esses elementos na língua de chegada é um desafio ao tradutor e, em nossa opinião, seu foco deve ser o forte ruído característico dos cornetões, a idéia geral do Apocalipse e de alguém descendo ao inferno.

Jannini traduziu *beco* por *vicolo*, que significa "via urbana di dimensioni modeste, con un senso di angustia e squallore" (DEVOTO, OLI, 2001), perdendo–se desse modo a conotação de local sem saída, mas ganhando a interessante idéia de local de angústia e tristeza, muito apropriada no caso. Na tradução de "e onde gente séria entra mas não passa" por "e dove la gente seria passa ma non si ferma", foram eliminados a estranheza do original e o verbo *entrar*, que possibilitou a associação com o verso de Dante; ocorreu, portanto, uma deformação semântica, possivelmente provocada com o propósito de *aclaração* do texto. Comunicou ruído à cena por meio de um gramofone que toca a todo volume, eliminando cornetão. O cristal e a pedra solta do texto original passou a ser, na tradução, quartzo e pedra, perdendo–se a idéia de material solto sob os pés do herói, que é, justamente, o elemento que possibilita relacionar sua descida pela rua com a descida ao inferno dantesco. Estas perdas foram agravadas pela omissão de *Rua de Cima* como o local da *casa de verdade* de Nhô Augusto.

Na tradução de La Regina não há ruído e *cornetão* foi omitido. De modo apropriado, "e onde gente séria entra mas não passa" foi traduzido literalmente por "dove la gente seria entra, ma non passa"; embora tenha ocorrido o sacrifício da métrica que identifica a frase com o verso de Dante, acreditamos que será possível ao leitor italiano fazer essa associação pela presença do verbo *entrar.* Da mesma forma que na tradução de Jannini, não foi evidenciada a forma solta do material do piso sobre o qual Nhô Augusto está caminhando ("perché era un ammasso di vetri e sassi."). *Cristal* da língua de partida foi traduzido por *vetro*, com a conseqüente perda da possível relação com Ruysbroeck e o Apocalipse, perdendo–se desse modo, as *redes significantes subjacentes*. A conotação de *Rua de Cima* como o local da *casa de verdade* de Nhô Augusto foi muito bem solucionada por La Regina.

Quanto à tradução de *Beco do Sem–Ceroula*: sugerimos anteriormente que os nomes próprios fossem transcritos no corpo do texto e que sua tradução fosse objeto de nota de rodapé ou constasse do glossário. Se este procedimento houvesse sido adotado neste caso, o leitor do texto em italiano teria em mãos importante indício para a interpretação do texto.

O dito "Você tem perna de manuel–fonsêca, uma fina e outra sêca!" foi bem traduzido por Jannini e ainda melhor por La Regina, se considerarmos as recomendações de Guimarães Rosa a Harriet de Onís de 04/03/65 :

> Trata–se de uma expressão engraçada, popular. Vale pelo sentido literal, para zombar de alguém de pernas muito finas (Manuel Fonseca entra na expressão só para reforço, pela rima). Temos de achar algo assim: You have got all you must beg: one leg thin, the other thinner leg. (...). Isto achei agora, só para exemplificar. Também poder–se–ia utilizar algum personagem do nursery rhymes: You have both from Jack Spratt and his wife: one leg thin, the other thinner, as a knife... Qualquer coisa no gênero, desde que com ritmo, rima e graça inédita.(IEB–USP).

*

Analisemos agora as traduções da passagem abaixo, que transcorre imediatamente à entrada de Diónora em cena:

> Era fim de outubro, em ano resséco. Um cachorro soletrava, longe, um mesmo nome, sem sentido. E ia, no alto do mato, a lentidão da lua.
>
> Dona Dionóra, que tinha belos cabelos e olhos sérios, escutou aquela resposta, e não deu ar de seus pensamentos ao pobre camarada Quim. Mas muitos que êles eram, a rodar por lados contrários e a atormentar–lhe a cabeça, e ela estava cansada, pelo que, dali a pouco, teve vontade de chorar. E até a Mimita, que tinha só dez anos e já estava na cama, sorriu para dizer: (p. 328)

Em nossa análise literária do conto pudemos identificar fisicamente a personagem Dionóra com Medusa da mitologia grega. Tal conclusão é fortalecida pela relação da personagem com Ovídio, homônimo do poeta latino, e pela frase "Mas muitos que êles eram, a rodar por lados contrários e a atormentar–lhe a cabeça", que parecem se referir não só a seus pensamentos, mas também às serpentes em sua cabeça, como já afirmamos. Em processo de tentativa de *aclaração*, a tradução de Jannini

> S'era alla fine di ottobre; l'annata era secca. Um cane, lontano, compitava lo stesso nome senza senso. Sulla foresta dominava la lentezza della luna. Donna Dionóra, che aveva bei capelli e occhi seri, ascoltò la risposta e non volle mostrare i suoi sentimenti al povero compagno Quim. Ma le sue molte preoccupazioni erano tumultuose e le tormentavano lo spirito. Era così stanca che ebbe ben presto voglia di piangere quando Mimita, che aveva solo dieci anni ed era già a letto, le sorrise e disse: (p. 87 – 8)

deu à frase um único sentido e justamente àquele que, em nossa opinião, é o menos preponderante para a leitura da obra. Com esta omissão, perdeu–se a possibilidade de detectar no texto de Rosa a presença dessa personagem mitológica, bem como do desdobramento com relação à culpa que sua presença propicia, conforme nossa análise do mito de Perseu. Ocorreu, portanto, o que Berman caracteriza de *destruição das redes significantes*. A tradução mantém a aproximação de *lua* com *Dionóra*, cuja relação já analisamos. No entanto, o período que termina com *luna* foi separado por ponto e vírgula daquele que se inicia com *Donna Dionóra*. Desta forma, é facilitado ao leitor estrangeiro o entendimento da relação entre *lua* e *Dona Dionóra*, mas a beleza da associação no original advém justamente da dificuldade de detecção dessa relação, provocada pela distância que separa os dois termos. Esta mudança na pontuação, que, na verdade, ocorre em várias partes da passagem, e que pode ser decorrente de tentativa de esclarecimento da relação de *lua* com *Dionóra*, é caracterizada por Berman como uma deformação de *racionalização*.

A tradução de La Regina,

> Era una fine d'ottobre di un'annata di siccità. In lontananza, un cane ripeteva un nome, sempre lo stesso, senza senso. E lassù, sopra la floresta, pian piano veniva avanti la luna
>
> Donna Dionora, dalla bella chioma e gli occhi seri, ascoltò la risposta e non diede alcuna mostra di quel che pensava al povero Quim. Ma erano tanti quei pensieri che le frullavano per il capo e la tormentavano, e lei era così stanca che, di lì a poco, le venne voglia di piangere. Perfino Mimita, la quale aveva appena dieci anni ed era già a letto, le sorrise dicendo: (p. 266 – 7)

mantém a pontuação original, o que distancia *lua* de *Dionóra*, porém, como no caso da tradução de Jannini, faz perder a associação de Dionóra com Medusa.

Parece–nos que não seria difícil a manutenção do indício da ligação de Dionora e a Medusa na língua de chegada, evitando a *destruição das redes significantes subjacentes* à qual Berman se refere. Para tanto, uma tradução literal, próxima da abaixo, poderia ser utilizada, com ligeira modificação da tradução de La Regina:

> Donna Dionora, che aveva bei capelli e gli occhi seri, ascoltò la risposta e non diede alcuna mostra dei suoi pensieri al povero Quim. Ma erano tanti che le frullavano per il capo e la tormentavano, e lei era così stanca che, di lì a poco, le venne voglia di piangere.

*

O exemplo que daremos a seguir refere–se à passagem em que narrado ao pensamento de Dionóra sobre seu marido: "Fôra assim desde menino, uma meninice à louca e à larga, de filho único de pai pancrácio." (p. 329).

O termo *pancrácio* auxiliou–nos a identificar a personagem de Afonsão com Dom Pedro II, quando tratamos da dimensão político–social no conto. A passagem foi traduzida por Jannini e La Regina respectivamente por "Era cosi fin da quando era bambino: un'infanzia sbrigliata, senza controllo, da figlio unico da un padre rimbecillito." (p. 88 – 9) e "Era stato così fin da bambino, un'infanzia scatenata, da figlio unico di um padre mollaccione" (p. 267).

Estamos, portanto, diante de um caso definido por Berman como de *destruição de redes significantes subjacentes.* Para eliminar essa forma de deformação seria necessário encontrar um termo em italiano que possuísse *as duas conotações de* pancrácio, *quais sejam,* a de pateta, simplório e a de todo–poderoso, onipotente, o que não conseguimos fazer.

*

Em carta à sua tradutora americana aos 04/03/65, Guimarães Rosa sugeriu que a praga jogada por Quim Recadeiro a Ovídio, "Tomara que uma coruja ache graça na tua porta!..." (p. 332), fosse traduzida literalmente, explicando:

> Literal. A expressão pitoresca merece ser conservada. Há a superstição de que a risada (o rir) da coruja seja agourento (of ill omen). Assim, quando uma coruja ri (chamam "gargalhada" ou "riso" o canto da coruja) perto de uma casa, o povo acredita que esteja anunciando a morte de algum morador dessa casa. Como quem ri é porque acha graça em alguma coisa, a praga de Quim toma essa forma de circunlóquio:
>
> I hope an owl takes a fancy to your doorsteps! (?)
>
> I hope an owl find fun at your housedoor! (?)
>
> É como se dissesse: – Gostaria (eu) que você morresse. (IEB–USP)

Não reunimos elementos para saber as razões que levaram o autor a não sugerir à sua tradutora o uso de uma expressão eqüivalente, existente em língua inglesa. Pode ter ocorrido que ele desconhecesse alguma expressão inglesa adequada ao caso ou que, por alguma razão que não sabemos, procurou, em livro editado nos Estados Unidos, ressaltar a idéia de que a risada da coruja é de mau agouro, independentemente do fato de essa crença vigorar ou não naquele país.

Jannini traduziu a frase por "Forse un gufo ulula alla tua porta!..." (p. 92) e La Regina por "Che un gufo ti possa bussare alla porta..." (p. 269). Em ambas as traduções ocorreu

deformação de *aclaração*, se entendermos que as traduções procuraram transmitir exclusivamente a idéia de que, no momento, Quim Recadeiro jogava uma praga. Se, no entanto, existir alguma pista embutida na risada da coruja para a leitura da obra – o que nos parece pouco provável – ocorreu a destruição das *redes significantes subjacentes*. Não está também afastada a possibilidade de que o termo *graça*, como já vimos que tem seu papel no conto, ser a razão da utilização da expressão pelo narrador.

De qualquer forma, a tradução literal, com tentativa de manter *graça* ou algum derivado, parece ser a solução menos arriscada no caso.

*

O trecho cuja tradução analisaremos a seguir é daqueles em que o autor induz o leitor a um engano, fato que pode se estender ao tradutor, fazendo–o sacrificar involuntariamente dados significativos para a análise da obra. Trata–se da expressão "Mas Nhô Augusto se mordia, já no meio de sua missa, vermelho e feroz" (p. 333).

Tanto na tradução de Jannini – "Mastro Augusto mordeva il freno, pronto a scoppiare, rosso e feroce." (p. 95) –, como na de La Regina – "Ma già padron Augusto ribolliva, pronto a scoppiare, tutto rosso e infuriato" (p. 270), ocorreu a deformação semântica associada à *destruição das redes significantes subjacentes*, como veremos a seguir.

O autor afirma que a expressão é "original", em carta de 04/03/65 a Onís:

> Já no meio de sua missa=: Porque a "missa" é uma execução que, uma vez começada, não se pode interromper. A expressão é original, não se trata de coisa usada, comum. Temos de achar eqüivalente ou deixar "mass". But Nhô Augusto, gnarling, himself, red and furious, was already more than half–way through his Mass. (IEB–USP)

De fato, sobre a missa, Aulete somente menciona "não saber da missa a metade", no sentido de se saber apenas parte de um assunto. Como se trata de expressão criada pelo autor, melhor teria sido traduzi–la literalmente, como por ele exigido (por exemplo, *nel mezzo della sua messa* ou ainda *a metà della sua messa*).

Em latim, o termo *missa* é substantivação do feminino de *missus*, particípio passado do verbo *mittere*, "enviar" ou "despedir". A expressão "no meio de sua missa" pode ter, portanto, a conotação de *no meio de seu envio* ou *no meio de sua despedida*, indicando que a

mudança que ocorrerá na vida de vida de Nhô Augusto já está se processando e é irreversível.[56] Parece–nos, portanto, que é de irreversibilidade que fala o narrador.

Portanto, a expressão "no meio de sua missa" não tem qualquer conotação de ira, furor, ou algo semelhante, mas está relacionada ao cumprimento do destino de Nhô Augusto. O narrador, mais uma vez, arma uma cilada ao leitor, pois coloca uma frase de sua criação entre duas expressões de raiva que leva o leitor a imediatamente associá–la ao mesmo sentimento das demais, pelo fato de desconhecê–la. (a frase poderia ser "lida" como: *E Nhô Augusto, já em vias de se despedir, se mordia vermelho e feroz*). Nem mesmo o emprego de expressões alternativas que mantivessem o importante sentido religioso no texto (por exemplo, *rosario di bestemmie*), seriam totalmente satisfatórias, pois ocasionariam a perda do significado de despedida.

*

Analisaremos a seguir o texto abaixo, somente no que diz respeito à tradução da expressão "junto com a pressa das coisas", que é a que nos interessa.

> E, com a tristeza, uma vontade doente de fazer coisas mal–feitas, uma vontade sem calor no corpo, só pensada: como que, se bebesse e cigarrasse, e ficasse sem trabalhar nem rezar, haveria de recuperar sua fôrça de homem e seu acêrto de outro tempo, junto com a pressa das coisas, como os outros sabiam viver. (p. 344 – 5)

Trata–se de uma expressão obscura, que parece remeter à velocidade dos acontecimentos na primeira etapa das três em que o conto foi arbitrariamente dividido em nossa análise; parece também referir–se à idéia de que o retorno do herói à vida pecaminosa faria os fatos se desenrolarem mais rapidamente rumo, é verdade, a um desfecho infeliz, porém que o livraria da ansiedade da espera pela sua vez e sua hora, que caracteriza a etapa de *penitência*. De qualquer forma, a tradução literal seria aqui a melhor solução, como diz o autor a Onís em carta de 14/04/65:

> É PRECISO TRADUZIR AQUI LITERALMENTE, PORQUE A "IDÉIA" É IMPORTANTE:

---

[56] Segundo Smith a antiga liturgia continha duas fórmulas de despedida: a primeira, que ocorria antes da Eucaristia, destinada às pessoas interessadas no cristianismo, mas ainda não batizadas; e a segunda, depois da Eucaristia, para os cristãos já iniciados (SMITH, s/d, p. 331)

> Along with the speed of things / Close along with the rush of things / Together with the haste of things / Well matched with the hurry of things / Adjusted along with the speed of all things.

Se voltarmos ao trecho de *Grande Sertão: Veredas* já várias vezes citado, ampliaremos ainda mais sua relação com *A hora e vez de Augusto Matraga*, pois ele está se contrapondo à *pressa das coisas*. "o ruim com o ruim, terminam por as espinheiras se quebrar — Deus espera essa gastança. Moço!: Deus é paciência. O contrário, é o diabo." (grifo nosso) (ROSA, J. G., 1956, p. 18–19)

A expressão, possivelmente por sua estranheza, acabou sendo substituída por Jannini por *nello stesso tempo*, com a conseqüente *destruição das redes significantes subjacentes*:

> E, con la melanconia, un bisogno morboso di fare cattiverie, un desiderio senza calore in corpo, solo nel pensiero: per esempio, se si fosse rimesso a bere e a fumare, se fosse rimasto senza lavorare e senza pregare forse avrebbe ritrovato la sua forza di uomo e la sicurezza di una volta e nello stesso tempo avrebbe vissuto come gli altri...(p. 112)

La Regina optou por uma tradução *aclarada*,

> E, con la tristezza, una malsana voglia di fare malefatte, una voglia senza calore in corpo, solo nel pensiero: quasi che, se avesse bevuto e spipacchiato, e se fosse rimasto lì senza lavorare né pregare, avrebbe potuto recuperare la sua forza d'uomo e la sua risolutezza d'altri tempi, e insieme quell'urgenza di vivere, come tutti gli altri (p. 279)

com a conseqüente perda parcial dos sentidos do texto original.

A tradução literal, neste caso, parece–nos a solução mais adequada, ou seja, alguma variante do tipo *e insieme alla fretta delle cose* ou *e insieme all'urgenza delle cose.*

*

Na passagem que analisaremos a seguir está uma grande fraqueza da tradução de Jannini e um exemplo de *destruição de redes significantes subjacentes*. Trata–se do momento da narrativa em que Quim Recadeiro relata a Nhô Augusto a fuga de Dionóra com Ovídio e a debandada de seus capangas para o lado de seu inimigo, o major Consilva: "Assim, quase qualquer um capiau outro, sem ser Augusto Esteves, naqueles dois contratempos teria percebido a chegada do azar" (p. 333), traduzida por "Proprio così. Qualsiasi altro, che non fosse stato Augusto Matraga, anche l'ultimo contadino, avrebe presentito in quei due rovesci

l'arrivo della cativa sorte" (p. 95). Ou seja, ocorreu a substituição de *Augusto Esteves* por *Augusto Matraga.* Ela pode ou não ter ocorrido por erro na impressão do livro, mas o fato é que houve a perda de um indício importantíssimo para a leitura da obra, pois *Matraga* deve obrigatoriamente reaparecer somente no final do conto, como mostramos quando transcrevemos um trecho de carta de Guimarães Rosa a Harriet de Onís, que associa o embate final de Matraga e Joãozinho Bem–Bem ao Apocalipse: "quis um nome, estranho, para ser assumido pelo herói sòmente no final, quando redimido e transformado, "recebe um nome novo" (creio que isto é do "Apocalypse")." (grifo do autor)

Na tradução de La Regina – "Così, qualunque altro uomo che non fosse Augusto Esteves in quelle due prime contrarietà avrebbe avvertito l'arrivo della sfortuna" (p. 270) o nome Augusto Esteves foi mantido, como aparece no original.

*

Analisaremos a seguir um trecho que se segue à narrativa do espancamento de Nhô Augusto: "Puxaram e arrastaram Nhô Augusto pelo atalho do rancho do Barranco, que ficou sendo um caminho de pragas e judiação." (p. 335); na análise da obra, associamos a cena da surra em Nhô Augusto pelos capangas do major a um ritual de malhação de Judas e, em sentido oposto, a oração acima como uma referência à *Via Crucis* de Jesus.

Jannini traduziu o período como "Tirarono via Mastro Augusto e lo trascinarono lungo il sentiero che conduceva alla capanna del Dirupo: quel sentiero finí per diventare una strada maledetta." (p. 98) e La Regina, "Tirarono e trascinarono via padron Augusto lungo il sentiero della capanna del Barranco, che da allora rimase come un sentiero di maledizione e tradimento." (p. 272)

Embora em ambas as traduções tenha sido omitido o vocábulo *judiação*, ainda assim a referência à *Via Crucis* poderá ser contextualmente percebida por um atento leitor do livro italiano, graças ao uso de "strada maledetta" por Jannini ou o muito mais expressivo "sentiero di maledizione e tradimento", de La Regina. Portanto, a *destruição das redes significantes* tem conseqüências limitadas no caso. Parece–nos, no entanto, que algum sinônimo que guardasse a idéia de maus tratos infringidos a alguém poderia ser seria mais adequado e esclarecedor, como, por exemplo, *travaglio, maltrattamento, malmenio.*

*

Analisemos a canção que o capiau de testa peluda canta após o espancamento de Nhô Augusto:

Sou como a ema,
que tem penas e não vôa...(p. 335).

As traduções de Jannini e La Regina são, respectivamente

Son come l'ema
Che ha piume e non vola... (p. 98)

Io sono come l'ema,
Che ha piume e che non vola... (p. 272)

Como já vimos, o vocábulo *penas* tem múltiplos sentidos: órgãos que cobrem o corpo das aves, aflições passadas por alguém e instrumento usado para escrever. A diversidade de sentidos perdeu–se na tradução, ocorrendo portanto, a deformação caracterizada por Berman *de empobrecimento quantitativo*, com conseqüente *destruição das redentes significantes subjacentes*. Em italiano, o primeiro sentido seria expresso por *penne* e o segundo e o terceiro por *pene*. Parece–nos o uso de *pene* no lugar de *piume*, embora ainda insatisfatória – pois restringe o significado de *penas* ao segundo e terceiro conceitos – permite ao leitor italiano uma associação sonora interessante de *pene*, aflições, sofrimento, com *penne*, as penas da ema.

*

Empobrecimento quantitativo ocorre também na tradução da frase de Matraga "P'ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!...(p. 340)", assim traduzida por Jannini e La Regina, respectivamente: "Andrò in cielo a colpi di bastone, se sarà necessario !..." (p. 107) e "In cielo me ne andrò, foss'anche a colpi di bastone!.."(p. 276 – 7).

Como já dissemos, a palavra *porrete*, em francês *matraque*, está relacionada ao nome do herói; portanto, seria desejável que a tradução do termo em italiano mantivesse alguma relação com Matraga. O uso de *matterello* no lugar de *bastone* seria uma solução parcial, porém utilizaria um termo que tem conotação algo cômica e, portanto, inadequado à solenidade do momento narrado. Não conseguimos encontrar qualquer termo adequado ao caso.

*

Mais um caso de *empobrecimento quantitativo* com *destruição das redes significantes subjacentes* ocorre na passagem que analisaremos a seguir.

> O povo não se mexia, apavorado, com mêdo de fechar as portas, com mêdo de ficar na rua, com mêdo de falar e de ficar calado, com mêdo de existir. Mas Nhô Augusto, que vinha de vir do mato, carregando um feixe de lenha para um homem chamado Tobias da Venda, quando soube do que havia, jogou a carga no chão e correu ao encontro dos recém–chegados. (p. 349)

As traduções são de Jannini e La Regina, respectivamente:

> La gente non si muoveva più, aveva paura di chiudere la porta, paura di restare nella strada, paura di parlare, pauta di tacere, paura di esistere.
>
> Mastro Augusto, che rientrava dal bosco, carico d'una fascina per un uomo chiamato Tobias da Venda, quando vide ciò che avveniva, lasciò cadere il suo carico a terra e corse incontro ai nuovi arrivati.(p. 118).

> La gente non si muoveva, aveva paura di chiudere le porte e paura di rimanere per strada, aveva paura di parlare e paura di tacere, aveva paura di esistere. Ma Augusto, che se ne stava tornando dalla foresta trasportando un fascio di legna per un uomo di nome Tobias da Venda, quando seppe che cosa succedeva, buttò il carico per terra e corse incontro ai nuovi arrivati.(p. 283)

Em nossa leitura desta passagem, atribuimos ao vocábulo *venda* o sentido de *faixa de cobrir os olhos* e relacionamos *Tobias da Venda* ao Livro de Tobias do Velho Testamento; levantamos também a possibilidade da existência de uma relação de lenha com o órgão da visão. Nas duas traduções, Tobias da Venda foi traduzido literalmente; será tarefa difícil ao tradutor encontrar um termo em italiano que consiga transmitir, direta ou indiretamente, as duas conotações de *venda*: a de loja e a de faixa para os olhos. Aqui, mais uma vez, uma nota de rodapé auxiliaria muito o leitor da língua italiana.

O nome do herói, na versão de La Regina, foi reduzido para *Augusto*; a tradutora vinha se utilizando de *padron Augusto* e, a partir de certo momento da narrativa – mais precisamente, no encontro do protagonista com Tião da Thereza em Tombador –, passa a utilizar a forma *Augusto*. *Padron Augusto* volta a ser utilizado após o primeiro diálogo do primeiro encontro de Nhô Augusto com Joãozinho Bem–Bem. Consideramos arriscado o procedimento da tradutora, quando se considera o cuidado que Guimarães Rosa dispensava às expressões de tratamento, pois pode levar o leitor do texto italiano a formular hipóteses

errôneas para explicar o rebaixamento do estatuto de Nhô Augusto após o encontro com Tião e o reerguimento desse estatuto após o encontro com Joãozinho Bem–Bem.

O tratamento dado a Ovídio no texto de Rosa é sempre de *seu,* com exceção dos momentos nos quais Nhô Augusto a ele faz referência mental. A própria Dionóra, sua amante, a ele se dirige e se refere como *seu Ovídio*. La Regina somente utiliza *Ovidio*. Além disso, das 54 vezes que o texto rosiano cita Joãozinho Bem–Bem, em 52 a personagem recebe o tratamento de *seu*; todas as personagens, sem exceção, a ele se referem como *seu Joãozinho Bem–Bem* e somente por duas vezes o *seu* é excluído, porém pelo narrador; essa forma respeitosa de tratamento de parte do narrador e das personagens foi parcialmente eliminada por La Regina, mantendo–se o *signor* apenas quando algum personagem a ele se refere ou dirige, porém assim mesmo com exceções.

*

O exemplo que daremos a seguir é um caso em que na tradução de La Regina ocorreu a *destruição de redes significantes subjacentes* em conseqüência de deformação semântica provocada, provavelmente, por tentativa de *aclaração.* Trata–se da frase de mãe Quitéria a Nhô Augusto, "Vira o demônio de costas, meu filho..." (p. 346). As traduções de Jannini e La Regina foram, respectivamente:

> Caccia via il demonio, figlio mio... (p. 114),
>
> Volta le spalle al demonio, figlio mio...(p. 280)

Como vimos em nossa análise da obra, esta frase é importantíssima, pois nela está implícita a própria concepção que o narrador tem do demônio, como algo sobre o qual o homem pode ter domínio total e que pode ser afastado de modo tão simples quanto virar uma imagem de costas. A tradução de Jannini, embora não literal, mantém essa idéia.

O sentido da tradução de La Regina não corresponde ao do original, pois é o demônio que se apresenta como ente poderoso, do qual nos devemos defender e o conselho de lhe virarmos as costas soa como algo difícil de ser alcançado. Estamos, portanto frente a uma deformação semântica, provavelmente originada pela tentativa de *aclaração*, e que leva o leitor estrangeiro a atribuir a Mãe Quitéria uma crença exatamente oposta àquela contida no texto de partida, ocorrendo, desta forma, a *destruição das redes significantes subjacentes*

A tradução literal como, por exemplo, "gira il diavolo di spalle, figlio mio..." parece–nos a solução melhor e a mais simples.

*

Analisemos a seguir dois momentos da narrativa; o primeiro, aquele no qual ocorre o primeiro encontro entre Nhô Augusto e Joãozinho Bem–Bem e o segundo, quando da despedida de Bem–Bem:

> – Não debocha, companheiro, que eu estou gostando do jeito dêste homem caminhar!
>
> E Flosino Capeta pasmou deveras, porque era a coisa mais custosa dêste mundo seu Joãozinho Bem–Bem se agradar de alguém ao primeiro olhar.
>
> Mas Nhô Augusto, parecendo não ver os demais, veio direito ao chefe, encarando–o firme e perguntando:
>
> – O senhor de sua graça, é que é mesmo o seu Joãozinho Bem–Bem, pois não é?
>
> – P'ra lhe servir, meu senhor.
>
> – A pois, se o senhor não se acanha de entrar em casa de pobre, eu lhe convido para passar mal e se arranchar comigo, enquanto fôr o tempo de querer ficar por aqui... E de armar sua rêde debaixo do meu telhado, que vai me dar muita satisfação!
>
> – Eu aceito sua bondade, mano velho. (p. 349)
>
> – Mas nunca que eu hei de me esquecer dessa sua bizarria, meu amigo, meu parente, seu Joãozinho Bem–Bem. (p. 354)

traduzidas por Jannini da seguinte forma:

> – Non scherzare, compagno, perché il modo con cui quest'uomo cammina mi piace!
>
> – Accetto la vostra offerta, vecchio fratello. (p. 119)
>
> – Non dimenticherò mai la vostra gentilezza, amico mio, mio fratello, Mastro Joãozinho Bem–Bem! (p. 127)

e assim traduzidas por La Regina:

> – Piantala, compagno, a me piace il modo di camminare di quest'uomo!
>
> E Flosino Capeta si stupì davvero, perché era una cosa dell'altro mondo che a Joãozinho Bem–Bem in persona piacesse qualcuno alla prima occhiata.
>
> Come se non vedesse gli altri, Augusto andò dritto al capo, fissandolo deciso e domandando:
>
> – Ma voi siete proprio Joãozinho Bem–Bem in persona, non è vero?
>
> – Per servirvi, signorsì.

– Guarda questa! Se non vi vergognate di mettere piede in casa di povera gente, vi invito a far sacrifici come mio ospite per tutto il tempo che volete fermarvi... E a montare la vostra amaca sotto il mio tetto, che sarà per me una grande soddisfazione.

–Accetto la vostra cortesia, amico. (p. 283)

– Ma non dimenticherò mai questa vostra idea, amico mio, fratello mio, signor Joãozinho Bem–Bem. (p. 287)

As passagens acima têm alguns elementos significativos para a leitura da obra, aos quais já fizemos referência: a imediata e forte simpatia e as expressões de tratamento entre os dois homens, indicativos da complexa relação entre as duas personagens.

A tradução de Jannini, em total desrespeito à obra, omitiu uma ponderável parcela desta passagem, na qual o leitor é informado da poderosa relação entre as personagens. Traduz *mano velho* por *vecchio fratello* – considerado adequado pelo autor – porém traduz *meu amigo, meu parente* por *amico mio, mio fratello.* Em sua carta de 04/03/65, Guimarães Rosa deu a Harriet de Onís instruções específicas sobre o tratamento que as personagens se dispensam mutuamente, nas quais reforça a idéia de Matraga como irmão mais velho de Bem–Bem: "Mano velho: acho necessário traduzir: big brother (ou Old Brother/ou "old brother" (...) trad. italiana "vecchio fratello". Gostaria que empregasse BIG BROTHER."; portanto, Guimarães Rosa toma como referência a tradução de Jannini

La Regina traduziu "– O senhor de sua graça, é que é mesmo o seu Joãozinho Bem—Bem, pois não é? – Para servi–lo, meu senhor", por "– Ma voi siete proprio Joãozinho Bem–Bem in persona, non è vero? – Per servirvi, signorsì." Com isto, ocorreu a perda da conotação religiosa da pergunta e da resposta, evidenciada pelos termos *graça* e *meu senhor*. Além disto, *mano velho*, utilizado por Bem–Bem, foi traduzido por *amico mio* e, por outro lado *meu parente*, utilizado por Matraga, foi traduzido por *fratello mio*, ocorrendo, portanto, mudança das expressões de tratamento que definem o grau de parentesco entre as personagens, no texto original.

"A pois, se o senhor não se acanha de entrar em casa de pobre, eu lhe convido para passar mal e se arranchar comigo" foi traduzido por La Regina por "– Guarda questa! Se non vi vergognate di mettere piede in casa di povera gente, vi invito a far sacrifici come mio ospite per tutto il tempo che volete fermarvi...", introduzindo a expressão *fazer sacrifício* que pode abrir ao leitor um conjunto de possibilidades de interpretação inexistentes no original, mas que também, por outro lado, acaba por compensar a perda da conotação acima referida contida em *graça* e *meu senhor*, por ressoar um tanto religiosa e portanto adequada à obra, embora deva haver alguma razão pela qual a expressão *fazer sacrifício* não haja sido utilizada

por Guimarães Rosa; a expressão é corrente na línguagem oral do Brasil – a despeito de não constar dos dicionários – e eqüivale a *passar mal*. Mesmo assim, podemos considerar que a tradutora introduziu uma deformação que provoca interessante enriquecimento da tradução em relação ao original, a qual, como já dissemos, não foi enunciada por Berman;

Na tradução de La Regina ocorreu, em decorrência de *aclaração* e deformação semântica, a perda de *redes significantes subjacentes*, mas, por outro lado, houve um enriquecimento e, com isto, perderam–se alguns elementos e criaram–se outros; estes podem atá maesmo influir positivamente na leitura do texto que vier a ser efetuada pelo leitor da tradução.

*

A seguir analisaremos uma passagem na qual Bem–Bem se dirige a Nhô Augusto, referindo–se a Zeferino, um homem de seu bando: "– Isto é cabra macho e remacheado, que dá pulo em cruz..." (p. 352).

Em ambas as traduções, a expressão "dar pulo em cruz" não foi mantida: "– È um diavolo di gallo, di quelli proprio maschi, che salta come um forsennato... "(p. 123) (Jannini) e "– Questo qui è um caprone di prima forza, che fa certi salti..." (p. 286) (La Regina)

Não conseguimos encontrar nos dicionários que consultamos a expressão *dar pulo em cruz*. Deve–se tratar de criação do autor. O sentido no texto parece ser o execução de ato de muita dificuldade, aproximadamente como *dar nó em pingo d'água*. Não conseguimos igualmente encontrar em italiano expressão eqüivalente. Como no caso de "no meio de sua missa" discutido acima, parece–nos que seria mais adequado adotar a tradução literal ou outra solução na qual fosse mantida a palavra *cruz* como símbolo cristão.

Caprone, utilizado por La Regina, é definido por Zingarelli como "persona d'aspetto sudicio, rozzo, incolto" e não corresponde precisamente a *cabra*, que, em português do Brasil significa " mestiço, filho de mulato e negra ou vice–versa // Capanga, guarda–costas // Indivíduo, qualquer indivíduo // sujeito valente ou provocador // (Gir.) Espião." (AULETE, 1964)

Podemos considerar que, no caso presente, ocorreu uma deformação semântica.

*

O texto traduzido que analisaremos a seguir é a melopéia cantada pelo cego conduzido por um bode, que Matraga, montado no jumento, encontra em sua viagem. Quando analisamos esta passagem, mostramos a importância de algumas palavras, como *ema, água, lua, e sol*. Vejamos o original e as duas traduções:

"Eu já vi um gato ler
e um grilo sentar escola,
nas asas de uma ema
jogar–se o jôgo 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 lúa tomar tabaco!..." (p. 361)

Ho già visto un gatto leggere
un grillo aprire scuola
sulle ali d'uno struzzo
giocare al gioco della palla,
fare elogi alla scimmia.
Voglio solo vedere ora
accendersi una candela senza miccia,
l'acqua del fiume risalire;
il sole tremare di freddo
e la luna annusare tabacco... (p. 135 – 6)
(Jannini)

Ho già visto um gatto leggere
e un grillo fare scuola
sulle ali di uno struzzo
divertirsi con la palla
e sdilinquirsi per la scimmia.
Or mi manca solamente
attizzare um lumicino
che non abbia lo stoppino,
camminare sulle acque,
sotto un sole raffreddato (p. 292)
(La Regina)

Jannini não teve a preocupação de manter a métrica do texto de partida em sua tradução, a qual é praticamente literal. Embora tenha incorrido em *infidelidade retórico – formal e lingüístico – estrutural*, consideramos esse procedimento o menos prejudicial quando se está diante de um texto pleno de termos significativos, mesmo reconhecendo a importância da forma em Guimarães Rosa.

No texto original há uma contraposição entre o que o cego *já viu* e o que lhe *falta ver*. Na tradução de La Regina perdeu–se essa idéia, pois a tradutora contrapôs o que *ele já viu* com aquilo que *ele fará*, eliminando uma figura poética e cometendo uma infidelidade semântica. A mesma falta de fidelidade pode ser observada na tradução de "correr p'ra cima a água do rio, o sol a tremer com frio, e a lúa tomar tabaco!..." por "camminare sulle acque, sotto un sole raffreddato"; aqui foi omitida a referência à lua, um símbolo mítico importante, como já dissemos anteriormente. Tais sacrifícios da fidelidade semântica não podem ser explicados pela manutenção da fidelidade retórico–formal ao texto original, pois a tradução também não manteve a divisão métrica do original em todos os versos.

Parece–nos, no entanto, que o maior problema na tradução deste poema por La Regina se situa na adoção da expressão "camminare sulle acque". Ela induz o leitor a uma imediata associação com a figura de Jesus Cristo, inexistente no texto original; pode–se argumentar que a referência a um milagre de Cristo, o de andar sobre as águas, seja enriquecedora no caso, por sua conotação religiosa adequada ao conto, porém não acreditamos que ela traga qualquer benefício à leitura do obra; pelo contrário, achamos que tal associação fará que um leitor atento da língua de chegada levante a possibilidade de que o cego seja o próprio Cristo, o qual acenderá velas sem pavio, caminhará sobre as águas e fará o sol congelar–se. Pode ainda o leitor italiano situar a origem da canção em data anterior ao momento em que Jesus andou sobre a água e que a cantiga está prevendo que Ele nascerá e operará o milagre; pode ainda o mesmo leitor deduzir que o narrador esteja colocando em dúvida que Jesus tenha andado sobre a água. Em todos os casos, a leitura do texto traduzido levará o leitor italiano a leituras incompatíveis com a obra original, em conseqüência da *destruição das redes significantes subjacentes.*

Será dificultoso manter na tradução a sonoridade de *ema*, a qual, como vimos, reporta à Sariema e ao capiau apaixonado. A explicação, por meio do glossário, do termo *ema* como sinônimo de *struzzo* poderia ser a solução satisfatória para atenuar tal perda.

Uma tentativa de atenuar parcialmente o sacrifício das quatro formas de fidelidade de Laranjeira poderia ser alguma variante próxima da de Jannini, do tipo

Ho già visto un gatto leggere,
ed un grillo aprire scuola,
sulle ali d'uno struzzo
giocare al gioco della palla,
far delle lodi alla scimmia.
Mi manca veder accendersi
una candela senza miccia,
risalire l'acqua del fiume,
il sole tremar di freddo,
la luna annusar tabacco.

*

O exemplo que damos a seguir apresenta enorme dificuldade de tradução. Tratam–se de três frases do conto nas quais aparece o vocábulo *rabo*. Nestes casos, o desafio ao tradutor será o de evitar a *destruição das redes significantes subjacentes*:

E seu Joãozinho Bem–Bem, que, com o rabo–do–olho, não deixava de vigiar tudo em volta, virou–se, rápido, para o Epifânio, que mexia com a winchester (p. 350)

– Nós estamos de saída, mas ainda falta ajustar um devido, para não se deixar rabo para trás...(p. 363).

Alguém gritou: – "Eh, seu Joãozinho Bem–Bem já bateu com o rabo na cerca! Não tem mais!"... (p. 369).

Jannini traduziu as três frases da seguinte forma:

E Mastro Joãozinho Bem–Bem, che con la coda dell'occhio non mancava di sorvegliare tutto intorno, si voltò di colpo verso Epifánio che giocherellava con il suo winchester (p. 119)

Ci prepariamo a partire, ma abbiamo un debito da pagare qui; non bisogna lasciare niente indietro (p. 139)

Qualcuno gridò: Eh, Mastro Joãozinho Bem–Bem ha tirato le cuoia! Ci siamo!"... (p. 148)

enquanto que La Regina traduziu–as assim:

E Joãozinho Bem–Bem in persona, continuando con la coda dell'occhio a sorvegliare tutto all'intorno, si rivolse, rapido, a Epifanio, che continuava a rigirarsi la sua Winchester (p. 283).

Siamo in partenza, ma ancora c'è un conto da sistemare, per non lasciarsi dietro strascichi...(p. 294)

Qualcuno urlò: – Ehi, Joãozinho Bem–Bem ha tirato le cuoia! È finita... (p. 299).

Como dissemos quando analisamos o conto, a palavra *rabo* aparece no texto original nas três acepções acima transcritas, sempre relacionadas à presença de Joãozinho Bem–Bem em cena. Esta foi uma das pistas que nos permitiu associar Joãozinho Bem–Bem ao demo, pois nas representações figurativas do diabo, este normalmente se apresenta com um rabo.

Olhar com o rabo do olho é o mesmo que *olhar de esguelha*, olhar alguém de modo dissimulado; *não deixar rabo para trás* eqüivale a acabar completamente uma tarefa qualquer; *bater com o rabo na cerca* é o mesmo que *espichar a canela, morrer* (AULETE, 1964).

Destas três ocorrências, somente na primeira a palavra *rabo* foi mantida nas duas traduções.

Estas pistas estão camufladas no texto original e não temos elementos para saber se foram ou não detectadas pelos tradutores. No caso positivo, poderiam estes ter tomado algumas das seguintes atitudes, a fim de evitar ou pelo menos atenuar a *destruição das redes significantes subjacentes*: buscar expressões eqüivalentes ou mesmo próximas em italiano, que contivessem o termo correspondente ao português *rabo*; se não fosse possível a criação de tais expressões, poderiam ser empregadas as mesmas acima ou similares e, adicionalmente, transcrever os textos literalmente em nota de rodapé, com comentário, ainda que sem sentido na língua de chegada; ou usar ou criar metáforas que em italiano fossem tão expressivas quanto as portuguesas, no intuito de despertar no leitor uma reação emotiva similar àquela existente no original e que conseguisse transmitir a pista indicativa da personagem, mesmo com a supressão do termo *rabo*, como por exemplo, *scendere all' inferno* ou algo similar, na terceira passagem.

*

Os cinco parágrafos abaixo:

De repente, na altura, a manhã gargalhou: um bando de maitacas passava, tinindo guizos, partindo vidros, estralejando de rir. E outro, mais outro. E ainda outro, mais baixo, com as maitacas verdinhas, grulhantes, gralhantes, incapazes de acertarem as vozes na disciplina de um coro.

Depois, um grupo verde azulado, mais sóbrio de gritos e em fileiras mais juntas.

– Uai! Até as maracanãs!

E mais maitacas. E outra vez as maracanãs fanhosas. E não se acabavam mais. Quase sem folga: era uma revoada estrilando bem por cima da gente, e outra brotando ao norte, como pontozinho prêto, e outra–grão de verdura–se sumindo no sul.

- Levou o diabo, que eu nunca pensei que tinha tantos! (p. 357)

foram traduzidas por Jannini da seguinte maneira:

A un tratto, là in alto passò uno storno di *maitacas*, sonagli tintinnanti, con rumore di vetri rotti, con scoppi di risate giocose. Poi un altro storno. Ancora uno... E un altro ancora, più basso, con le maitacas verdi ciarliere, incapaci di accordare le loro voci in un coro disciplinato. Poi un gruppo verde–azzurro più sobrio nelle grida e in file più vicine.

– Uai, anche le *maracanãs*!

E sempre *maitacas*. E ancora *maracanãs* dai gridi nasali. Non finiva più. Quasi incessantemente: era uno storno che strillava proprio sopra le teste della gente e un altro che veniva del Nord, come un piccolo punto nero; un altro ancora – granello di verdura –spariva al Sud

– Per il diavolo, non pensavo che ce ne fossero tanti! (p. 131)

e por La Regina como abaixo:

All'improvviso, lassù in alto, il mattino scoppiò a ridere: stava passando un storno di *maitacas*, di pappagallini verdi, che faceva un gran chiasso, sonagli tintinnanti, vetri spaccati e scoppi di risa. E un altro storno. Poi un altro. E un altro ancora, più basso, con i pappagallini verdi cicaleggianti, gracchianti, incapaci di obbedire con le loro voci alla disciplina di un coro.

Poi, un gruppo di colore verde–azzurro, più contenuto nei suoi strilli e in file più serrate.

– Uh, perfino le maracanãs!

E altre *maitacas*. E di nuovo le nasali *maracanãs*. Non finivano più. Quasi senza sosta: era um volo d'uccelli che ti rumoreggiava proprio sul capo mentre un altro si dirigeva a nord, come un puntino nero, e un altro – granello di verzura – si dileguava a sud.

– Diavolo, non pensavo che ce ne fossero tanti! (p. 289–90)

Esta frase foi interpretada por nós como ambígua, pois *tantos* não concorda com nenhuma das palavras dos dois parágrafos que imediatamente a antecedem; por essa razão

consideramos mais razoável admitir que a concordância seja com o masculino *diabo*, que lhe está mais próximo e não com *bando* e *grupo* dos primeiros dois parágrafos.

Nas duas traduções conservou–se a conotação de interjeição, mas não a de *levar o diabo,* ou seja, foi perdida a conotação que consideramos a mais importante, a de surpresa de Nhô Augusto ao constatar o número de diabos que ele tinha dentro de si e que estão sendo levados. Estamos, portanto, diante de um caso de deformação de *destruição* de *redes significantes subjacentes*. Parece–nos que a tradução literal, "– Diavolo, non pensavo che ce ne avessi tanti!" ou uma expressão eqüivalente poderia ter sido uma solução satisfatória.

*

Finalmente, analisemos agora a última fala de Matraga, dirigida a João Lomba:

> – Põe a bênção na minha filha...seja lá onde for que ela esteja... E Dionóra... Fala com Dionóra que está tudo em ordem (p. 370)

> – Recate la mia benedizione alla a mia figlia... Ovunque sia...E Dionóra...Dite a Dionóra che tutto va bene! (p. 149)
> (Jannini)

> – Portate la mia benedizione a mia figlia... Dovunque sia...E Dionora...Dite a Dionora che é tutto okéi! (p. 300)
> (La Regina)

Quando analisamos este momento da narrativa na língua de partida, ressaltamos o fato de ele sintetizar o cumprimento do destino das personagens. O próprio autor se refere à importância desse sentido ao orientar Harriet de Onís, em carta de 04/03/65, de como traduzir a frase: "Que está tudo em ordem: – That everything is as it should be." (IEB–USP).

A tradução de Jannini é parcialmente satisfatória na transmissão desse sentido, mas na de La Regina ocorreu a *destruição das redes significantes subjacentes*, pois "Dite a Dionora che é tutto okéi!" é incompatível com a solenidade que cerca o final do conto. O original tem, como já vimos, um sentido apocalíptico, bíblico, este último ressaltado pelo próprio autor, quando, na mesma carta acima citada, assim se refere sobre a segunda parte do conto, que se inicia com o salto de Nhô Augusto para fugir aos capangas de Consilva: "Observe que, nesta segunda parte da estória, a linguagem assume, freqüentemente, um tom bíblico ou arcaico, arcaizante. Isto é importante."

O tom bíblico do original foi quebrado, na tradução, pela surpreendente e desconcertante introdução de um termo de origem norte–americana, exatamente a última palavra pronunciada pela personagem no conto. Expressões italianas do tipo *Che tutto è in ordine* ou *Che tutto è a posto* ou ainda *Che tutto è al suo posto* seriam mais simples e mais adequadas à gravidade do momento narrado.

3. CONCLUSÕES

O foco de nossa análise das traduções foi, como já se disse, verificar se os elementos que nos permitiram efetuar a leitura de *A hora e vez de Augusto Matraga* foram mantidos nos textos traduzidos. A leitura das duas traduções de *A hora e vez de Augusto Matraga* e os exemplos que citamos acima são suficientes para chegar–se às seguintes conclusões:

1. Em conseqüência da complexa e peculiar linguagem do autor, parece claro que as duas traduções exigiram de ambos os tradutores enorme dispêndio de energia e de tempo de pesquisas, na busca de uma linguagem que desse ao leitor italiano uma idéia, o mais fiel possível, da estatura artística do autor brasileiro;

2. A tradução de Silvia La Regina é fluente e revela total domínio das nuances da língua italiana; este fato possibilitou à tradutora a execução de uma peça literária de valor artístico inquestionável, na qual transmitiu apropriadamente a linguagem precisa do autor, seu humanismo e sua vasta formação cultural, bem como as variações de climas e de ritmo da obra;

3. A tradução de Jannini não tem a mesma dimensão artística da de La Regina, porém deve–ser reconhecer o mérito de um trabalho que abriu o acesso do leitor italiano a um conto significativo de Guimarães Rosa.

4. A despeito do esforço dos dois tradutores, em ambas as traduções constatamos perdas de vestígios de grande significado para as leituras do texto, em conseqüência de várias formas de infidelidade – sob os critérios de Laranjeira – ou de deformações, segundo Berman. No entanto, não se pode, de forma alguma, atribuir essas perdas à falta de competência dos dois tradutores. Estamos seguros de que as deficiências apontadas nas traduções têm origem na impossibilidade prática de um tradutor – encarregado por uma editora de verter uma obra de um autor do porte de Guimarães Rosa em tempo determinado e a um soldo pouco ou nada generoso –, lançar–se na tarefa de executar uma análise da obra original como a que se pretendeu levar a efeito nesta dissertação. O número de páginas de *A hora e vez de Augusto Matraga* é menor do que um oitavo do número de páginas de *Sagarana*; a dimensão física que a análise do conto de origem

ocupou neste nosso trabalho comprova a impossibilidade prática de um tradutor assalariado dedicar–se ao mesmo tipo de tarefa.

5. Parte das perdas acima citadas têm o efeito de restringir as possibilidades de leitura do texto original, gerando assim um rebaixamento do texto traduzido em relação às amplas possibilidades de interpretação do texto de partida;

6. Parte das perdas, no entanto, apresentam o agravante de conduzir o leitor italiano a possibilidades de leituras estranhas ou mesmo contrárias àquelas do texto original;

7. Em boa parte dos exemplos aqui mostrados, a tradução literal poderia ter sido uma boa alternativa. Em outros, no entanto, ela não seria apropriada e o tradutor se defrontaria com a necessidade de privilegiar a manutenção dos elementos que serviram de base à analise do texto original, mesmo com o sacrifício de alguma forma de fidelidade (semântica, lingüístico – estrutural ou retórico–formal) ou com o empobrecimento do texto traduzido por várias formas de deformações de Berman. É evidente a dificuldade de tomada dessa decisão quando não se dispõe de tempo suficientemente dilatado para efetuar uma análise profunda da obra original.

8. Verificamos que as tendências de deformação são, como reconhece o próprio Berman, intimamente relacionadas umas com as outras, fato que às vezes torna difícil encaixá–las com precisão em uma certa categoria, ou saber qual delas é prioritária em determinadas circunstâncias. De modo geral, no entanto, os maiores problemas da tradução surgem pela *destruição das redes significantes subjacentes* e pela tentativa de *aclaração*. A elevada incidência destas formas de deformação é, de certo modo, previsível: primeiro, porque o tradutor, com o objetivo de facilitar a leitura do conto ao estrangeiro, tenta *aclarar* aquelas áreas do texto de partida que ele considera obscuras – e muitas são elas em Guimarães Rosa; segundo, porque ao privilegiarmos o "conteúdo" da obra de Rosa, saltaram à vista automaticamente as *destruições das redes significantes subjacentes*.

9. Como já dissemos anteriormente, deixaram de ser relacionadas por Berman as tendências deformadoras semânticas ou aquelas deformações positivas que provocam o enriquecimento do texto traduzido em relação ao original. A omissão destas tendências deformadoras seguramente tem razões bem fundamentadas com as quais não conseguimos

atentar, mas elas são observadas nas quatro formas de fidelidade propostas por Mário Laranjeira.

10. A consulta a textos de referência do autor e da obra estudada foram fundamentais para efetuar a análise literária da obra original e a avaliação da tradução; em especial, a correspondência do autor com os seus tradutores e as cadernetas de anotações serviram como preciosas fontes de informações;

11. A obra de Guimarães Rosa privilegia a poesia e a obscuridade e a linguagem peculiar, mas, sobretudo, esconde um sem número de pistas que devem ser "desvendadas" para serem traduzidas. Pelo que vimos nesta dissertação, é apropriada a afirmação de Giulia Lanciani anteriormente citada, a de que o tradutor do autor mineiro deve empregar, em seu trabalho, conceitos sobre tradução diversos dos adequados a outros autores. Caso contrário, produzirá uma tradução que pouco guardará da obra de Rosa e de seu pensamento sobre a religião, a filosofia e o Brasil. Guimarães Rosa é um autor que requer um tradutor que faça justiça à sua grandeza artística e que, sobretudo, disponha de condições que lhe permitam dedicar–se à análise meticulosa da obra original por um longo período.

4. RECOMENDAÇÕES

Pelas razões acima expostas, podemos enunciar algumas recomendações sobre quais os aspectos essenciais devem ser levados em consideração para empreender com sucesso a tarefa de manter dados que dêem ao leitor estrangeiro a possibilidade do maior acesso possível aos elementos constitutivos da obra de Guimarães Rosa. Acreditamos que tais recomendações poderão ter alguma utilidade aos futuros tradutores do autor. Pode-se perceber que tais recomendações – que na realidade acabam por se converter em um conjunto de exigências que devem ser preenchidos pelos tradutores – não diferem do que é preconizado pela maioria dos estudiosos da tradução e são similares às contidas no "recado ao tradutor / aprendiz" de Arrojo, já anteriormente citado (ARROJO, 1986, p. 78–77). O que, no entanto, torna a tradução de Guimarães Rosa um caso particular é a intensidade com que esses níveis de exigência devem ser levados em consideração.

O primeiro diz respeito à necessidade de o tradutor deva ser também um crítico literário de apreciável talento, capaz de levantar as pistas na língua de partida acima referidas e passá–las à língua de chegada; na prática, seria exigir do tradutor uma habilidade adicional de crítico, pois as duas atividades – a de crítico e de tradutor – embora intimamente ligadas, lançam mão de repertório de conhecimentos distintos e específicos. Por outro lado, como a obra de Guimarães Rosa invade vários campos do conhecimento – filosofia, sociologia, psicologia, etc. – a análise literária do texto na língua de partida executada pelo tradutor inevitavelmente sofrerá a influência maior ou menor daqueles campos do conhecimento com os quais ele tem maior ou menor afinidade; analogamente, seu trabalho na língua de chegada refletirá essa maior ou menor afinidade.

O segundo aspecto está relacionado com as amplas possibilidades de leitura da obra de Rosa; mesmo tendo estudado cuidadosamente a obra a ser traduzida e elaborado uma leitura consistente do conjunto de vestígios deixados pelo autor, o trabalho do tradutor sempre estará sujeito a críticas pejorativas por analistas que, à luz de suas próprias leituras da obra – diferentes daquela efetuada pelo tradutor, mas igualmente consistentes – passem a exigir na tradução a presença de todos os elementos dos quais lançaram mão em suas análises. Estas críticas são inevitáveis, como de resto são inevitáveis críticas menos ou mais contundentes a qualquer tipo de trabalho que alguém execute, em qualquer ramo de atividade, artística ou não. Acreditamos que, para atenuar o efeito da depreciação da crítica na obra que tão

penosamente construiu, deverá o tradutor estar apto a montar uma argumentação satisfatória que dê sustentação ao seu trabalho e, como importante benefício marginal, experimentar apreciável crescimento profissional como tradutor e como crítico que a obra de Rosa possibilita.

O terceiro aspecto diz respeito à evidente impossibilidade da manutenção de todos os vestígios na obra traduzida, por maior que seja a competência profissional do tradutor. Neste caso, somente lhe resta a alternativa, talvez frustrante pelas perdas que dela advêm, de optar pela tradução literal, quando ela fizer sentido, ou apelar para a tradução que mais apropriadamente forneça ao leitor da língua de chegada o material de que ele necessita para a interpretação da obra. De qualquer maneira, o tradutor estará permanentemente diante do dilema de qual a dimensão – de conteúdo ou de expressão – que deverá ser privilegiada no momento narrado, e essa escolha dependerá da interpretação global que der à obra

O quarto aspecto relaciona–se com os dois anteriores e diz respeito à disponibilidade do material do autor e sobre o autor do qual o tradutor poderá utilizar–se para auxiliá–lo no processo de análise da obra literária do texto original e na sua tradução, por meio de paciente trabalho de pesquisas. Tal material compreende: livros editados, teses e dissertações, ensaios em jornais e revistas, as anotações de Rosa em suas cadernetas pessoais e, especialmente, a correspondência de Guimarães Rosa com seus tradutores; ante a impossibilidade prática de efetuar uma pesquisa neste nível de profundidade, é fundamental que, pelo menos, a correspondência de Rosa com seus tradutores seja paciente e profundamente analisada, pois é fonte de informações preciosas; é através dela que o autor mostra o que deve ser privilegiado na tradução de uma determinada passagem da obra: a poesia, um vocábulo, uma idéia, um ritmo, etc. Jannini não teria possibilidade de se utilizar desta correspondência em seu trabalho de tradução, pois sua versão *de A hora e vez de Augusto Matraga* é de 1963 e a maior parte das cartas sobre a versão americana de *Sagarana* – a que contém as informações mais significativas sobre o conto que estamos analisando – são, como vimos, posteriores àquela data.

Finalmente, um quinto aspecto a ser considerado: mesmo que o tradutor seja um talentoso e perspicaz crítico literário, perdas literárias sob diversas formas poderão ocorrer em seu trabalho, não somente relacionadas às dificuldades próprias do texto original, mas sobretudo pela limitação da capacidade do tradutor como escritor, limitação esta que, por seu

turno, terá reflexo imediato na transferência, para a língua de chegada, dos elementos nas quais sua análise se baseou. Portanto, passa–se a exigir do tradutor uma habilidade adicional, a de escritor nato ou praticante, a qual será tanto mais necessária quanto maiores as dificuldades do texto a ser traduzido; e dessa forma, abre–se ao tradutor atraentes possibilidades de aplicar seu talento literário, que serão sempre mais amplas quanto maiores as dificuldades do texto original. Referindo–se ao assunto, Mário Laranjeira definiu o bom tradutor como aquele "que produz um bom texto, um bom poema, autônomo como objeto que, uma vez criado, passa a valer e a viver por si mesmo na relação que gera com seu leitor" (LARANJEIRA, 1993, p. 38).

A obra traduzida deve, obviamente, estar à altura do original e Guimarães Rosa tinha elevadas expectativas em relação ao trabalho de seus tradutores. Este fato pode ser observado, por exemplo, nas interessantes diretrizes que dá à sua tradutora americana de *Sagarana,* em carta de 4/11/64:

> Mas, o mais importante, sempre, é fugirmos das formas estáticas, cediças, inertes, estereotipadas, lugares–comuns, etc. Meus livros são feitos, ou querem ser pelo menos, à base de uma dinâmica ousada, que, se não fôr atendida, o resultado será pobre, e ineficaz. Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. Tem quase de aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado – mas a fôrça elementar, selvagem. Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade, o mistério que é o mundo. E é nos detalhes, aparentemente sem importância, que estes efeitos se obtém. A maneira–de–dizer tem de funcionar, a mais, por si. O ritmo, a rima, as aliterações ou assonâncias, a música "subjacente" ao sentido – valem para maior expressividade. (IEB–USP)

BIBLIOGRAFIA CITADA NESTA DISSERTAÇÃO

1. OBRAS DE GUIMARÃES ROSA:

ROSA, J. Guimarães. *Sagarana*. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

ROSA, J. Guimarães. *Sagarana*. 7. ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

ROSA, J. Guimarães. *Sagarana*. 38ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984a.

ROSA, J. Guimarães, sob pseudônimo de "Viator". *Sezão*. IEB–USP: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 1937.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. 14 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984b.

ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 8 ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984c.

ROSA, João Guimarães. *Noites do sertão*. 9 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984d.

ROSA, J. Guimarães. *Il duello:* traduções de *O duelo*, por Edoardo Bizarri e *de A hora vez de Augusto Matraga*, por P. A. Jannini. Milano: Nuova Accademia Editrice, 1963.

ROSA, J. Guimarães. *Sagarana*: tradução de Silvia La Regina. Milano: Feltrinelli, 1994 .

ROSA, J. Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

ROSA, J. Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 2 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, editor – Instituto Cultural Ítalo–Brasileiro, 1981.

IEB–USP. Correspondência de Guimarães Rosa com o tradutor alemão Curt Meyer–Clason.

IEB–USP. Correspondência de Guimarães Rosa com a tradutora americana Harriet de Onís .

IEB–USP. Correspondência de Guimarães Rosa com o tradutor francês Jean Jacques Villard.

IEB–USP. *Estudos para obra de Guimarães Rosa* (cadernos manuscritos pelo autor).

2. OBRAS DE OUTROS AUTORES

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia*. Milano: Ulrico Hoepli: 1987.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro, São Paulo: Edigraf, 1946.

ALIGHIERI, Dante. *Il convivio*. Torino: Unione tipografico–editrice torinese, 1927.

ALMEIDA, Aristides Teixeira de. *As sagas de Sagarana: o motivo da viagem em Sagarana*. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado da Faculdade de Letras da UFRJ, 1989.

ANDRADE, Oswald de. *Pau–Brasil.* São Paulo: Editora Globo, 1990.

ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. *O roteiro de Deus – Dois Estudos sobre Guimarães Rosa.* São Paulo: Editora Mandarim, 1996.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômano* in *Os Pensadores* vol. IV São Paulo: Abril Cultural, 1973a.

ARISTÓTELES. *Poética* in *Os Pensadores* vol. IV São Paulo: Abril Cultural, 1973b.

ARROJO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e psicanálise.* Rio de Janeiro: Imago, 1993.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução.* São Paulo: Ática, 1986.

ARROJO, Rosemary. *O signo desconstruído.* Campinas, SP: Pontes Editores, 1992.

AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*, 2 ed. Rio de Janeiro: Delta, 1964.

BARTHES, Roland. *Clefs pour la lectur*: Seghers, 1976. Tradução de Ivone Castilho Benedetti.

BARTHES, Roland. *Entrevista a Nadine Dormoy Savage* in THE FRENCH REVIEW, fevereiro de 1979. Tradução de Ivone Castilho Benedetti.

BAS, Julio. *Tratado de la forma musical*, 4 ed. Buenos Aires: Ricordi, s/d.

BASSNETT, Susan. *Translatio studies.* ed. revisada. London, New York: Routledge, 2000.

BASTOS, Élide Rugai e MORAES, João Quartim, orgs. *O pensamento vivo de Oliveira Vianna.* Campinas: Editora da Unicamp, 1993

BERMAN, Antoine. *Les tours de Babel.* Trans–Europ–Repress: Mauvezin, 1985.

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne.* Paris: Gallimard, 1995.

BIBLIA SAGRADA. tradução de Padre Antônio Pereira de Figueiredo, Rio de Janeiro:Ed. Brasa 1964.

BÍBLIA SAGRADA, tradução de João Ferreira de Almeida, 77a. impressão, Rio de Janeiro, 1993.

BOÉCIO. *A consolação da filosofia.* São Paulo: Martins Fontes. 1998.

BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula.* São Paulo: Perspectiva, 1973.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* São Paulo: Cultrix, 1975.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia.* Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1957.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega.* vol I, 16 ed. Petropolis: Vozes, 2001.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionario mitico–etimologico da Mitologia Grega.* 2 ed. Petropolis: Vozes, 1991.

BRUN, Jean, *O neoplatonismo.* Rio de Janeiro: Edições 70, 1988.

BURKERT, Walter. *Religião grega na época clássica e arcaica.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

CALDAS AULETE. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa.* 2 ed. Rio de Janeiro: Delta, 1964.

CAMÕES, Luiz de. *Os Lusiadas.* Rio de Janeiro: Gabinete Português de Leitura, 1880

CAMPOS, Aguinaldo Aparecido. *Passagens bíblicas em Sagarana, de João Guimarães Rosa.* São Paulo: dissertação de mestrado na FFLCH–USP, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem.* Rio de Janeiro: Vozes, 1967.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no fausto de Goethe.* São Paulo: Perspectiva, 1981.

CARVALHO, Cleuza Martins de. *O que revelam os manuscritos de João Guimarães Rosa.* São Paulo: Revista do IEB No. 41, 1996 p. 191–96

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro.* Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil, Mito fundador e sociedade autoritária.* São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia.* 12 ed. São Paulo: Editora Ática, 2001.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos.* 14. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna.* São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CORNFORD, Francis Macdonald. *Principium Sapientiae, origem do pensamento filosófico grego.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1952.

COSTA, Ana Luiza Martins. *Rosa, ledor de Homero.* São Paulo: Revista USP dez/fev 1997–98, ps. 47–62.

COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República Momentos decisivos.* 7 ed. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

COUTINHO, Afrânio. *Guimarães Rosa* (coletânea de textos dirigida por Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário Etmológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2ª. Ed., 1986.

DEVOTO, Giacomo. OLI, Carlo. *Il dizionario della lingua italiana.* Firenze: Le Monier, 2001

DIEL, Paul. *O simbolismo na mitologia grega.* São Paulo: Attar Editorial, 1991.

DOUGLAS, J. D. *O novo dicionário da Bíblia.* 2 ed. São Paulo: Edições Vida Nova, 1995.

DURANT, Will. *A idade da fé.* vol IV da *História da civilização,* 2 ed. Rio de Janeiro: Record, s/d.

EDUARDO, Dom Frei. *Adoremus, Manual de orações e exercícios piedosos.* 29 ed. Salvador: Ed. Mensageiro da Fé, 1959.

EVANS, Gillian R. *Agostinho sobre o mal.* São Paulo: Paulus, 1995.

ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino.* São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões,* São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. *The Encyclopedia of Religion.* New York: McMillam, 1987.

ÉSQUILO. *Oréstia.* 6 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos.* 5 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder.* Porto Alegre / São Paulo: Editora Globo / Editora da USP, 1975.

FAUSTO, Boris. *A Revolução de 30* in *Brasil em perspectiva.* org. por Carlos Guilherme Mota. Rio de Janeiro: Difel, 1976.

FIGUEIREDO, Joaquim Gervásio de. *Dicionário de Maçonaria.* 4 ed. São Paulo: Editora Pensamento, s/d.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *A vontade santa.* in *Trans/form/ação,* Revista de Filosofia da Faculdade Filosofia, Ciências e Letras de Assis No. 2. Assis, SP, 1975.

FREIRE, Laudelino, *Grande e novíssimo dicionário da Língua Portuguesa* 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala.* 26 ed. Recife: Editora Record, 1989.

FRISCH, Gaby Fries. *Poética da tradução e da recepção estética.* Tese de doutoramento apresentada na FFLCH–USP, 1998.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mitológica Rosiana.* São Paulo: Ática, 1978.

GARBUGLIO, José Carlos. *Sangue, suor e céu.* São Paulo: Revista do IEB No. 41, p. 69 a 75, 1996.

GHISALBERTI, Alessandro *Guilherme de Ockham.* Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

GILSON, Etienne. *A filosofia na Idade Média.* São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado.* 2 ed. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto.* 4 ed. tradução de Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997.

GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Nomes e sobrenomes.* São Paulo: AM Editores, 4 ed. 1994.

HEIZ–MOHR, Gerd, *Dicionário dos Símbolos – Imagens e sinais da arte cristã.* 10 ed. São Paulo: Paulus 1988.

HOMERO, *Iliada.* Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Editora Mandarim, 2001

HOMERO. *Odisséia.* Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3 ed. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*, 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso.* 4 ed., São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

JUNG, Carl G. Interptação psicológica do dogma da Trindade. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

KIERKEGAARD, Soren Aabye, *O desespero humano (doença até à morte)* in *Os Pensadores* vol XXXI. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

KRISHNAMURTI, Jiddu. *Página Portuguesa de Krishnamurti*, no sítio da "internet" www.geocities.com/Athens/Styx/1546/index1.html

KIRSCH, Gaby Friess. *Poética da tradução e recepção estética.* São Paulo: tese de doutoramento na FFLCH–USP, 1998.

LANCIANI, Giulia. *Tradurre Guimarães Rosa* in *La traduzione. Saggi e documenti II,* "Libri e Riviste d'Italia" n. 535–538. Roma: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1995.

LARANJEIRA, Mário, *Poética da tradução.* São Paulo: Edusp, 1993

LA REGINA, Silvia. *Sagarana em italiano: minha experiência de tradutora.* in Tradutologia no. 5, maggio–agosto 2000, ps. 31–43, Pescara, Itália: Rendina Editori

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto.* 4 ed. São Paulo: Editora Alfa–Omega, 1978.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de Símbolos.* 11 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2002.

LOPES, Paulo César Carneiro. *Utopia cristã no sertão mineiro – Uma Leitura de A Hora e Vez de Augusto Matraga, de João Guimarães Rosa.* São Paulo: dissertação de mestrado na FFLCH–USP, 1995.

MACHADO, Ana Maria. *O recado do nome.* São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MATTA, Roberto Da. *Carnavais, malandros e heróis.* 5 ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1990.

MATTOS, Sonia Heinrich de. *Deuses e heróis na Edda poética e na Tetralogia de Wagner.* Tese de Livre–docência apresentada na FFLCH–USP, 1959.

MORAES Walfrido *Jagunços e heróis.* 4 ed. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia (PAC), 1991.

NEITZEL, Adair de Aguiar. *Mulheres Rosianas.* Dissertação de mestrado da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Santa Catarina, 1998 –localizado na "internet" no sítio ww.cce.ufsc.br/~neitzel/disserta/

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A origem da tragédia.* São Paulo: Moraes, s/d

NUNES, Benedito. *A viagem* in *O dorso do tigre.* São Paulo: Perspectiva, 1969.

OCKHAM, William of. *Causalidade de Deus e presciência* in *Os Pensadores*, vol. VIII. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

OLMI, Alba. *Metodologia crítica da tradução literária: duas versões italianas de Dom Casmurro*. Santa Cruz do Sul (RS): Edunisc, 2001.

OVÍDIO Nasone, Publio. *Metamorfosi.* Torino, Einaudi, 1994a.

OVÍDIO Nasone, Publio. *Amores*. Milano, Mondadori, 1994b.

PLOTINUS. *The six Eneads.* Chicago: William Benton, Publisher, 1952.

PRADO JÚNIOR. Caio. *Evolução política do Brasil e outros estudos.* 9 ed. São Paulo: Brasiliense, 1975.

PRADO JÚNIOR. Caio. *Formação do Brasil contemporâneo.* 23 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil.* 9 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O mandonismo na vida local brasileira.* São Paulo: publicação do IEB–USP, 1969.

REVISTA VEJA de 28/01/98. Entrevista com Poty.

RONCARI, Luiz Dagobert de Aguirra. *O Brasil de Rosa.* trabalho de livre–docência na FFLCH – USP. São Paulo, 2002.

RONCARI, Luiz Dagobert de Aguirra, *Outras Margens*, org. de Lélia Parreira Duarte e Maria Theresa Abelha Alves, Belo Horizonte, Autêntica/Editora PUC–Minas, 2001a.

RONCARI, Luiz Dagobert de Aguirra. *Irmão Lélio, Irmã Lina: incesto e milagre na "Ilha" do Pinhém*, in Revista Estudos Avançados No. 42. São Paulo, 2001b.

RONCARI, Luiz Dagobert de Aguirra. *O tribunal do sertão* in *Tereza, revista de literatura brasileira* No. 2 São Paulo USP, 2001c.

ROSA, Vilma Guimarães, *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai.* 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SÃO BENTO. Regula Monachorum. Localizado no sítio da "internet" http://www.mosteiro.org.br/Textos/VBeneditina/RB/RB.htm

SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Sui diversi metodi del tradurre* in *Teorie contemporanee della traduzione.* Milano: Bompiani, 1995.

SCHWARZ, Roberto. *Grande sertão e Dr Faustus* in *Sereia e o desconfiado.* 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SILVEIRA, Nilse da. *Jung: vida e obra.* 18ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SMITH, Huston. *As religiões do mundo.* São Paulo: Cultrix, s/d

SPERBER, Suzy Frankl. *Amor, medo e salvação: aproximações entre Valdomiro Silveira e Guimarães Rosa.* São Paulo: pp 97 – 120 da Revista do IEB No. 41, 1996.

SPERBER, Suzy Frankl. *Signo e sentimento.* Tese de doutoramento na FFLCH–USP, 1972.

STURLUSON, Sborri. *Edda em prosa.* Rio de Janeiro: Numen Editora, 1993.

UTÉZA, Francis. *JGR: Metafísica do grande sertão.* São Paulo: Edusp, 1994.

VÁRIOS AUTORES. *Dicionário de Patrística*, Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

VERNANT, Jean–Pierre, NAQUET, Pierre Vidal. *Mito e tragédia na Grécia antiga.* São Paulo: Perspeciva, 1999.

VIANNA, Oliveira. *Instituições políticas brasileiras*, Niterói, Eduff, 1987.

WATZLAWICK, Paul, BEAVIN, Janet Helmick, JACKSON, Don D. *Pragmática da comunicação humana.* São Paulo: Cultrix, 1973.

WILKINS, W. J. *Hindu mythology.* Nova Delhi: Rupa & Co, 1992.

YUKE, Henry e BURNEL. A. C. *Hobson–Jobson The anglo–indian dictionary.* Great Britain: Wordsworth Reference, 1996.

ZINGARELLI. Le opere Zanichelli su CD – ROM, 1997