

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**FACULDADE DE LETRAS**

**AS FACES E FACETAS DO DIABO NA OBRA DE**  
**JOÃO GUIMARÃES ROSA**

**MÁRCIO ARAÚJO DE MELO**

**Tese de doutorado apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras: Estudos literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do título de doutor em Letras, Literatura Comparada, sob orientação da professora Dr<sup>a</sup>. Myriam Ávila.**

Belo Horizonte, Junho - 2006

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**FACULDADE DE LETRAS**

**AS FACES E FACETAS DO DIABO NA OBRA DE**  
**JOÃO GUIMARÃES ROSA**

**MÁRCIO ARAÚJO DE MELO**

Banca examinadora:

Prof.<sup>a</sup> Márcia Marques de Moraes

Prof.<sup>o</sup> João Batista Cardoso

Prof.<sup>a</sup> Marli de Oliveira Fantini Scarpelli

Prof.<sup>o</sup> Luis Cláudio Vieira de Oliveira

Prof.<sup>a</sup> Myriam Corrêa de Araújo Ávila

Belo Horizonte, Julho - 2006

## **SUMÁRIO:**

### **INTRODUÇÃO ..... p. 10**

#### **A ESTÓRIA NÃO QUER SER HISTÓRIA..... p.11**

1. Eu quase que nada sei. Mas desconfio de muita coisa... *p.11*
2. Aproveito de todas. Bebo água de todos os rios... Uma só, para mim é pouca, talvez não chega... *p.13.*
3. Qual é o caminho certo da gente? Nem para frente nem para trás: só pra cima... *p.16*

### **CAPÍTULO I ..... p.21**

#### **A VOZ RITUALIZADA DA NARRATIVA ROSIANA..... p. 22**

1. Orações fortes e seus rituais... *p.22*
2. Vivendo o visto mas vivendo estrelas... *p.35*
3. O dito equivale a um perfeito legado testamentário... *p.41*
4. A narrativa da sacralização... *p. 48*

### **CAPÍTULO II ..... p.67**

#### **AS ESTÓRIAS DENTRO DAS ESTÓRIAS..... p.68**

1. A sedução da narrativa... *p.68*
2. Da grei dos sapos... *p.82*
3. Conta o resto da estória... *p.90*
4. Moço-Bonito, que era o capeta, pegou na viola... *p.92*
5. Pela cascavel, por transparência, vê-se o pecado mortal... *p.99*
6. Era uma boicininga — a serpente... *p.104*

### **CAPÍTULO III ..... p.111**

#### **SEDUÇÃO E FEITIÇO: A TRAMA DA MULHER..... p.112**

1. Era, mesmo, as mulheres têm sempre razão... *p.112*
2. O demônio ao entrar em mulher, virava cadela de Satanás... *p.118*
3. A Destemida era doida varrida... *p.122*
4. Desapareceu, apareceu. Corria mais do que o vento... *p.124*
5. Mulheres de atentada vontade... *p. 127*
6. Se nanja, sei não. O demônio sabe... *p. 132*
7. Como porque avessava a ordem das coisas... *p.135*
8. Vinha para as festas, ia se putear, conforme profissão... *p.139*
9. Um capinzinho, de bom remédio... *p. 143*

**CAPÍTULO IV ..... p. 150**

**A LINGUAGEM DIABÓLICA: NARRATIVA DE LOGRO..... p. 151**

1. Que o que gasta, vai gastando o diabo de dentro da gente... *p.151*
2. O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia... *p. 159*
3. Contar, seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância... *p.163*
4. O senhor ri certas risadas... *p. 173*
5. Agora, bem: não queria tocar nisso mais — de o Tinhoso... *p.178*

**CAPÍTULO V ..... p.187**

**O PACTO LUCIFERINO: A PRESENÇA DA ESTÓRIA..... p.188**

1. Deus deixou que eu fosse, em pé, por meu querer, como fui... *p.188*
2. Aprendi dos antigos... *p.194*
3. E o resto já vinha. O senhor verá, pois. Porém mais além... *p.201*
4. Compadre meu Quelmém reprovou minhas incertezas... *p.209*
5. Ao que esse mundo é muito misturado... *p.214*

**CONCLUSÃO ..... p. 220**

**DEIXAREI QUE O CAMINHO ME ESCOLHA. VAMOS! ..... p.221**

1. contei tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro... *p.221*

**REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA..... p.227**

**ANEXO ..... p.235**

**ANEXO I..... p. 236**

**ANEXO II..... p. 238**

## **RESUMO:**

Esta tese, *As Faces e Facetas do Diabo na obra de João Guimarães Rosa*, faz considerações crítico-teóricas sobre a literatura do escritor mineiro, especificamente no que tange às figuras diabólicas — orações e rituais; feiticeiros/as; sedutores/as; o Diabo e o pacto — e suas articulações à narrativa. Como possibilidade de leitura, esse diálogo compara o ato narrativo à temática narrada, buscando perceber como Guimarães Rosa aproxima o que se conta ao como se conta. Para tamanho, percebe-se como essas imagens, que se reduplicam em outras, vão sendo expostas nos vários livros, no entanto mantendo as mesmas características. Partiu-se do conceito teórico formulado por Walnice GALVÃO (1972) “a coisa dentro da outra” para observar como certas representações vão reiterar pela obra rosiana; noutras palavras: como um mote vai transitando na mesma e para outra narrativa. De maneira que a escolha pelas imagens diabólicas possibilitou compreender o jogo narrativo de Guimarães Rosa que, como no ritornelo de Riobaldo “o diabo na rua, no meio do redemoninho...”, pode ser visto pelo vaivém e pela figura transeunte.

## **ABSTRACT:**

This thesis, entitled *As Faces e Facetas do Diabo na obra de João Guimarães Rosa* (*Sides and sidles of the Devil in João Guimarães Rosa*), offers critical-theoretical considerations on the Brazilian writer's literature, specially in what concerns the demonological realm – prayers and rituals; sorcery, seducers from both sexes; the Devil and the pact – and its interweaving into the narrative. As reading approach, this dialogue compares the narrative act to the narrated themes, endeavoring to understand how Guimarães Rosa conjoins what is told and how it is told. For this purpose, it is shown how these imagens, redoubled in as many others develop themselves in the various books, keeping their inner essence throughout the changes. As a starting point, the thesis elaborates on the theoretical concept wrought by Walnice GALVÃO (1972) - “a coisa dentro da outra” (the thing within another) – to observe how certain representations echo through the Rosian works; in other words: how a motive progresses inside one or from one to another narrative. Therefore, the choice for the diabolic images have allowed us to disclose a narrative play in Guimarães Rosa which, like in Riobaldo's ritornelo, “o diabo na rua, no meio do redemoninho...” (the devil in the street, in the middle of a whirlwind), reflects in a to-and-fro textual motion and in transient figures.

## **AGRADECIMENTOS:**

À Professora Myriam Ávila pela orientação segura e paciente.

Aos professores e às secretárias do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS da UFMG.

Às professoras Marli Fantini e Márcia Marques pela atenta leitura e sugestões a este trabalho.

Aos professores João Batista Cardoso e Luiz Cláudio Vieira de Oliveira.

Aos colegas do PROGRAMA, especialmente, ao Geraldo Majela e a Telma Borges.

Às leituras dos professores Manoel de Souza e Silva e Estela Campos de Oliveira, que sempre estão prontos a me ajudar.

À professora Jeane Mari Spera pelo apoio e a todos do “Guimarães Rosa e a sedução da linguagem”.

Aos meus familiares que me apoiaram sempre.

Aos meus filhos, saudade e ausência.

À Vânia que suportou meu estado monomaníaco.

“A Vaninha e ao Paixão que são sempre meu porto seguro.

**AO CHIMARRÃO, COMPANHEIRO DE TODOS OS DIAS  
DE TESE, MINHA DEDICAÇÃO.**



## **ABREVIATURAS UTILIZADAS:**

AP *Ave, palavra*

EE *Estas estórias*

GSV *Grande sertão: veredas*

MA *Magma*

MM *Manuelzão e Miguilim (Corpo de baile)*

NS *Noites do sertão (Corpo de baile)*

PE *Primeras estórias*

SA *Sagarana*

TE *Terceiras estórias/ Tutaméia*

UP *No Urubuquaquá, no Pinhém (Corpo de baile)*



# **INTRODUÇÃO**

**A ESTÓRIA NÃO QUER SER  
HISTÓRIA**



# A ESTÓRIA NÃO QUER SER HISTÓRIA

Márcio Araújo de Melo

No mais senhores do universo Mundo  
Quem lhes urdiu a sedução malvada  
Que os lançou em tão feia rebeldia?  
O Dragão infernal. Com torpe engano,  
Por inveja e vingança instigado,

ELE ILUDIU A MÃE DA HUMANA PROLE,

Lá depois que seu ímpeto soberbo  
O expulsara dos Céus coa imensa turba  
Dos rebelados anjos, seus consócios.

John Milton

## 1. EU QUASE QUE NADA SEI. MAS DESCONFIO DE MUITA COISA

A PESQUISA, NÃO HÁ DÚVIDA, COMEÇA COM ALGUM desassossego. O meu foi de criança em roda de contadores de estórias, quer em fazendas, pescarias ou quando a energia elétrica acabava (em minha infância no interior de Goiás essas três coisas eram bem comuns). O que mais se fabulava, nesses momentos, eram as narrativas de Demônios logrados e estórias fantásticas. A minha intranquilidade aumentou ainda mais quando, ao longo de minha criação cristã, descobri que tinha um inimigo: o DIABO. Não havia como negar sua existência e contra ele, tinha que lutar.

No decorrer de meu desenvolvimento como pessoa e acadêmico, enfrentar o Maligno fora uma constante que procurei nos últimos anos trilhar por duas trilhas: lendo uma bibliografia especializada e conversando com alguns estudiosos do assunto. Dada a especificidade do tema, me encontrei e ainda me encontro muitas vezes como questionador e outrora sendo questionado pela mesma pergunta: o Diabo existe? Nunca me deparei com uma resposta totalmente confiável e muito menos dei alguma segura. Tracejei, bordei e andei ao redor dessa interrogação/interrogador, mas sempre com a idéia de que ela não tinha solução, nem tão pouco, desde o início de meus estudos, era o que procurava. De maneira que minhas descobertas — isso não significa reduzir o assunto — não diferenciaram tanto das que o jagunço Riobaldo encontrou ao final de sua narrativa: “Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é o homem humano. Travessia” (GSV p.624). A partir desse “se for...” de jagunço, dessa travessia

do “homem humano”, desse lugar dúbio e impreciso que venho pensando e refletindo o Diabo.

Por minha formação no campo dos Estudos Literários, nunca consegui desvincular minhas leituras e escutas demonológicas dessa área do conhecimento. Tanto que esta tese — *As faces e facetas do Diabo na obra de João Guimarães Rosa* — procura discutir algumas dessas imagens na literatura do escritor mineiro. Nos ombros dos demonólogos, a respeito desse título, concebo que os Demônios possuem suas marcas vinculadas a certos caracteres como: a maldade, a derrocada, a imperfeição, a astúcia, o fingimento... Esses substantivos/adjetivos dão existência real e verdadeira, mesmo que imprecisa e contraditória ao serem atribuídos ao Diabo, elaborando suas “faces”, fazendo delas a concretização de entes conhecidos e perturbadores do ser humano. Suas “facetas” estão relacionadas aos seus discípulos na terra: pactuados, valentões, sedutores, sedutoras, feiticeiros, feiticeiras e os malefícios provocados por eles. Desse jeito, procuro compreender tais categorias e vinculá-las à narrativa rosiana no que tange ao próprio ato de contar e seus elementos constitutivos.

Para análise, busco trabalhar com todo o *corpus* literário de João Guimarães Rosa trazendo todos os seus livros publicados; inclusive *Magma* — único livro de poesia do escritor de Cordisburgo, com o qual em 1936, ganhou prêmio concedido pela Academia Brasileira de Letras. Com essa escolha, tentei evitar uma maior centralização da pesquisa em *Grande sertão: veredas*, que ao longo de seus 50 anos de publicação, sempre esteve, por questões óbvias, na pauta de uma crítica que levasse os aspectos demonológicos e narrativos em consideração, mesmo que não recebendo o devido cotejamento aqui observado. Tanto que, partindo da leitura dessa obra, pude perceber uma recorrência das categorias Demônio em todos seus livros. Para se ter uma idéia há poucas narrativas rosianas que, de alguma forma ou de outra, não remetem à alguma das representações mefistofélicas elucidadas.

Considerando o tamanho e a complexidade da obra de Rosa, não foi possível, nem o seria, explorar todas as personagens ligadas ao Maligno, sobretudo pela infinidade de vezes que são nomeadas e anunciadas no texto. Portanto, enfoquei minha análise especificamente em momentos que pareceram mais elucidativos. Aos mesmo tempo, esforcei-me sobremaneira para não ver o *Grande sertão: veredas* como único objeto de

crítica, receiando que o trabalho caísse numa aparente obviedade crítica, o que me faria pisar sobre uma terra já calcada. Ainda assim, dediquei-lhe os dois capítulos finais, ao que, contrário a qualquer desejo inicial, não pude me furtar. Nos outros capítulos, as referências a ele são feitas quando a interpretação exigia, e não poderia deixar de fazê-lo.

Mesmo que uma tese seja as escolhas do desejo do pesquisador, há momentos em que a obrigação e o rigor científicos suplantam tudo, de maneira que o objeto se impõe como foco principal. Dito dessa forma, a força dessa obra é tamanha que me impediu de qualquer fuga real, deixando entrever o que Antônio CÂNDIDO (1983 p.294) anunciara, desde o início da publicação do livro de Rosa, em seu artigo “O homem dos avessos”, a respeito de sua riqueza: “na extraordinária obra-prima *Grande sertão: veredas* há tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado”.

Das outras obras utilizadas, a que mais se avoluma nessa discussão sem dúvida é *Sagarana*, que adquire, nos três primeiros capítulos desta tese, leituras de quase todos os seus contos. “São Marcos”; “Corpo Fechado”; “Conversa de bois” e “A hora e a vez de Augusto Matraga” são trabalhados no primeiro capítulo; “A volta do marido pródigo” e “Sarapalha” são enfocados no segundo e no terceiro capítulos; por último, “Duelo” que é discutido no terceiro capítulo. A respeito dos outros livros, pode-se dizer que são analisadas quase todas as novelas de *Corpo de Baile*; alguns contos de *Tumaméia*; “Bicho Mau” de *Essas estórias*; “Benfazeja” de *Primeiras estórias* e os vários “zoológicos” de *Ave palavra*. É evidente que além dos textos mencionados, outras narrativas rosianas ainda são referenciadas ao longo deste trabalho, garantindo a utilização extensa da obra do mestre mineiro.

## **2. APROVEITO DE TODAS. BEBO ÁGUA DE TODO RIO... UMA SÓ, PARA MIM É POUCA, TALVEZ NÃO CHEGE**

Na amplitude que é o material bibliográfico referente à obra de João Guimarães Rosa, as escolhas são uma obrigação; portanto, não há como trilhar toda sua fortuna crítica. Como ocorre na maioria das pesquisas — aqui o problema também não é diferente — as perdas são inevitáveis, pois vários são os motivos que dificultam o acesso às publicações, desde a falta de reedições, como no caso do livro, *Guimarães*

*Rosa*, organizado por Eduardo Coutinho, em 1983, ao amplo e esparso material que é publicado mensalmente por editoras, revistas e programas de pós-graduação. No entanto, mais que uma ausência ou um exagero, qualquer bibliografia é uma seleção que se propõe como instrumental do trabalho, significando eleição e recusa. Essa falta ou excesso de alguma coisa é uma constante com que como pesquisadores precisamos lidar. Ou pelas palavras de COMPAGNON (1996 p.76): “Uma bibliografia verídica, sincera e exaustiva é tão impossível quanto uma confissão verdadeira. Há na bibliografia um problema patente que leva o autor a precauções quando a qualifica de sumária, como se se desculpasse da falta de algumas coisa”.

A contribuição que a PUC-MINAS e o CESPUC deram aos pesquisadores e à pesquisa rosianos com a realização, até presente data, de três congressos internacionais sobre Guimarães Rosa<sup>1</sup> acabou por visualizar um pouco melhor a crítica à obra do autor de *Primeiras estórias*, de maneira que é possível perceber alguns dos principais enfoques e motes explorados nos últimos anos, favorecendo a possibilidade de olhares diferenciados e subsídios teóricos. Como anunciei, essa tentativa de perceber a literatura de uma forma diversa foi um dos motivos pelos quais quis evitar o *Grande sertão: veredas*, pois, além desse amplo material, ainda havia os trabalhos de Kathrin ROSENFELD, *Os descaminhos dos demo* (1993), de Francis ÚTEZA, *João Guimarães Rosa: Metafísica do Grande Sertão* (1994), e, recentemente, o de Willi BOLLE, *grandesertao.br* (2004), que exploravam os mesmos temas que propunha: o Diabo e o pacto. No entanto, davam ao monólogo de Riobaldo uma abordagem diferente da que tencionava, pois não exploravam, de forma sistemática, as representações do demônio na terra: “pactuados, valentões, sedutores, sedutoras, feiticeiros, feiticeiras e os malefícios provocados por eles”. Ainda assim, na tentativa de resolver por definitivo essa questão, fiz a opção de trilhar toda a obra.

O eixo central do trabalho de Walnice GALVÃO (1983) “uma coisa que sai de dentro de uma outra, e sucessivamente” — metáfora do texto de Tatarana — norteou em muito o foco da visão desta tese, que, com toda a funcionalidade em *Grande sertão: veredas*, pôde servir também de operador de leitura das outras narrativas. De maneira que o

---

<sup>1</sup> - Além dos anais dos congressos (2000, 2003 e o último no prelo), há uma edição especial da *Revista Scripta* (2002) dedicada à Guimarães Rosa.

diálogo com a autora de *As formas do falso* se mostrou frutífero ao interligar também uma estória com outra — mesmo que elas fossem de livros diferentes —, porque houve uma eleição de motes reiterantes, garantindo a possibilidade desse trânsito. Podem ser visto como exemplos, no primeiro capítulo, o boi como um ícone que vai abrindo e fechando os quatro últimos contos de *Sagarana*, ao mesmo tempo que dialoga com “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, de *Tutaméia*, e “Uma estória de amor”, de *Manuelzão e Miguilim*; no segundo capítulo, a reverberação do feiticeiro e da feiticeira como narradores e sedutores, além das imagens da serpente e do moço-capeta; no terceiro capítulo, a figura da mulher com *pecadora inocente* e da impossibilidade masculina de cumprir a punição contra ela; e, por final, no quarto e quinto capítulo, as várias representações do Diabo e de pacto presentes, sobretudo, em *Grande: sertão veredas*.

Ademais, para esta tese, são importantes também os trabalhos de Marli FANTINI (2003), *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*; de Cleusa PASSOS (2000), *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias* e de Maria Célia LEONEL (2000), *Magma e gênese da obra*, todos eles ao seu modo contribuíram para uma melhor percepção no tange a essa possibilidade comparativa. Mesmo que usando temáticas e livros diferentes, as autoras analisaram a obra rosiana a partir da auto-intertextualidade, apresentando essa forma de perceber seu texto, de maneira que os conceitos elaborados fundamentaram em muito as discussões aqui colocadas. Do feminino de Cleusa Passos para o terceiro capítulo; de *Magna* como gênese de *Sagarana* de Maria Célia Leonel para o primeiro; e da noção de fronteiras de Marli Fantini para o segundo capítulo, são contribuições importantes que não podem deixar de serem registradas.

No que concerne à bibliografia sobre a demonologia e a feitiçaria, optou-se, em sua maioria, por utilizar estudos historiográficos dada à importância que essa ciência dedica a tais objetos. Historiadores como DELUMEAUM (1989), MUCHEMBLED (2001) RUSSEL (1991 e 2003), VAINFAS (1989) e MANDRAU (1979) são fundamentais para se pensar a construção dessas personagens no imaginário social e na cultura brasileira; além de serem leituras obrigatórias a todos que queiram trilhar por esse amplo campo de pesquisa. Tão caro a eles, o esforço e o custo de conceituar o Diabo acabam por garantir a imprecisão como uma de suas propriedades fundamentais. Por assim dizer não seria

gratuita, ao tratar da pictografia diabólica na Idade Média, a expressão que Luther LINK (1998) utiliza para especificar a representação do Maligno: “a máscara sem rosto”.

Na construção desta tese, essa “inexatidão particularizada” será trazida à primeira página para tentar compreender, juntamente com seu séquito, o Diabo rosiano. A imprecisão característica dos Demônios reverberará no ato narrativo de João Guimarães Rosa que, sobretudo no quarto e quinto capítulos, será anunciado como *linguagem luciferina*. Essa *linguagem mefistóflica* é fruto da aprendizagem de contadores que precisam narrar a sobrevivência e, para tanto, procuram seduzir seus ouvintes, forçando-os a permanecer como escuta, a pactuar o momento único da narração. Dos tantos existentes, são exemplos: Riobaldo, Jó Joaquim, Flausina, Joana Xaviel, Lalino Salãthiel, que fazem da narrativa sua própria existência.

### **3. QUAL É O CAMINHO CERTO DA GENTE? NEM PARA FRENTE NEM PARA TRÁS: SÓ PARA CIMA**

Nos três primeiros subtítulos do capítulo “A voz ritualizada da narrativa rosiana”, trabalho mais especificamente com dois contos de *Sagarana*, “São Marcos” e “Corpo Fechado”, no que se refere às orações fortes e aos seus rituais, estabelecendo uma relação entre eles e o próprio ato de narrar. Nessa parte formulo a hipótese de que as histórias contadas são construídas a partir de um ritual que envolve não só o escrito, mas o como foi escrito. De maneira que interligo os componentes necessários para se fechar o corpo e rezar orações bravas aos que são utilizados pelos narradores. Por essa perspectiva, tento ler a escrita de Guimarães Rosa como num cerimonial em que cada objeto está disposto no texto para que se instaure a narrativa. Esses objetos, que chamo de *artefatos textuais*, produzem uma história que envolve todos os pontos, ao mesmo tempo que os deixa suspensos para o leitor, que deverá fiar e desfilar a narrativa/feitiço. Assim, ao ler os contos, cada um é convidado a sorver desse filtro, que seduz o neófito e o faz participante da própria história, pois ela o envolve na trama da escrita, obrigando-o a formular seu próprio relato.

Ainda no primeiro capítulo, principalmente na última parte, elaboro a imagem reiterante do boi tão cara para Guimarães Rosa. Para tanto, compreendo-a como um fio que vai interligando as últimas quatro histórias de *Sagarana*, além de relacioná-la também a



outras de *Corpo de baile e Tutaméia*. Partindo da idéia de que a oração de São Marcos e Santo Amâncio — desencadeadora da resolução final da intriga do narrador José/João e do feiticeiro Mangalô — *marca e amansa* boi e homem bravos, discuto como vão sendo amarradas as várias estórias centrais e as subestórias que compõem todas as outras narrativas.

No segundo capítulo — “As estórias dentro das estórias” —, exploro a sedução da narrativa na perspectiva de que seus condutores, na necessidade de enfeitiçar seus ouvintes, sobrevivem a partir do ato de contar. Ao ficcionalizar, procuram relatar estórias que vão ao encontro de situações que desejam, como se pode perceber com Riobaldo ao comandar seu narrado objetivando a pergunta e resposta que deseja; ou com Ana Duzuza, Joana Xaviel, Seo Camilo, Lalino Salãthiel, que também buscam soluções através da invenção de estórias. O recorte feito privilegia os narradores que, de alguma forma, estão ligados ao demoníaco: pactuados e feiticeiras, que, através do fabular, alcançam a atenção de todos e resolvem seus problemas imediatos..

Por diante, trabalho o conto “Sarapalha”, principalmente com a estória que Argemiro conta para seu primo Ribeiro de um moço-capeta que roubou uma jovem. Ela se interliga à própria estória central de Luisa, esposa de Ribeiro, que foge com um boiadeiro. Essa imagem de uma coisa dentro da outra, de uma coisa se interligando à outra confere ao texto de Rosa uma complexidade de leitura. Para tanto, escolho dois tópicos: o “moço-bonito” e a “serpente”, figuras que são lidas como facetas mefistofélicas. Aquela transita pelo conhecimento popular, em que a idéia de beleza, sedução e diferença conduz o outro à aproximação do Maligno; essa a partir de toda uma tradição bíblica que surge com o *Gênesis* e continua nas *Escrituras*. De *Sagarana à Ave, Palavra*, a cobra vai aparecer de várias maneiras, assim, detenho-me em “Bicho mal” de *Estas estórias*, em que esse réptil desencadeia a trama da narrativa, além de retomar um pouco da questão, já apontada no primeiro capítulo, do feiticeiro e sua prática.

Em “Sedução e feitiço: a trama da mulher”, terceiro capítulo, procuro compreender algumas personagens femininas e suas infidelidades. A hipótese defendida, sobretudo nos dois primeiros subtítulos, é de que para essas adúlteras não há punição. A elas os homens não conseguem assassinar para limpar a honra; apenas, quando ocorre o fato, há

a morte do amante. Essa idéia surgiu, primeiramente, da leitura do conto “Desenredo” de *Terceiras estórias*, no qual a mulher de tantos maridos e amantes vai sobrevivendo às suas traições e transgressões. De forma análoga, as mesmas atitudes são vistas nos contos de *Sagarana*, “Duelo” e “Sarapalha”, em que o mote desencadeador é a infidelidade das esposas, que também não são acusadas de seus atos, mas ao contrário, mesmo que sem culpas aparentes, são perdoadas.

A essa mulher rosiana, que chamo de *pecadora inocente*, outras transgressões são acrescentadas. Detenho-me na estória de “A Destemida”, que Joana Xavier conta na fazenda de Manuelzão. “Estúrdia” narrativa em que a personagem, após exigir de seu marido a morte da vaca Cumbuquinha e assassinar a mãe de seu patrão, sai ileso dos acontecimentos, quebrando, como as outras mulheres rosianas analisadas, o tripé: proibição, transgressão e punição. Assassinatos para eliminar os maridos são as estratégias de outras mulheres oprimidas, como se pode perceber em “Esses Lopes” de *Tutaméia*, “A Benfazeja” de *Primeiras estórias* e no caso de Maria Mutema de *Grande sertão: veredas*. Todas elas cumprem a função determinada de matar o marido, de que, ao final e de alguma forma, acabam por sair incólumes.

Destino os últimos subtítulos desse capítulo para analisar as ex-prostitutas, prostitutas, seus maridos e amantes, no que tange, especificamente, a mesma questão da infidelidade, acrescentada da impotência sexual do homem. De tal maneira, trabalho com algumas narrativas de *Corpo de baile*: “A estória de Lélío e Lina”; “Dão-Lalalão” e “Buriti”, explorando que a punição, além de não existir para as mulheres, acaba por recair sobre os homens. Tanto que a ausência de filhos é um problema masculino, e não causa culpa para as mulheres.

Ao *Grande sertão: veredas* dedico os capítulos quatro e cinco. No quarto, “A linguagem diabólica: narrativa do logro”, submeto as imagens do Diabo, procurando percorrer alguns momentos em que o narrador-protagonista irá falar dele. Nessa relação, observo como a narrativa estabelece um jogo de velamento e desvelamento, no qual o jagunço narrador buscará — através do ato de relatar as passagens de sua vida — compreender o ser de seu inimigo e suas estratégias. Pela perspectiva defendida aqui, a narrativa de Riobaldo é uma luta contra o Demônio, que se efetivará das primeiras às últimas páginas do romance, pois, ao convocar seu interlocutor cidadão a permanecer os

dias necessários à conclusão da estória, ao querer fazer a pergunta intrigante e decisiva da existência do pacto, ele está tentando obter uma resposta que lhe acalme a sua angústia. Não seria então gratuita a sua escolha por esse ouvinte, que, em potência, não crê na existência do Diabo, pois é um senhor culto e civilizado. Aliás, já ocorreu uma situação análoga quando da narração para o Compadre Quelmém, que sendo espírita kardecista, não admite seres infernais.

São traços fundamentais da narrativa de *Grande sertão: veredas*: ziguezague, fingimento, simulacro, dissimulação, que podem ser comparados às identificações dadas ao Diabo. Assim, por esse olhar, defendo que ela se aproxima — constituída a partir de uma linguagem que se desloca do seu eixo — às próprias representações do Maligno. A essa narrativa nomeio de *mefistofélica* e *luciferina*, nela também vejo uma tentativa do narrador protagonista escapar ao contrato feito nas Veredas-Mortas. Esse empenho narrativo se justifica na materialização da obra e na resposta do interlocutor de que o Diabo não existe. Para tanto, observo a utilização da fala riobaldiana que simula um desgoverno na escritura e o inúmero vaivém que o texto apresenta.

Em “O pacto luciferino: a presença da estória”, último capítulo, opto por discutir a concepção de contrato a partir da noção de livre-arbítrio. Assim dizendo, para qualquer efetivação de um trato, é necessário uma predisposição a ele, que na fala do jagunço narrador se afirma pela repetição, em vários momentos, do verbo “querer”. Um pacto só pode existir, dessa maneira, quando as partes envolvidas desejam e escolhem sua efetivação, como também carece de estar envolvido por um ritual, por isso, o jagunço Tatarana procurar aprender, pela tradição, como se executa um ajuste feito à meia noite.

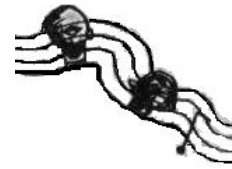
Como exemplo pode-se ver a historieta dos jagunços Davidão e Faustino, nela há um acordo, feito em “lei de caborje”, que rege a morte desse no lugar do outro. Noutras palavras, haveria uma substituição da pessoa que viria a falecer. Assim, Faustino, não acreditando numa eventual legalidade e efetuação de tais contratos, recebeu dez contos de réis para falecer no lugar de Davidão, caso isso fosse ocorrer em batalhas de jagunçaria. Minha leitura é, ao proferir esse relato, que o fazendeiro narrador quer fazer dele eco para o seu contrato, já que nada ocorre com as partes e a estória se esvai sem uma punição: desejo que Riobaldo possui enquanto pactuado e motivo pelo qual cabe pôr um questionamento às existências de acordos executados em “lei de caborje”.

Todos os tratos de *Grande sertão: veredas* são lidos como reverberação do *contrato mefistofélico* do jagunço Tatarana; por essa perspectiva há que se destacar o que narrador elabora, ao longo de sua narrativa, com o seu interlocutor. Nele vai monitorando e sendo monitorado através de intervenções, pedindo e dando resposta às reflexões que surgem no decorrer da estória. De maneira que observo essas muitas intervenções do narrador ao narratário, chamando a esse procedimento de *pacto de leitura e de linguagem*. Esse acordo — aberto da primeira à última página — é a tentativa riobaldiana de romper com o contrato *luciferino*: um dos motes principais da estória. Por esse olhar, reafirmo o comentário de Walnice GALVÃO (1983 p.411) quando explica que “uma coisa sai da outra, e dessa outra sai outra, e assim sucessivamente. Tentar parar esse movimento, só por meio do pacto”.



# CAPÍTULO I

## A VOZ RITUALIZADA DA NARRATIVA



# A VOZ RITUALIZADA DA NARRATIVA ROSIANA

Márcio Araújo de Melo

## Oração

Glória e louvor a ti, Satã, pelas alturas  
Do céu em que reinaste, e nas furnas obscuras  
Do inferno em que vencido és sonho e  
sonolência!  
Faze que esta alma um dia, à árvore da  
Ciência,  
Repouse junto a ti, quando em tua cabeça,  
Tal qual um templo novo os seus ramos  
floresça!

BAUDELAIRE

## 1. ORAÇÕES FORTES E SEUS RITUAIS

SE HÁ ALGO QUE SE PODE AFIRMAR, DE IMEDIATO, em relação aos contos “São Marcos” e “Corpo Fechado”, de *Sagarana*, parece ser o conhecimento de orações fortes, seus usos e feitos por parte de seu autor. O que significa dizer que Guimarães Rosa entendia (era iniciado?) o que se poderia chamar de *artes* do sortilégio; prova que deu ao longo de sua obra ao criar personagens que lidavam com a bruxaria como, para ficar apenas em algumas feiticeiras, Ana Duzuza (*Grande Sertão*); Dô-Nhã (*Noites do Sertão*); Mãitina (*Manuelzão e Miguilim*); Nhá Tolentina, Sá Nhá Rita Preta e Cesária Velha (*Sagarana*). Além disso, bem antes, Rosa já havia feito em *Magma*, de 1937, no poema, “Reza Brava”, a descrição de um ritual de magia. Nele são mencionadas as sete ave-marias retornadas, a oração de São Marcos e Santo Amâncio, oração da cabra preta (“faca espetada na mesa”), oração de Rio Jordão<sup>1</sup>, Oração das Estrelas<sup>2</sup> e o nome de Santa Helena; como também a hora (“meia-noite”/hora morta), a pronúncia e o ritual exatos para que as rezas obtenham

---

<sup>1</sup> - Câmara CASCUDO (2001 p.450) faz referência à oração como sendo “uma das preferidas pelos cangaceiros, bandoleiros, ladrões armados, usando-a ao pescoço e confiados inteiramente na impunidade que o ‘breve’ lhes daria. Sendo rezada com fé, torna a pessoa invisível, desarma os poderosos e faz seu portador atravessar um exército, sem ser preso nem molestado”. A oração empregada pelo catimbozeiro do poema “Reza Brava” utiliza-se da mesma fórmula: “Com dois eu te vejo, com três eu te ato. O sangue eu te bebo, coração eu te parto”. Veja a mesma fórmula na oração de S. Marcos e S. Amâncio: “com 2 te vejo com 5 te ato e te prendo, o sangue eu te bebo o coração te parto crava-se a porta da rua e oferece em intenção das 3 almas errantes dos 3 caboclos índio, quingú i quípirique igongazebin” RAMOS (1942 p.271). Ainda, para referência, se lê em “Cara de Bronze”: “E encontro com gente-ruim: ladrão jagunço, desordeiro, cangaceiro? — Rezo a reza do Meu Rio-Jordão”. (UP p.156)

<sup>2</sup> - Compare a oração das Estrelas recolhida por Câmara CASCUDO (2001 p.451) com o poema de Guimarães Rosa: “... se estiver bebendo, não beberá. Se estiver comendo, não comerá. Se estiver conversando, não conversará. Se estiver dormindo, não dormirá enquanto não vier falar-me”.

os efeitos desejados<sup>3</sup>. De *Magma* se transcreve um fragmento do poema “Reza Brava”:

Três pratos ponho na mesa,  
para mim, para minha Santa Helena,  
e para você, quando chegar...  
Três vezes chamarei, três pancadas lhe darei!...  
A primeira, na testa, para que você lembre,  
a segunda, no peito, para que você sofra,  
a terceira, nos pés, para você caminhar...<sup>4</sup>  
Se estiver comendo, pare,  
se estiver conversando, cale,  
se estiver dormindo, tem de acordar...

A meia-noite já vem chegando,  
e é hora boa para rezar.  
Vou queimar pólvora, vou traçar o sino,  
vou rezar as sete ave-marias retornadas,  
e depois a reza brava de São Marcos e São Manso,  
com um prato fundo cheio de cachaça  
e uma faca espetada na mesa de jantar. (MA p.111/112)

Não parece, pois, restarem dúvidas de que Guimarães, como árduo pesquisador da cultura popular<sup>5</sup>, conhecesse todos elementos envolvidos nesse cerimonial, mesmo que em nenhum momento de “Reza Brava”, de “São Marcos” ou de “Corpo Fechado” apareçam as orações na íntegra, mas apenas recortes e fragmentos, que ao longo das narrativas podem ir se moldando para formar a cena. E ainda é válido mencionar que outras estórias, para não se desdobrar muito, como “Conversa de Boi”, de *Sagarana*, “Uma estória de amor”, de *Manuelzão e Miguilim* e “Buriti”, de *Noites do Sertão* ajudam a compor esse hipertexto rosiano<sup>6</sup>. São as orações fortes, para fechar o corpo ou para se adquirir qualquer benefício, que vão coser esse entrelaçamento de narrativas.

---

<sup>3</sup> - Na oração de São Marcos e Santo Amâncio recolhida por Arthur RAMOS (1942 p.271), há o lembrete de que “deve haver muita fê e só deve rezar ella nas segunda feira e sexta a meia noite que ninguém veja, precisa haver muita coragem e força de vontade e quando estiver a rezar 10 minutos ante colocar na mesa um prato com 10 grão de sal comum e meio cálice de espírito de vinho e acende-se, e com a mesma faca que se reza a oração e vae se mexendo até se apagar o liquido”. Ver Anexo II.

<sup>4</sup> - Guimarães Rosa reatualiza as antigas fórmulas ibéricas como a de Isabel BAUTISTA (*apud* CASCUDO, 2001 p.451): “Con dos te miro, com tres te tiro,/ com cinco te arrebató, calla, bobo,/ que te ato, tan humilde vengas a/ mi, como la suela de mi zapato”.

<sup>5</sup> - Câmara CASCUDO (2001 p.196) registra uma oração que se faz à meia-noite para se ganhar no jogo do bicho. Veja a proximidade com o poema de Rosa: “Eu comprei uma cabra preta,/ Três copos de leite eu tirei,/ Três queijos eu fiz,/ Reparto um pra Ferrabrás,/ Outro pra Caim,/ E outro para Lúcifer/ Pra me mostrar centena,/ Dezena e milhar pelo bicho/ Que vai dar em Pernambuco./ E eu fiquei esperando o bicho”.

<sup>6</sup> - Trabalhar-se-á mais adiante com essas estórias.

Relacionar os textos rosianos não é novidade, Angel RAMA (1978 p.74) comenta que *São Marcos* “vale como uma profecia sobre a sua futura obra literária”, e, ao estudarem esse conto, UTÉZA e RASSIER (1997 p.147)<sup>7</sup> fazem referência, em nota de rodapé, que “Guimarães ROSA já utilizara tal ‘oração sesga’ num dos poemas de *Magma*”. Mas é com Maria Célia LEONEL (2000) que essa leitura se constitui de forma sistemática, pois, ao pensar esse livro de poesia como gênese da obra de Guimarães Rosa<sup>8</sup>, a autora vai correlacionar o poema “Reza Brava” com o conto “São Marcos”. A autora também coteja outras narrativas — “Corpo Fechado”, “Buriti”, “Campo Geral” e *Grande Sertão* —, no que tange, salvo as particularidades, ao uso da mesma oração (“São Marcos”); do mesmo ritual (“Corpo Fechado”); do mesmo objetivo (“Buriti”); do sobrenatural (“Campo Geral” e *Grande Sertão: veredas*).

A leitura de LEONEL enfoca a auto-intertextualidade que parte dos poemas de *Magma* para as narrativas de *Sagarana*; deste modo, a preocupação da autora se constitui no processo de criação, mas não em lidar com esses elementos que reiteram como temas das narrativas. Tanto é que LEONEL (2000 p.198/199) expõe que:

O sobrenatural é ponto temático fundante na obra de Guimarães Rosa, constituindo uma das bases da sua poética e os trabalhos sobre esse aspecto chegam hoje a um número bem avantajado. Como, no que se refere especificamente à magia, a quantidade de vezes em que ela surge na obra não é tão grande, o interesse dos estudiosos é menor. (...) O rastreamento desse ponto — a magia na obra de Guimarães Rosa — é estudo a ser aprofundado.

Aqui há uma distinção entre o sobrenatural e o mágico, que a autora de *Magma e gênese da obra* faz, de maneira rápida e sem explicação, mas que ilumina essa correlação temática entre os textos rosianos e a necessidade de seu estudo. Pois, antes de qualquer coisa, as histórias de Guimarães se entrelaçam e se constituem nesse tecido infinito, que tem na imagem reiterante do redemoinho sua metáfora maior: “o diabo na rua no meio do redemoinho”. Aliás, não se deve acreditar que

---

<sup>7</sup> - Este texto foi também publicado em *A astúcia das palavras* organizado por Lauro Belchior MENDES e Luiz Cláudio de OLIVEIRA (1998 pp.35/50).

<sup>8</sup> - Pode-se conferir também o breve ensaio, mas bem frutífero, de Jeane Mari Sant’Ana SPERA apresentado no Seminário Internacional Guimarães Rosa: *Veredas de Rosa* (2000 pp.295/298 )



seja gratuito — em um ficcionista como Rosa — que a entidade transeunte de um redemoinho reiterado seja exatamente o Diabo. Na fala de Walnice GALVÃO (1983 p.418), se lê a respeito desse estribilho como um dos grandes motes da narrativa, funcionando como ícone da estória de Riobaldo: o certo e o incerto.

O diabo na rua no meio do redemoinho, epígrafe do livro, ritornelo que surge e ressurgue a intervalos no seio do texto, texto-súmula que o narrador compôs para si mesmo como um extrato (tanto no sentido de “tirado de” como de “concentrado”) de toda a sua experiência de vida, é a imagem-mor que fixa essa concepção, por um lado, e por outro todas as imagens da coisa dentro da outra. O Diabo, algo concretizado e corporificado no meio de algo móvel envolvente como o redemoinho, é a imagem-mor do certo no incerto.

Assim, se põe à mostra nos livros rosianos a necessidade de estar ciente do que essas preces representam como temas recorrentes e de como elas funcionam enquanto orações de encanto na obra. Refletir acerca dessas orações e rituais é algo complexo, que acaba por forçar um recorte, assim, objetiva-se demonstrar, na primeira parte deste capítulo, apenas como Rosa compõe os contos “São Marcos” e “Corpo Fechado” utilizando-se das rezas e cerimoniais como tema principal. Até porque não se pode negar que os títulos das duas narrativas de *Sagarana*, já de primeira mão, dão esse tom ao leitor, mesmo que não se saiba — pela ampla possibilidade de leitura — o que há de significado em: “São Marcos” e “Corpo Fechado”<sup>9</sup>.

Em *Música de feitiçaria no Brasil*, Mário de ANDRADE (1963 p.34) conta que, por um interesse antropológico, se sujeita a participar de um ritual de “fechamento do corpo”:

Ora depois de ter entrado muito na intimidade dos meus dois mestres, na última sexta-feira do ano, que embora fosse dia par era sempre

---

<sup>9</sup> - Guimarães Rosa também descreve um outro ritual: “fechamento dos pastos”, que se constitui de caminhar pelas divisas da propriedade benzendo: “Março a meio, chegaram dois sujeitos no Pinhém, para fechar os pastos. Aristó tinha encomendado vinda daqueles dois, que afamados benzedores: o Manuel Saído, do Jequetibá, e seu ajudante Jó Cõtôte. Não se precisava mais de gastar madeira nem arame — eles, com *simpatia*, fechavam qualquer extenso. Era só rodearem completo o pasto, caminhando por sua beirada, devagarinho, com uma vara-de-ferrão na mão, todos calados; o Manuel Saído e o João Cõtôte, genro dele, rezavam baixo suas rezas”. (UP p.283). Vale lembrar também que Riobaldo está, ao longo de sua narrativa, tentando fechar o sertão, porque “os caminhos não acabam” (GSV p.88) e “Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos” (GSV p.24).

muito propício pras coisas de feitiçaria, eu resolvi “fechar meu corpo”, cerimônia das mais importantes do catimbó.

Essa história se desenrola ao longo de várias páginas, em que Mário vai informando, questionando e analisando os elementos desse ritual complexo, no qual vários ingredientes, mesmo que contraditórios, aparecem. No entanto, a impressão mais saliente e durável é uma conexão entre o cerimonial, a música e a poesia.

É impossível descrever tudo que se passou nessa cerimônia disparatada, mescla de sinceridade e charlatanice, ridícula, religiosa, cômica, dramática, enervante, repugnante, comoventíssima, tudo misturado. E poética. Hoje, passados os ridículos a que me sujeitei por mera curiosidade, o repugnante não insiste em minha recordação, me sinto apenas tomado de lirismo ante aqueles cantos e mais cantos incessantes ouvidos do natural. (ANDRADE, 1963 p.34)

Apropriando-se não só da experiência de Mário com suas sensações mescladas e suas misturas indivisíveis mas, sobretudo, do que lhe resta: lirismo e musicalidade, compara-se o ritual de fechar o corpo ao próprio ato narrar de Rosa. Assim, mais do que nomear ou se apossar dessas temáticas para suas histórias, o autor de *Grande sertão: veredas* elabora narrativas em ritual, ou seja, um jogo dramático e complexo que interpõe todas as peças enigmáticas no texto. Elas são fragmentadas e colocadas para ocuparem um lugar no texto/ritual, como se tudo entrasse para se constituir em um sortilégio ao longo do texto. Por isso, é preciso compreender como cada artefato se articula com seus pares e adquire sua função na narrativa, como se fosse um objeto mágico do ritual de feitiçaria, com que o bruxo/autor e o leitor precisam lidar. Caso esse ritual (narrativa?) não se componha de forma apropriada não se obterá o êxito necessário desejado, como ocorre com, na história contada pelo narrador de “São Marcos”, os meninos de Calango-Frito e sua mandinga para com o professor:

Uma barbaridade! Até os meninos faziam feitiço, no Calango-Frito. O mestre dava muito coque, e batia de régua, também; Deolindinho, de dez anos, inventou a revolta — e ele era mesmo um gênio, porque o sistema foi original, peça por peça somente seu: “Cada um fecha os olhos e apanha uma folha no bamburral!” Pronto. “Agora, cada um verte água dentro da lata com as folhas!” Feito. “Agora, algum vai esconder a *coisa* debaixo da cama de Seu professor!...”

E foi a lata ir para debaixo da cama, e o professor para cima da cama, e da lata, e das folhas, e do resto, muito doente. Quase morreu: só não

o conseguiu porque, não tendo os garotos sabido escolher um veículo inodoro, o bizarro composto, ao fim de dia e meio, denunciou-se por si. (SA p.243)

A preocupação de Guimarães Rosa com esse texto/ritual é notável em sua Carta a João Condé, na qual ele dá uma explicação, uma confissão, uma conversa a respeito da obra *Sagarana*. A língua será tratada como um elemento que se multiplica em outros, que se mistura numa porção mágica, em que cada coisa exerce uma função. Para tanto, é preciso que as palavras ganhem *estados* e *estatutos* diferentes e diversificados para que possam exercer seu papel na narrativa. Na missiva ao editor de *Sagarana*, comenta Rosa que:

... gostaria de poder fazer (não o que fiz, João Condé!) seria aplicar, no caso, a minha interpretação de uns versos de Paul Eluard: ...“o peixe avança nágua, como um dedo numa luva” ... Um ideal: precisão, micro-milimétrica.

(...) Mas, ainda haveria mais, se possível (sonhar é fácil, João Condé, realizar é que são elas...): além dos estados líquidos e sólidos, porque não tentar trabalhar a língua também em estado gasoso?! (ROSA, 1983 p.331)

A precisão “micro-milimétrica” de cada elemento da língua em seus três estados confere a Rosa esse texto/ritual, onde se combinam todos os ingredientes possíveis. Desse modo, a ineficácia da água vertida pelos garotos do Calango-Frito não cumpre todo o efeito desejado, mas ensina ao narrador da estória — um tal João/José — que há possibilidades de se quebrar um feitiço, como também confirma a existência desse meio malvado de obter a vingança, o que ao longo da narrativa será de suma importância. Noutro caso análogo — que cumpre a mesma função frente à narração e ao narrador —, “Sá Nhá Rita Preta”, lavadeira e cozinheira de José/João, caiu, de repente, sentada no chão, agarrada às duas mãos em seus pés, sentindo fortes dores, e só se recompõe, após várias tentativas, quando se lembrou de mandar alguém pedir perdão à feiticeira de nome “Cesária Velha” de uma desfeita anterior. As formas de quebrar o encanto desses feitiços acabam por se repetir no sortilégio feito ao narrador, que o desmancha através da oração forte e depois negocia a paz com João Mangolô. Além disso, há que se lembrar que a obtenção da vingança dos bruxos, quando ofendidos, se dá através de mandingas.

LÉVI-STRAUSS, em *Antropologia estrutural* (1991 p.194), ensina que a eficácia nas práticas de magia implica, necessariamente, no crédito de algumas situações: i) a crença do feiticeiro na eficácia de suas técnicas; ii) a crença do doente que ele cura, ou da vítima que ele persegue, no poder do próprio feiticeiro; finalmente, iii) “a confiança e as exigências da opinião coletiva, que formam à cada instante uma espécie de campo de gravitação no seio do qual se definem e se situam as relações entre o feiticeiro e aqueles que ele enfeitiça”. Essas três personagens — feiticeiro, enfeitiçado/desenfeitiçado e “espectador” — envolvidas no ritual da magia não cessam de pronunciar suas vozes ao longo dos contos rosianos, demarcando seus lugares e valores como que numa cerimônia.

Confiar na pronúncia de uma oração sesga, no fechamento do corpo, em patuá, ou em fórmulas mágicas, faz parte, por assim dizer, de uma condição que extrapola e rompe com a individualidade de cada um para se completar na presença de todos. Prova disso, como todos do Calango-Frito, é o narrador de “São Marcos”, que parecia não acreditar em feiticeiros, mas acabava por ser “o pior de todos” (SA p.242), pois além de manter um arsenal de recursos contra feitiço e intempéries do cotidiano, também oculta seu nome verdadeiro<sup>10</sup> para evitar possíveis bruxedos e decora a oração de São Marcos. É interessante notar que o narrador não tem sobrenome, mas apenas dois nomes (José e João) que são muito comuns no Sertão, o que acaba por dificultar um possível feitiço. Essa prática de ocultar o nome verdadeiro ou de trocá-lo tem sua origem nas sociedades mais remotas, como se pode ver pela explicação de Ernest CASSIRER (1992 p.67) ao comentar que “numa lenda egípcia que nos conta que Ísis, a grande feiticeira, induziu astutamente o deus do Sol, Râ, a lhe revelar seu nome, obtendo, assim o domínio sobre ele e sobre os demais deuses”. A mesma compreensão se tem também com Northrop FRYE (2004 p.29) ao comentar que “saber o nome de um deus ou de um espírito dos elementos pode dar algum controle sobre ele; trocadilhos e etimologias de fundo popular sobre nomes de gente ou de lugar afetam o caráter da pessoa ou lugar que receba um

---

<sup>10</sup> - Em “Uma estória de amor”, certo vaqueiro não conta seu nome por medo de perder o seu encanto, já que ele é o único que consegue montar no cavalo encantado e domar o Boi Bonito: “O nome desse vaqueiro, ele mesmo não dizia: — O meu nome a ninguém conto, pois o tenho verdadeiro. Se o meu nome arreceberem, sina e respeito eu perdo”. (MM p.243) Vale conferir também *Bruxaria e magia na Europa: Grécia Antiga e Roma* (OGDEN et al al., 2004) e MELO (1997) *Macunaíma e Ngunga: um caso de identidade nacional*.

desses nomes”. Para outro exemplo em Rosa, o feiticeiro de “Corpo Fechado” possui vários nomes: “Toniquinho das Águas”; “Antonico das Pedras”; “Antonico das Águas”; “Antônio curandeiro-feiticeiro”; “Antonico das Pedras-Águas” procurando evitar quaisquer tipos de bruxedos, dessa maneira.

Há que se pensar também que Manuel Fulô de “Corpo Fechado” confia no ritual de fechamento do corpo, conseguindo vencer seu medo, para enfrentar, com êxito, Targino; se tornando o novo valentão de Laginha.

Pronto! A dez metros do inimigo, Manuel Fulô parou, e rompeu numa voz, que de tão enérgica eu desconhecia, gritando uma inconveniência acerca da mãe do valentão.

Targino puxou o revólver. Eu me desdebrucei um pouco da janela. Cruzaram-se os insultos:

— Arreda daí, piolho! Sujeito idiota!...

— Atira, cachorro, carantonho! Filho sem pai! Cedo será, que eu estou rezado fechado, e a tua hora já chegou! (SA p.299)

Não há apenas a necessidade da credence dos atores envolvidos no processo de magia. Para seu bom êxito, a bruxaria carece de se constituir de uma complexidade de objetos, dos quais, como numa alquimia, o cerimonial deverá se cercar<sup>11</sup>, como, por exemplo, na mandinga dos meninos contra o professor; ou em cerimonial mais elaborado, o fechamento do corpo de Manuel Fulô. Os artefatos são expostos ao coletivo<sup>12</sup>, mas há a interdição da presença de estranhos ao rito. Assim, a estória convoca seu leitor a depreender os componentes envolvidos no ritual de feitiçaria e a interpretá-los, mas, ao mesmo tempo, também lhe nega o direito de assisti-lo, mantendo seu poder mágico ao não narrar a cerimônia na sua totalidade. De maneira

---

<sup>11</sup> - Medroso como Manuel Fulô, um tal Jãoquerquer (“Estória nº 3”) torna-se valentão e assassina Ipanemão, seu provável rival: “Diz-se que era o dia do valente não ser; ou que o poder, aos tombos dos dados, emana do inesperado; ou que, vezes, a gente em si faz feitiços fortes, sem nem saber, por dentro da mente”. (TE p.90)

<sup>12</sup> - Como curiosidade etnográfica, vale mostrar que os objetos, ressaltados por Mário de ANDRADE (1963 p.35) quando do seu ritual de fechamento, lembram os arrolados em “Corpo Fechado”: “A mesa servia de altar, e sobre a toalha branca muito limpa estava a “princesa”, uma vasilha rasa, que é uma espécie de ara do ritual. Ao lado dela se ajuntavam as marcas, objetos cerimoniais: cachimbos, maracá pequenote de madeira, óleo, água-benta e “cauim”. O que chamam de cauim às vezes é uma bebida feita de jurema. Atualmente, não sei se por desagradável de beber ou por dificuldade de confecção a bebida de jurema é frequentissimamente substituída pela aguinha santa que passarinho não bebe”.

que não é gratuita a omissão do ritual, mas a garantia de sua sacralização, garantia essa também posta em dúvida, já que o feiticeiro surge “cínico e sacerdotal”, ou retomando a fala irônica de Mário de ANDRADE (1963 p.34) a respeito da cerimônia vivenciada: “mescla de sinceridade e charlatanice” .

Aí, de chofre, se abriu a porta do quarto-da-sala, onde os dois davam suas vozes, e o Antonico das Pedras surgiu, muito cínico e sacerdotal, requisitando agulha-e-linha, um prato fundo, cachaça e uma lata com brasas. E Manuel Fulô reapareceu também, muito mais amarelo ao povo Veiga, funebremente:

— Podem entregar a minha Beija-Fulô p’ra o seu Toniquinho das Águas, que ela agora é dele...

Então eu me sobressaltei, e umas mulheres choramingaram, porque o dito equivalia a um perfeito legado testamentário. Mas os dois donos da Beija-Fulô tornaram a fechar-se no quarto, com o prato fundo, as brasas, a agulha-e-linha e a cachaça, e ainda outros aviamentos. (SA p.297/98)

Exemplo outro de precisão ritualística e charlatanice que se encontra na obra de Guimarães Rosa está em *Grande sertão: veredas*, quando Riobaldo, logo depois de assumir a chefia do bando, deseja saber sobre “orações de curar a gente contra bala de morte, e em breves que fecham o corpo”<sup>13</sup>, então Alaripe lhe conta uma estória, “caso sucedido, fazia tempos, no giro do sertão”. Relatando que “um José Misuso uma vez estava ensinando a um Etelvininho, a troco de quarenta mil-réis, como é que se faz a arte de um inimigo ter de errar o tiro que é destinado na gente”, segundo ele: “...só de sangue-frio é que se carece — pra, na horinha, se encarar o outro, e um grito pensar, somente: *Tu erra esse tiro, tu erra, tu erra, a bala sai vindo de lado, não acerta em mim, tu erra, tu erra, tu erra, filho de uma cã!...*”. No entanto, o Eltevininho reclamou dizendo que já sabia e que ninguém precisava lhe ensinar esses procedimentos, inclusive já havia executado, mas “indagou o José Misuso, duvidando”. O outro responde que fez “igualzinho justo. Só que, no fim, eu pensava insultado era: *...seu filho duma cúia!...*”, e José Misuso interrompe dizendo: “pois então basta que tu me pague só uns vinte milréis...”. A diferença não se encontra no desejo, nem na força, na coragem, mas numa palavra que altera toda a execução, ou seja, há sempre a necessidade de efetuar o ritual com precisão. E, por outro lado, revela um pouco do caráter charlatão de tais rituais, pois todos são negociados a

---

<sup>13</sup> - Todas as citações que se referirem a essa narrativa estão em GSV p.449

partir de uma compra e venda, como, por exemplo, Manuel Fulô para fechar o corpo entrega sua Mula ao benzedor e José Misuso solicita, pelo menos, vinte mil reis de pagamento por ensinar o bruxedo.

No poema “Reza Brava” e em “São Marcos”, alguns elementos são dados ao leitor, mas ele será convidado a participar, juntamente com as outras personagens, como espectador de um ato em que lhe cabe o lugar da credence, para que, como diz LÉVI-STRAUSS (1991 p.194), se instaure um “campo de gravitação no seio do qual se definem e se situam as relações entre o feiticeiro e aqueles que ele enfeitiça”. Assim, em nenhum momento há o pronunciamento completo da Oração de São Marcos ou de algum ritual, mas apenas trechos e fragmentos, que funcionam como palavras/objetos, verdadeiros artefatos mágicos que provam o caráter neófito dos narradores, e mantêm a imagem do sagrado como algo ocultado, que só deve ser usado no momento correto e por alguns escolhidos. Ainda assim, a eficácia do processo é novamente colocada em questão, já que, em “Reza Brava”, há o retorno do marido, no entanto, morto e em “São Marcos”, José/João tem que negociar a paz com Magalô mediante pagamento.

— Não caçoa! Boa mesmo!... Eu cá não largo a minha. Arma de fogo viaja a mão da gente longe, mas cada garrucha tem seu nome com sua moda... Faca já é mais melhor, porque toda faca se chama catarina. Mas, foice?!: é arma de sustância — só faz conta de somar! Para foice não tem reza, moço...

— Nem as “sete ave-marias retornadas”? Nem “São Marcos”

E comecei a recitar a oração sesga, milagrosa e proibida: — “Em nome de São Marcos e de São Mancos, e do Anjo Mau, seu e meu companheiro...”

— Ui! — Aurísio Manquitola pulou para a beira da estrada, bem longe de mim, se perignando, e gritou:

— Pára. creio-em-deus-padre! Isso é reza brava, e o senhor não sabe com o que está bulindo!... É melhor esquecer *as palavras*... Não benze pólvora com tição de fogo! Não brinca de fazer cócega debaixo de saia de mulher séria!... (SA p.247)

Cada palavra tem seu lugar no texto e cada narrado prepara o instante seguinte para se completarem ao final. Por isso que esses contos rosianos são mais que narrativas mágicas, são estórias que enfeitiçam e que rompem com as fronteiras estabelecidas entre o quê e o como se conta. Esse ato acaba por *ritualizar* o texto, em que o

bruxedo fica além das páginas, convidando a um adentrar-se na leitura rumo ao desconhecido.

Um bom exemplo para se pensar essa situação seria João Mangolô, que ao longo de “São Marcos” — de todos feiticeiros do Calango-Frito — ganha um destaque especial devido ao poder de seus bruxedos e às zombarias que “José/João” lhe fazia, classificando-o de:

velho-de-guerra, voluntário do mato nos tempos do Paraguai, remanescente do ‘ano da fumaça’, liturgista ilegal e orixá-pai de todos os metapsíquicos por-perto, da serra e da gruta, e mestre em artes de despacho, atraso, telequinese, vidro moído, vuduísmo, amarramento e desamarração. (SA p.247)

Além dos qualitativos atribuídos, o seu sobrenome (alcunha?) corrobora ainda mais seu estado e profissão. Pois, *Mangolô* vem registrado no “Dicionário musical brasileiro” de Mário de Andrade (1989 p.301) como “dança da família da manachica”; e no Dicionário AURÉLIO (1990), como de provável origem africana e significa “feijão-de-porco”, tendo ainda: *mangalaça* e *mangalaço*, respectivamente, i) “vadiagem, mandrice, vagabundagem” e ii) “vagabundo, vadio, tunante, biltre e patife”. Também se precisa fazer referência ao termo *tanglomanglo* que significa; i) “malefícios atribuídos a feitiços ou feiticeiros, bruxedo, sortilégio”; ii) “azar; infelicidade” iii) “caiporismo”; tendo como variante: *tangolomango*, e salientar ainda que *tango* (de origem africana) significa “pequeno instrumento e dança executada por esse instrumento”. Deve-se também expor o verbo *mangolar* ou *mangonar*: “ter mangona, vadiar, preguiçar, mangonear”. Bariani ORTÊNCIO (1983 p.263), em seu *Dicionário do Brasil central*, registra os termos: i) *mangano* como “feiticeiro poderoso, respeitado e considerado como gente de outro mundo, que possuía poder mágico e desafiava o céu, a terra, o ar, até o sol”; ii) *mangalaço* como “sujeito sem préstimo, ordinário” e iii) *mangongo* como “sujeito enjoado, antipático”. Por fim, vale anunciar *mangoça* ou *mangofa*: “zombaria” e que o verbo *mangar* significa “rir, ridicularizar”. Ora, desse arrolamento dos inúmeros significados que se completam (num ritual das palavras?), percebe-se bem a chacota de “José/João” frente a Mangolô:



Hora de missa, não havia pessoa esperando audiência, e João Mangolô, que estava à porta, como de sempre sorriu para mim. Preto; pixaim, alto, branco amarelado; banguela; horrendo.

— Ó Mangolô!

— Senh'us' Cristo, Sinhô!

— Pensei que você era uma cabiúna de queimada...

— Isso é graça de Sinhô...

— ... Com um balaio de rama de mocó, por cima!...

— Ixe!

— Você deve conhecer os mandamentos do negro... Não sabe?

“Primeiro: todo negro é cachaceiro...”

— Oi, oi!...

— “Segundo: todo negro é vagabundo.”

— Virgem!

— “Terceiro: todo negro é feiticeiro...”<sup>14</sup> (...)

— Ó Mangolô!: “Negro na festa, pau na testa!...” (SA p.245)

Além de conhecedor das inúmeras possibilidades significativas do termo *mangolô*, o narrador irá chamar seu adversário de “cabiúna queimada”, o que mostra seu bom entendimento relativo à flora — como se poderá ver no decorrer da narrativa — relacionando a imagem do negro ao dessa árvore de cor preta e queimada. Nilce Sant'Anna MARTINS (2001 p.89), em seu *O léxico de Guimarães Rosa*, não registra o termo *mangolô*, mas dá à *cabiúna*<sup>15</sup> o significado de: “árvore da família das leguminosas cuja madeira é aplicada para vários fins; jacarandá-preto. // Do tupi **kawi'una**, ‘mato verde-escuro’”. Já os DICIONÁRIOS MICHAELIS ELETRÔNICO e AURÉLIO registram — além das informações botânicas já referidas — *cabiúna* como “negro desembarcado clandestinamente no Brasil, após a lei de repressão do tráfico africano”. Para finalizar, não se pode deixar de declarar que o narrador descreve o feiticeiro como um preto “horrendo” e marcado por um defeito (“banguela”), retomando assim uma das imagens que tanto ajudou a reconhecer o feiticeiro/a ao longo da história religiosa ocidental. Pode-se ler em Jean PALOU (1988 p.15), segundo o qual um profano reconhece um feiticeiro através de sinais distintivos, que “variam de um país para outro e mesmo de uma província para outra. Um defeito

---

<sup>14</sup> - Em *Grande sertão: veredas*, se lê que “Ara, para obrar bom feitiço, que valha, diz-se que só mesmo negra, ou negro” (GSV p.554)

<sup>15</sup> - Em *Magma*, (p.143/142) no poema “Chuva”, *cabiúna* é nome de um cavalo:

— Eh aguão!...

— Olá, José, arreia meu Cabiúna,

liso do casco à testa,

preto do rabo à crina,

que eu vou sair pelo cerrado afora,

a galopar, com a chuva me correndo atrás...

físico (olhos vermelhos e lacrimejantes, mancha de vinho, olhar perturbado) é frequentemente um dos critérios mais empregados” para o reconhecimento.

Assim, parece claro, “nessa fecunda Babel de Guimarães Rosa”<sup>16</sup>, a interminável rede de significados que vão se construindo a cada termo locado na narrativa. São postas, desta forma, as palavras como elementos que instauram a realidade, fazendo da nomeação o estado das coisas. A alcunha e o aspecto físico de João Mangolô, por exemplo, lhe impõem uma realidade da qual — no ritual do escrito — cumpre seu lugar, o que equivale a dizer que mais que um sobrenome/apelido e características, Mangolô adquire uma identidade, que unida aos outros itens, forma a cena/cerimonial, que será de extrema importância para se compreender os futuros acontecimentos. É válido expressar também que o leitor fica interdito — como no cerimonial de fechamento do corpo — de alguns elementos do ritual da narrativa, os quais ele não percebe por inteiro, mas que vão sendo anunciados aos poucos no ato da leitura.

A linguagem estará pronta para instituir a realidade — como no encanto da cegueira preparada pelo feiticeiro do Calango-Frito e nas palavras do Targino ao convidar Manuel Fulô ao duelo pela Maria das Dores — como também para desrealizá-lo pela magia da pronúncia da oração de São Marcos e Santo Amâncio e do ritual de fechamento do corpo. Nos dois casos, a palavra será veneno e remédio, causa e conseqüência do movimento das personagens. Até porque, como se pode ver, tanto João/José como Manuel Fulô fazem discursos de *heroísmo* frente a situações que ainda não se cumpriram ou que acreditassem possíveis. A ambigüidade desses discursos pode ser vista nos termos de DERRIDA (1991 p.15) em *A farmácia de Platão*:

Esse *phármakon*, essa “medicina”, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda sua ambivalência. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço podem ser — alternada ou simultaneamente — benéficas e maléficas.

---

<sup>16</sup> - A expressão é de Paulo RÓNAI (1990 p.27).

São falas que antecedem ao ponto principal da estória, mas que já lhe realizam de alguma forma o que — pela palavra proferida — irá também instaurar a sua cura. O mesmo se poderia falar dos títulos, que, *a priori*, parecem não dizer nada ou pouca coisa, mas fazem parte central da resolução (veneno/remédio) da querela entre as personagens. Em outras palavras, a solução das intrigas que foram instauradas acontece pela via de rituais que se manifestam desde o início nos títulos dos contos: fechar corpo e a oração brava.

## **2. VIVENDO O VISTO MAS VIVANDO ESTRELAS**

Foi que logo que eu cheguei no Calango-Frito, foi logo que eu me cheguei aos bambus. Os grandes colmos jaldes, envernizados, lisíssimos, pediam autógrafo; e alguém já gravara, a canivete ou ponta de faca, letras enormes, enchendo um entrenó.

Situação enigmática e análoga será a poesia do bambuzal<sup>17</sup>, em que João/José irá desafiar o “Quem será” para uma luta das palavras. Como repentistas, irá cada um fazer de suas palavras armas para um combate que só terá um vencedor, e sua glória estará no sucesso de seus versos perante os do outro. Essa provocação poética entre os dois trovadores começará com a invasão de território, por parte do narrador, e o aceite de “Quem será”. Nessa relação, como explica Câmara CASCUDO (2000 p.206) ao tratar do desafio dos cantadores nordestinos, “a povoação, vila ou arruado onde mora um cantador é a região de seu domínio absoluto. Cantar sem sua permissão é desafιά-lo mortalmente”. Desta maneira, não há só uma briga de palavras e versos, mas também uma batalha em defesa do espaço de domínio do cantador; o que se está pondo a prova, assim, é todo o direito de trovar nos lindos gomos dos bambus.

*“Teus olho tão singular  
Dessas trançinhas tão preta  
Qero morer eim teus braço  
Ai fermosa marieta.”*

---

<sup>17</sup> - Dos elementos do ritual de feitiçaria dos meninos do Calango-Frito, um deles era folha do bambual.

E eu, que vinha vivendo o visto mas vivendo estrelas, e tinha um lápis na algibeira, escrevi também, logo abaixo:

*Sargon*  
*Assarhaddon*  
*Assurbanipal*  
*Teglattphalasar, Salmanassar*  
*Nabonid, Nabopalassar, Nabucodonosor*  
*Belsazar*  
*Sanekherib. (SA p. 252/253)*<sup>18</sup>

Nesse ritual de disputa os dois vates apresentam suas armas, que são as palavras carregadas de plena liberdade à temática e ao desafio. Assim, “Quem será”, em versos de sete sílabas marcados pela oralidade e o medievalismo, trará o amor por uma jovem como os primeiros escritos do “Bambuzal”. E João/José comporá sua lista de reis — verdadeiro trava-língua — numa declarada afronta à escassa cultura letrada do seu adversário, pois, são reis assírios pouco ou de nenhum conhecimento por parte do rival. Essa estratégia — de se impor perante o desafiante através de um saber que ele não possui — é relatada por Câmara CASCUDO (2000 p.202) como sendo imbatível, assim “o conhecimento da mitologia e da geografia elevava o cantador a uma fama invencível”. “Na célebre luta de Francisco Romano com Inácio da Catingueira, o formidável negro não soube responder ao ‘grande Romano’ quando este, desalojado de vários redutos, recorreu aos nomes mitológicos”.

**Inácio:**

Eu bem sei que seu Romano  
Está na fama dos anéis;  
Canta um ano, canta dois,  
Canta seis, sete, oito e dez;  
Mas o nó que der com as mãos  
Eu desato com os pés.

**Romano:**

Latona, Cibele, Réia,  
Íris, Vulcano, Netuno,  
Minerva, Diana, Juno,  
Anfitrite, Androquéia,  
Vênus, Clímene, Amaltéia,  
Plutão, Mercúrio, Teseu,  
Júpiter, Zoilo, Perseu,  
Apolo, Ceres, Pandora;  
O nó que Romano deu!...

**Inácio:**

---

<sup>18</sup> - AQUINO (1980, p.107-120) registra os nomes desses Reis como: Sargão; Assurbanipal; Teglatefalasar; Nabonide; Nabopolassar; Nabucodonossor; Belsazar; Senaqueribe.

Seu Romano, deste jeito  
Eu não posso acompanhá-lo;  
Se desse um nó em martelo  
Viria eu desatá-lo;  
Mas como foi em ciência  
Cante só que eu me calo.

Mesmo que Câmara Cascudo tenha aparado algumas arestas da trova de Romano, ele vencera seu concorrente pelos versos de trava-língua — por um nó que o seu rival não pôde desatar — arrolando uma lista da mitologia greco-romana<sup>19</sup>, o mesmo não ocorrerá com o narrador/menestrel de “São Marcos”, que com um oponente a sua altura lhe deitará, já sendo seu aceite para o desafio, outros versos que não só “desatam o nó”, mas também anulam os versos de seu oponente e invasor João/José:

[*Quem será*]  
*Língua de turco rabatacho dos infernos.*  
(...)  
*Na viola do urubu*  
*o sapo chegou no céu.*  
*Quando pego na viola*  
*O céu fica sendo meu. (SA p.254)*

Vale pontuar aqui como essa luta de palavras acaba por antecipar (preparar o narrador para) os acontecimentos futuros. Primeiro pela referência à festa do céu, em que o sapo logra São Pedro<sup>20</sup>, depois aos “olhos singulares” de “Quem será”, além disso, ao rol de reis assírios<sup>21</sup>, que quando cego, o narrador se lembrará: “os reis, os velhos reis leoninos, belos barbaças como reis de baralho, que gostavam de vazar os olhos de milhares de vencidos cativos?” (SA p.263) Aliás, a imagem da maldade e da cegueira já estava rondando a casa de João Mangolô, pois, ao descrever o quintal do Feiticeiro, a presença dos porcos malvados e cegos de gordura já dá de início o tom horrendo do sortilégio que advirá.

E fui, passando perto do chiqueiro — mais uma manga, de tão vasto, com seis capadões super-acolchoados, cegos de gorduras, grunhindo,

---

<sup>19</sup> - Observa que os cantadores se utilizam também de versos de sete sílabas.

<sup>20</sup> - Conferir, no capítulo 02, “Da grei dos sapos”.

<sup>21</sup> - RUSSEL (1991 p.72) ao tratar da influência das civilizações da Mesopotâmia na formação do conceito de Diabo mostra como esses povos tratavam os seus inimigos: “Os mesopotâmicos, em especial os assírios, parecem ter-se tornado ferozes em circunstâncias ferozes, e ter aumentado os terrores da vida travando a guerra constantemente e da maneira mais intimidadora. Na promoção de sua política imperialista, Assurbanipal II (883-859) incendiava e saqueava qualquer cidade que resistisse, e muitas que não resistiram, mandando cortar as mãos e os pés do povo, empilhar os mortos, ou os agonizantes, para que apodrecessem ao sol”.

comodistas e educados malissimamente. Comer, comer, comem de tudo: até cobra — pois nem presa de surucucu-tapete não é capaz de transfixar-lhes os toucinhos. Mas, à meia-noite, não convém a gente entrar aqui, porque todo porco nessa hora vira fera, e até fica querendo sair para estraçalhar o dono ou outro qualquer. (SA p.246)

A cena dos porcos e o cerimonial macabro de cegar os vencedores, que antes fora assinalado e escrito no bambuzal, agora hão de se concretizar nas palavras já promulgadas de um ritual mágico-simbólico da narrativa. Dos “olhos singulares” de “Quem será” ao rol de reis “rabatacho”<sup>22</sup> do narrador, passando pelos porcos malvados de Mangolô, que “à meia-noite”<sup>23</sup> esperam o dono ou qualquer outra pessoa para estraçalhar, permeia a imagem que advirá: a cegueira pelo sortilégio de “José/João”.

Na perspectiva de todos elementos envolvidos comporem parte do jogo narrativo, ora velando ou desvelando o narrado, força-se fazer uma leitura que visa perceber todos os componentes de um mesmo texto ou de vários outros conectados entre si, mesmo que os sentidos ainda estejam por serem desvelados. Essa forma de perceber o texto de Guimarães Rosa discorda do que Willi BOLLE (1973 p.52) — num texto influenciado pelas idéias estruturalistas então em vigor — quer compreender a respeito desse poema do bambuzal:

A pergunta que se impõe, naturalmente, é esta: que tem a ver com a intriga do médico<sup>24</sup> e do feiticeiro esse “rol de reis leoninos”, essa Torre de Babel tipográfica, concretista? Nada. O fenômeno observado aqui pode ser verificado várias vezes na primeira fase da criação literária de Guimarães Rosa. Desafiando o postulado aristotélico da unidade e organicidade da obra literária, poderíamos, então, avançar o seguinte: alguns contos que

---

<sup>22</sup> - *Rabatacho*. “Designação, depreciativa e burlesca, dos árabes (sírios, levantinos, libaneses)... A palavra provém de **arba-t-áxara** = fourteen, que ficava no ouvido dos capiaus, impressionando-os mais que os outros números, quando aqueles [comerciantes árabes], no comerciar, faziam suas contas, em voz alta, em sua língua de or., pois que nem sabiam direito o português” MARTINS (2001, p.411). ORTÊNCIO (1988, p.371) também registra o termo, “*rabastacha*: ‘turco’, alcunha popular aos pequenos comerciantes e mascates sírios”. Semelhante situação se vê nas explicações — sobre a tradução do *Grande Sertão: Veredas* — de Guimarães ROSA (2003 p.167) em carta para Curt Meyer-Clason: “Aqui, há uma intencional sutileza de que gosto. A aravia (ou algaravia), significando ‘linguagem ininteligível’, vem de al-arab (al-ar’b): porque os portugueses e espanhóis, na Península, não conseguiam entender os árabes”.

<sup>23</sup> - Nota que é a hora exata de se fazer feitiços.

<sup>24</sup> - Não há nenhuma referência no conto a respeito da profissão de João/José, a não ser, que BOLLE esteja vendo um traço biográfico no conto, ou pensando referenciá-lo ao “Corpo Fechado”, em que o narrador é um médico.

compõem o livro de estréia de Guimarães Rosa manifestam um duplo impulso criador — um mais fabulador, outro mais lingüístico-experimental — e nem sempre estão ambos organicamente inter-relacionados.

Outros críticos também já leram as narrativas de Rosa desarticuladas, como se pode ver na fala de Rubens Alves PEREIRA (2000 p.622) ao comentar que “a peleja nos bambus continua (...) compondo ‘a base de uma subestória’ que permanecerá incompleta”. Parece fazer pouco sentido essas afirmações dos autores, pois muito se tem pensado nessas correlações hipertextual e intratextual nas obras de Guimarães Rosa, o que vale dizer também que a experimentação lingüística do autor de *Corpo de baile* extrapola os limites do teste com a linguagem, para lhe dar estatuto de ser vivo e de personagem da narrativa.

Em livro recente acerca de *Grande sertão: veredas*, Willi BOLLE (2004 p.08) já lê a obra de Rosa como rede, em que “Nada do que aconteceu dessa história pode ser perdido, todas as lembranças e todas as provas têm que ser juntadas. Guimarães Rosa organiza a sua narração em forma de redes temáticas. Um *network*, no qual o sertão é o mapa alegórico do Brasil”. Comentando sobre o pacto de Riobaldo com o Diabo, BOLLE (2004:159) afirma que “O cenário do pacto, as Veredas-Mortas, contém uma imagem oculta da civilização urbana. As veredas que se bifurcam e correm em paralelo configuram um micromodelo da Mesopotâmia”, e em nota de roda-pé correlaciona essa alegoria ao poema do bambuzal: “Significativamente, G. Rosa, no conto “São Marcos” de *Sagarana* (1946/1965, p.235), fundamenta o seu projeto literário com um poema de reis mesopotâmios, representado os inícios da cidade, da escrita e da historiografia”. Ainda aqui o crítico não relaciona o poema à estória de “São Marcos”, mas a um projeto fundacional, em que Guimarães Rosa está construindo uma alegoria do Brasil.

O *lirismo* e a inventividade seriam, porventura, esse lugar que mais poderia expressar essa correlação que tem apresentado a obra de Rosa. Seja na metáfora de “No meio do redemoinho”, seja no poema-desafio de “São Marcos”, seja na “Canção de Siruiz”, para ficar em poucos exemplos, ou, talvez ainda — retomando os dizeres de Mário de ANDRADE (1963) — na poética dos rituais de fechar o corpo,

com suas orações e cantos, que sempre embalaram o imaginário popular, do qual Guimarães Rosa sempre se imbuíu e se nutriu para a composição de sua obra.

Como fica sugestionado em um poema de *Magma* — numa das versões que se acha no Arquivo Guimarães Rosa apresentada por Maria LEONEL (2000) — que não fora transcrito na edição da Nova Fronteira aqui citada:

O poeta reza o rosário,  
conta a conta,  
e o fio corre por dentro,  
sem que o poeta o veja,  
sem que o sinta,  
sem que o desminta...

Pode-se ver isso mais claramente ainda em carta ao seu tradutor para o Alemão, Curt Meye-Clason, quando ROSA (2003 p.234) confere ao trabalho com o texto uma relação com a oração:

Apenas sou incorrigivelmente pelo melhor e aperfeiçoar, sem descanso, em ação repetida, dorida, feroz, sem cessar até o último momento, a todo custo. Faço isso com os meus livros. Neles, não há *nem um* momento de inércia. Nenhuma preguiça! Tudo é retrabalhado, repensado, calculado, rezado, refiltrado, refervido, recongelado, descongelado, purgado e reengrossado, outra vez filtrado.

Esta noção não deixa de estar presente em toda sua obra, como é notável na afirmação de Paulo RONÁI (in: TE p.16) ao comentar, sobre os prefácios de *Tutaméia*, que, para Guimarães Rosa, “escrever tinha tanto de brincar quanto de rezar”.



### **3. O DITO EQUIVALE A UM PERFEITO LEGADO TESTAMENTÁRIO**

Há de se ressaltar essa estreita ligação das rezas com o labor da escrita, pois não se deve aceitar uma gratuidade na reiteração das rezas e rituais nas estórias do escritor de Cordisburgo; como também não se pode pensá-las apenas como motes que não se interligam ao próprio ato de narrar e escrever. A pronúncia de uma palavra mágica e única que enfeitiça é a precisão “micro-milimétrica” que João Guimarães Rosa tanto almeja como ideal. Cada elemento — às vezes descontínuo e insignificante em si mesmo — se põe em um jogo intratextual e hipertextual, no qual o leitor é convidado a pactuar e a participar de seus significados. Ao mesmo tempo, impulsionando a sua interdição, de tal modo que, não lhe são dadas nem a oração sesga e nem a cerimônia de fechamento, confiscos que abrem buracos nas narrativas os quais cabe ao leitor preencher, bem como acabam por resguardar o sagrado que tais atos merecem<sup>25</sup>. Em outras palavras, confere ao leitor tecer e arrematar uma verdade no entrelaçamento da narrativa rosiana, que ora oferece e ora embarga os significados desse texto/ritual. Nas palavras de BARTHES (1992 p.38): “o que está em jogo no trabalho literário (da literatura como trabalho) é fazer do leitor não mais um consumidor, mas um produtor do texto”.

Para exemplo, vale citar que, após sair do fechamento do corpo, Manuel Fulô se transfigura e surge como um ser reformulado pelas orações. Esse novo homem, agora corajoso e quase desarmado, enfrentará Targino num ato de sacrifício — como “os carneiros investem a ponta da faca do matador”. Esse enfrentamento causará medo nos seus familiares por não reconhecerem sua atitude, que entretanto será percebida pelo narrador, ao passo que sua mãe clamará por Nossa Senhora, para que ela lhe valesse naquele momento de angústia.

---

<sup>25</sup> - Os conhecedores de tais rituais não gostam de revelar as orações contra os inimigos ou as rezas para fechar o corpo por recearem que elas possam perder os seus encantos.

Essa voz que pede proteção<sup>26</sup> — “Me valei-me agora, minha Nossa Senhora”<sup>27</sup> — antecipa e assegura o ato de fechar o corpo de Manuel Fulô. Desse modo a voz da mãe de Manuel Fulô clama pela intercessão de uma outra mãe (Nossa Senhora do Perpétuo Socorro?), que possui o poder para ajudar tais casos. Como explica Arthur RAMOS (1942 p.254) comentando sobre as orações fortes, “nas orações fortes, para ‘corpo fechado’ e livrar de todos os males, as invocações a Nossa Senhora são freqüentes”. Em praticamente todas as orações recolhidas por esse autor para esse cerimonial há a presença do nome de Nossa Senhora (como) Auxiliadora e uma súplica a sua imagem:

**A força para fechar o corpo:**

Guardai-me, Senhora, assim como guardasse o Vosso Santíssimo filho no vosso Santíssimo ventre nove mezes justos, assim bem guardai-me a mim Maria criatura vossa dos olhos dos meus inimigos. (RAMOS 1942 p.254)

**Oração de Nossa Senhora do Desterro:**

Valhe-me Santíssima Pureza e Castidade de Nossa Senhora do Desterro, Virgem antes do parto, Virgem no parto e Virgem depois do parto ficando sempre Virgem. (RAMOS 1942 p.255)

**Rozário de N. S. Da Conceição:**

Nas contas da Ave Maria — Valei-me minha Virgem da Conceição que é esta a ocasião. (RAMOS 1942 p.255)

O prenúncio na voz da mãe do capiau desafiado se concretiza no decorrer da narrativa de “Corpo Fechado” até culminar na luta, que antes de ser corporal, passa pela pronúncia de insultos e ofensas entre os oponentes, que pronunciados acabam por se realizarem, impondo os lugares que cada um desempenhará no duelo: Manuel Fulô é o “rezado e fechado” e Targino: o “cachorro”.

Pronto! A dez metros do inimigo, Manuel Fulô parou, e rompeu numa voz, que de tão enérgica eu desconhecia, gritando uma inconveniência acerca da mãe do valentão.

---

<sup>26</sup> - Segundo o Frei Francisco van der Poel, em seu Abecedário da Religiosidade Popular — ainda em fase de elaboração —, são orações fortes: “**Salve-Rainha, Credo, Estrela do Céu, Maria Valei-me, a Oração de Nossa Senhora do Monte Serrat, Ofício de Nossa Senhora.** (...) Maria valei-me defende de tudo quanto é mal”. Consultar o site: [www.religiosidadepopular.uaivip.com.br](http://www.religiosidadepopular.uaivip.com.br)

<sup>27</sup> - Em “Bicho Mau”, *Estas estórias*, ao ser ofendido por uma Cascavel, Seo Quimquim grita: “— Minha Nossa Senhora” (...) “Valei-me...” (EE p.248)

Targino puxou o revólver. Eu me desdebrucei um pouco da janela. Cruzaram-se os insultos:  
— Arreda daí, piolho! Sujeito idiota!...  
— Atira, cachorro, carantonho! Filho sem pai! Cedo será, que eu estou rezado fechado, e a tua hora já chegou!... (SA p.299)

Verifica-se, assim, o sentido mágico que caracteriza a força das vozes, como se pode observar, também, no conto *São Marcos*, as inúmeras falas que “José/João” — quando cego e perdido no mato — é obrigado a escutar para assumir o seu caminho entre *Deus* e *Diabo*; entre o “Brado Companheiro” ou “Aurísio Manquitola”. Pois, para optar pelo pronunciamento da oração proibida, advinda do desejo de vingança — tal qual a estória que o mesmo Manquitola lhe havia contado sobre um tal Tião Tranjão que aprendera, para desforra, a oração sesga de um certo Gestal da Gaita —, o narrador de “São Marcos” já havia escutado o eco de suas realizações, tanto é que ao “bramir” as palavras coibidas, a resposta viera de imediato e pudera solucionar o sortilégio de João Mangolô.

Ferido, Moído, contuso de pancadas de espinhos, aqui estou, ainda mais longe do meu destino, mais desamparado que nunca. Angustio-me, e chego a pique de chorar alto. Deus de todos! Oh... Diabos e diabos... Oh...  
Nisso, calei-me.  
Mas, aí, outra vez, chegou a ordem, o brado companheiro:  
— “Güenta o relance, Izé”...  
E, justo, não sei por que artes e partes, Aurísio Manquitola, um longínquo Manquitola, brandindo enorme foice, gritou também:  
— “Tesconjuro! Tesconjuro!”...  
*Dá desordem... Dá desordem...* E, pronto, sem pensar, entrei a bramir a reza-brava de São Marcos. Minha voz mudou de som, lembro-me, ao proferir as palavras, as blasfêmias, que eu sabia de cor. Subiu-me uma vontade louca de derrubar, de esmagar, destruir... E então foi só a doideira e a zoeira, unidas a um pavor crescente. Corri. (SA pp.266/267)

Há uma retomada da *oração brava* pelo narrador no ato de sua pronúncia, que foi antecipada nas vozes de “Aurísio Manquitola”, “Tião Tranjão” e “Gestal da Gaita”. Aliás, trata-se de personagens que, de antemão, são caracterizadas pelo nome como ligadas ao *Maligno*, como se vê: “Manquitola” (coxo ou manco) é uma das características de Lúcifer quando se personifica, inclusive por essa marca de imperfeição; o que corrobora ainda o fato dele estar brandindo uma enorme foice, além do narrador não saber de quais *artes e partes* ele vem<sup>28</sup>. Pode-se ainda

---

<sup>28</sup> - Cf. também o estudo de MARINHO (2001) sobre o tema “artes”.

referenciar a uma fala de Riobaldo que menciona “as artes e partes ao Diabo”: “A vida é muito discordada. Tem partes. Tem artes. Tem as neblinas de Siruiz. Tem as caras todas do Cão, e as vertentes do viver” (GSV p.520), de maneira que a “artes e partes” são as do Diabo. Já o nome “Tranjão” é dado no *Léxico de Guimarães Rosa* como sinônimo de Diabo (MARTINS, 2001 p.496) e “Gestal da Gaita”<sup>29</sup> é adjetivado com “homem sem preceito e ferrabrás”<sup>30</sup>. Além desses nomes/identidades, pode-se mencionar também que Arthur RAMOS (1942 p.269) qualifica a prece de São Marcos e Santo Amâncio como sendo oração do Diabo, bem como Câmara CASCUDO (2001 p.449), colocando-a no inventário das que pertencem “às forças demoníacas ou misteriosas”. Assim, ao longo da narrativa, há uma rede de elementos que vai sendo constituída para formação — ainda que o leitor não perceba todos os detalhes — de um ritual da narrativa, em que cada um cumpre uma função determinada.

Para um outro exemplo, a respeito do ritual da oração, se pode verificar, em *Grande Sertão*, a historieta de Maria Mutema, que após matar seu marido e o padre, irá assumir publicamente seus crimes, quando, ao entrar na Igreja, escuta a “Salve-Rainha”. Essa oração forte é pronunciada a partir de um ritual em que a voz do missionário se transforma, corporificando-se em ação:

E foi de noite, acabada a benção, quando um dos missionários subiu no púlpito, para a prédica, e tascava de começar de joelhos, rezando a salve-rainha. E foi nessa hora que a Maria Mutema entrou. Fazia tanto tempo que não comparecia em igreja; por que foi, então, que deu de vir?

Mas aquele missionário governava com luzes outras. Maria Mutema veio entrando, e ele esbarrou. Todo o mundo levou um susto: porque a salve-rainha é oração que não se pode partir em meio — em desde que de joelhos começada, tem de ter suas palavras seguidas até ao tresfim. Mas o missionário retomou a fraseação, só que com a voz demudada, isso se viu. E, mal no amém, ele se levantou, cresceu na beira do púlpito, em brasa

---

<sup>29</sup> - Veja a explicação de MARTINS (2001 p.226): “*Ferrabraz: Fanfarrão, valentão*. Grafia do dicionário: **ferrabrás**. O termo se originou do nome próprio **Fier-à-bras**, gigante sarraceno das canções de gesta, incorporadas na literatura pop. do Brasil colonial”. Observe que Rosa dá nome à personagem lembrando exatamente as canções de Gesta. Em *Grande Sertão: veredas*, Riobaldo qualifica Hermógenes de Ferrabrás (p.250), comentando que ele “caminhava com os largos passos, mais o muito nas pontas, vinha e ia com um sorrizinho besteante, rodeava por toda a parte. Nem eu no achar mais que ele era o ferrabrás? O que parecia, era que assim estivesse o tempo todo produzindo tramóia”.

<sup>30</sup> - Na linhagem de “Os irmãos Dagobé”, o monstruoso irmão mais velho Damastor Dagobé (parece clara a referência a *Os Lusíadas*) também é qualificado de ferrabrás. O texto diz: “Este [Damastor] fora o grande pior, o cabeça, ferrabrás e mestre”. (PE1988 p.27)

vermelho, debruçado, deu um soco no pau do peitoral, parecia um touro tigre. (GSV p.240)

Porém, antes da narrativa de Mutema<sup>31</sup> ser contada por Jõe Bexiguento, já há todo um prenúncio, que se constrói e se articula com a conversa sobre “caiporismo” (má sorte, azar), “ensalmos” (bruxedo, feitiço), pecado, crime, que Riobaldo tem com aquele jagunço após sua primeira batalha. Essa conversa prepara e convida o leitor a adentrar no poder das orações, como que numa ante-sala da cena principal. Assim, já se nota o interesse de Tatarana por tais orações, pois serão formas de se livrar do destino que o pacto possível lhe impõe.

Que desconversei: — “Caipora se cura, Jõe? Você sabe rezas fortes?” — por aí devo que indaguei; bobeia minha, assunto. — “A que cujo, se caipora não curasse?” Todo o mundo dela tem, nos tempos...” — ele me repositou. — “... Mas desses ensalmos quis aprender não. Memória que Deus me deu não foi para palavrear avesso nele, com feitas ofensas...” (GSV p.236)

Na possibilidade de ser permitido um olhar que privilegie essa correlação entre as rezas e a obra rosiana, no que tange a um rito *poético* da palavra, vale lembrar ainda que após o uso da oração brava de São Marcos e Santo Amâncio e dado o fim do confronto narrador e João Mangolô, a imagem da última cena é composta por um imponente boi branco:

Na baixada, mato e campo eram concolores. No alto da colina, onde a luz andava à roda, debaixo do Angelim verde, de vagens verdes, um boi branco, de cauda branca. E, ao longe, nas prateleiras dos morros cavalgavam-se três qualidades de azul. (SA p.268)

É preciso fazer referência à importância da figura do boi na vida do sertanejo brasileiro, aliás, Mário de ANDRADE (1989 p.63) lhe dá a função de símbolo nacional. O mesmo se vê com Guimarães Rosa em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, quando ele menciona que:

---

<sup>31</sup> - Trabalhar-se-á melhor essa narrativa nos capítulos “Sedução e feitiço: a trama da mulher rosiana” e “O pacto luciferino: a presença da estória” desta tese.

O boi e o povo do boi, enquanto tudo, iam em avanço, horizontal e vertical, riscando roteiros e pondo arraiais no país novo.

No Centro, no Sul, ao Norte, a Oeste, por mão de trechos do interior fechado e aberto, e na beira das fronteiras, na paz e na guerra, se aviava o gado, com sua preia, sua cria, sua riqueza, seu negócio — léu de bando, contrabando, abactores e abigeatos — e as peripécias de um trato animado e primitivo, obrigador de gente apta e fundador de longa tradição rusticana. (AP p.170)

Essa integração<sup>32</sup> foi tratada por Walnice GALVÃO (1972 p.26) ao discutir a presença da imagem do gado no *Grande Sertão*. Comenta ela que:

É a presença do gado que unifica o sertão. Na caatinga árida e pedregosa como nos campos, nos cerrados, nas virentes veredas; por entre as pequenas roças de milho, feijão, arroz ou cana, como por entre as ramas de melancia ou jerimum; junto às culturas de vazante como às plantações de algodão e amendoim; — lá está o gado, nas planícies como nas serras, no descampado como na mata. As reses pintalgam qualquer tom da paisagem sertaneja, desde a sépia da caatinga no tempo das secas até o verde vivo das roças novas no tempo das águas.

Todavia o que mais deve chamar a atenção neste momento é o fato de esse animal ser a representação de São Marcos<sup>33</sup>, como bem lembra Câmara CASCUDO (2001 p.365) referindo-o como protetor do gado<sup>34</sup>, e a oração desse santo é dedicada à doma de touros bravios. Como se vê em uma de suas versões registrada pelo folclorista:

São Marcos te marque com seu marco. Nosso Sinhô Jesus Cristo te amanse com o seu divino manto, o Divino Espírito Santo te encarne no meu coração, o Espírito Divino me ajude a fazer essa dição. Touro brabo, Cristo dos Cristos, Sinhô dos Senhores, Reses dos Reses, Mestre dos Mestres, Mestre dos doze apóstolos te abrande pra mim, touro brabo, assim como São Marco foi ao pé da serra busca os touros brabo e os trouxe manso e pacífico e hei-de te trazer manso e pacífico atrás de mim à minha vontade e ao meu querê.

---

<sup>32</sup> - Para pensar o gado na vida gastronômica do sertanejo mineiro, pode-se conferir “Feijão, angu e couve” de Eduardo FRIEIRO (1966).

<sup>33</sup> - É bom salientar que, como evangelista, é representado com uma pena na mão, e um livro aberto, sendo seu símbolo um leão alado.

<sup>34</sup> - Em seu dicionário, AURÉLIO (1990 p.269) registra a expressão ‘bozinho-de-São-Marcos’ como “boi que os irmãos da Irmandade de São Marcos, na festa de seu padroeiro, levam até o altar-mor, tangido por uma varinha e com cantigas profanas”. O que também é assinalado por Câmara CASCUDO (2001) em seu dicionário ao tratar especificamente desse santo.

É importante perceber que há uma correlação entre as orações de São Marcos e Santo Amâncio<sup>35</sup>, apesar de ser notório que a proferida pelo personagem/narrador do Conto de *Sagarana* não tenha a função específica de amansar boi. Mas, algumas frases e o tom imperativo acabam por ser os mesmos como se vê na oração recolhida por Arthur RAMOS (1942 p.271) em Alagoas:

S. Marcos te marque, S. Amâncio te amance Jesus Cristo te abrande o espírito santo te humilde. Assim com Jesus Cristo andou no mundo amañando liões e liôas lobos e loubas e todos os animaes; e não ha padre nem bispo nem arcebispo que possa dizer missa sem pedra dara e o mar não sucegar assim tu (Fulano) não poderás parar nem sucegar sem que venha ter commigo já.

É possível compreender — apesar das diferenças — que essas duas orações procuram impor o desejo de quem as articula de forma coercitiva: uma para amansar e marcar o gado, a outra para abrandar a ira de um feiticeiro<sup>36</sup>. De qualquer forma, como já se percebeu no começo deste capítulo, as orações vão repetindo as mesmas fórmulas ou com pequenas variações, bem como os mesmos rituais e até mesmo se mesclando conforme a época e o lugar. Assim, o uso de uma oração forte para amansar gado também parece ser uma prática viável ao sertanejo, como se pode observar em “A estória de Lélío e Lina” quando o vaqueiro J’sé-Jórjo utiliza as orações fortes para atrair três reses fugitivas que estavam desaparecidas:

J’sé-Jórjo rezava baixo. Rezas-pesadas, se via. O Credo, de trás para diante, valendo igual ao *São-Marcos*. Ou o Credo rezado num reverso, misturado entremeado com a Salve-Rainha — reza ainda mais brava. Aquele homem dava receio. E a Bambarra mesma ajudava a se encontrar, recebia o laço sem arreviô nenhum de testesta, se emprestava de ser amarrada em pau. J’sé-Jórjo tirou de debaixo da capa da sela uma máscara de fibra de buriti, e com ela encaretoou a vaca; tirou um polaco da capanga, prendeu num chifre dela. Soltou-a, e vieram. O gangolô latejava badalado. A novilha fígado e o boizinho azulengo-raposo acompanhavam a Bambarra, parecia que entendiam o caminho justo. Bastava a gente vir sorrabando os três, pouco precisavam de pajeá-los. Era reza-feia do J’sé-Jórjo. (UP p.220)

---

<sup>35</sup> - Há inúmeras versões e orações em louvor a esses santos. Cf. Mário Souto MAIOR (1998)

<sup>36</sup> - Para um estudo mais aprofundado dessa técnica, pode-se conferir “Encantamento de amarração: placas de maldição e bonecas de vodu nos mundos grego e romano”.(OGDEN et al., 2004).

Aceita essa correlação animal/reza/narrativa, é mister objetivar que, cumprida a função da oração forte, pode-se dizer que a figura de S. Marcos se mostra na de um majestoso boi branco, e as orações acabam se correlacionando, e desse ponto se puxam outras estórias. Pois, não é gratuito que “Corpo Fechado” — o conto seguinte ao conto “São Marcos” que fora finalizado com o boi branco — seja aberto com o nome de um dos valentões da história, um tal de “José Boi”, o próximo seja: “Conversa de Bois”, e, fechando o livro, “A hora e a vez de Augusto Matraga” com um protagonista que é “boi bravo”. Em outras palavras, esse animal que encerra “São Marcos”, que abre “Corpo Fechado”, que nomeia a estória de um guia de carro de boi, e que qualifica a personagem da última estória será como um fio condutor que transpassa essas e outras narrativas. Assim, tão cara a *Sagarana* de Rosa a figura do boi, que ruma em tantos estômagos e digestões, atravessará e retornará às mesmas narrativas.

#### 4. A NARRATIVA DA SACRALIZAÇÃO

A idéia de uma linha interligando as estórias parece ser lugar comum hoje ao se falar em literatura. Assim, para ficar em poucos exemplos, vale citar *As mil e uma noites* e o *Decamerão* de Boccaccio, em que esse recurso é o motivo das narrativas. Ao tratar da obra rosiana, a crítica já havia observado essa concepção de temas reiterantes, seja em trabalhos mais recentes como o de FANTINI (2003)<sup>37</sup>, PASSOS (2000), LEONEL (2000) ou nos mais antigos como de GALVÃO (1983), BOLLE (1973), SPERBER (1982). Mais especificamente, para um exemplo, Cleusa PASSOS (2000 p.72) mostra como os mesmos elementos vão ligando as novelas de *Corpo de Baile*:

A troca onomástica destaca-se desde o índice no qual “Lão-Dalalão” vem seguido pela forma “(Dão-Lalalão)”, entre parênteses, assinalando o deslocamento da letra (L/D), marca da volubilidade da personagem [Doralda]. Acresce-se a isso a estranheza da designação, desvelada, parcialmente, em “Lélio e Lina” (“o amor era isso — lãodalalão — um sino e seu badaladal”)<sup>38</sup>. De modo textual, graças ao reiterado surgimento do

---

<sup>37</sup> - Cf. principalmente “Máquina de Tecer Estórias” pp.251/259.

<sup>38</sup> - Em *Grande sertão: veredas* se lê a mesma frase: “Ou o silêncio tão devassado, completo, que nos extremos dele a gente pode esperar o lãolalão de um sino” (Gsv p.482).



termo “Bronzes!”<sup>39</sup>, sinos (?) clamados por Soropita, antes da partida, ironicamente épica, para a luta irrealizada com o preto Iládio, um dos vaqueiros que acompanha o amigo Dalberto, reencontrado na estrada.

Está-se trabalhando, aqui, com o conceito exposto por Walnice Nogueira GALVÃO (1983 p.411) quando explica que “uma coisa sai da outra, e dessa outra sai outra, e assim sucessivamente”. Com esse operador ela analisa três subconjuntos — “bicho vil, dos mundos íferos e do internado em ser humano” —, que se ligam à historieta de Maria Mutema. Ao subdividir a matriz central de *Grande sertão: veredas*, Galvão se preocupa com o quê a estória conta e não como ela conta, pois não considera um outro subconjunto que é a estória que se abre noutra, mesmo havendo percebido a conexão entre “o chumbo” e a “palavra” com a própria narrativa riobaldiana. Assim, explica a autora ao falar dessas subdivisões:

Ligam-se, por outro lado, ao próprio núcleo central do enredo e à figura do narrador-personagem. O fio do enredo é o tormento do narrador por ter vendido a alma ao Diabo; esse fio atravessa o romance todo e se estende da primeira página até a última; o que o narrador está narrando é, em suma, os antecedentes que o levaram ao ponto de fazer um pacto com o diabo e as conseqüências que disso advieram para ele e para os outros. Quanto à figura do narrador-personagem, seus instrumentos são os mesmos de Maria Mutema: o instrumento da personagem-jagunço é a bala, o instrumento do narrador-letrado é a palavra. (GALVÃO, 1983 p.417)

De qualquer forma, a questão dos temas reinterantes, desde o início, esteve presente nos estudos da obra de Guimarães Rosa, pois, ao ser rotulado de regionalista, fora visto como escritor de temas do sertão, o que, de certa forma, não deixa de fazer sentido, porque são motivos sempre presentes. No que tange à imagem mencionada, é possível referir que, além dos contos aludidos de *Sagarana*, o tema do Boi é reiterado em várias estórias, como, por exemplo, “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, de *Tutaméia*, e “Uma estória de amor”, de *Manuelzão e Miguilim*; também há a sua presença em outras narrativas como “Seqüência”, de *Primeiras estórias*, “Cara de bronze”, de *No Urubuquaquá, no Pinhém*, “Pé-duro, chapéu de couro”, de *Ave palavra*, bem como em alguns dos

---

<sup>39</sup> - Há que se referenciar, pelo menos, ao título da estória “Cara de Bronze” também pertencente ao *Corpo de Baile*.

poemas de *Magma*, além de ter inúmeras alusões em *Grande Sertão*, como explica Walnice GALVÃO (1972 p.25):

O boi é presença marcante no *Grande Sertão: Veredas*. É o mundo da pecuária extensiva que ali está representado, como substrato material de existência; por isso, raramente em primeiro plano, mas formando a continuidade do espaço e fechando seu horizonte, impregnando a linguagem desde os incidentes narrativos até a imagética. O gado figura praticamente em todas as páginas.

Ainda que, como quer GALVÃO, as presenças de bois fossem lidas como aparições aleatórias na formação da cena e na construção da linguagem do sertanejo — como se pode ver ao final de “São Marcos”, começo de “Corpo Fechado”, em todo o “Cara de Bronze” e amplamente em *Grande Sertão* —, não se poderia dizer o mesmo de “Conversa de bois” e “Os três homens e o boi...”. Pois são contos em que esses animais saltam para o primeiro plano da estória, a ponto de tomarem a voz da narração. A vontade de conhecer a alma dos bois também está expresso em “Entremeio com o vaqueiro Mariano”, quando se lê a afirmativa do narrador: “começamos por uma conversa de três horas, à luz de um lampião, na copa da Fazenda Firme. Eu tinha precisão de aprender mais, sobre a alma dos bois, e instigava-o a fornecer-me factos, casos, cenas”. (EE p.115) O que se pode notar igualmente pelo desejo expresso por Guimarães Rosa, em carta a João Condé, a respeito do conto de “Conversa de bois”, dizendo que “planejara escrever um conto de carro-de-bois com o carro, os bois, o guia e o carreiro” (ROSA, 1983 p.337). Essa idéia é retomada no último prefácio de *Tutaméia* — “Sobre a escova e a dúvida” (parte VI) — no qual Guimarães trata da criação literária e segreda como lhe foram chegadas algumas estórias:

No plano da arte e criação — já de si em boa parte subliminar ou supraconsciente, entremeando-se nos bojos do mistério e equivalente às vezes quase reza — decerto se propõem mais essas manifestações. Talvez seja correto eu confessar como tem sido que as estórias que apanho diferem entre si no modo de surgir. À “Buriti” (*NOITES DO SERTÃO*), por exemplo, quase inteira, “assisti”, em 1948, num sonho duas noites repetido. “Conversa de Bois” (*SAGARANA*), recebia-a, em amanhecer de sábado, substituindo-se a penosa versão diversa, apenas também sobre viagem de carro-de-bois e que eu considerava como definitiva ao ir dormir na sexta. (TE, 2001 p.222)

Em resumo, “Conversa de bois” é uma estória de um menino guia, Tiãozinho, que vai carreando seu pai morto até o cemitério, enquanto o carreiro e amante de sua mãe, Agenor Soronho, o maltrata. Além disso, os bois vão dormindo e conversando, até o momento de se compadecerem do menino e derrubarem o carreiro, que morre debaixo da roda do carro. Dentro dessa narrativa, outras estórias de bois vão se intercalando, como a de um *estúrdio* boi Rodapião; a do menino guia Didico, que caiu morto na frente dos bois de carro e, ainda, a do acidente do carro de boi do/a Estiva. Todas elas são contadas por uma irara, de nome inventado “Risoleta”, para um tal Manuel Timborna<sup>40</sup> — sujeito que “em vez de caçar serviço para fazer, vive falando invenções só lá dele mesmo, coisas que as outras pessoas não sabem e nem querem escutar” (SA p.303) — que depois irá recontá-las ao futuro narrador.

Já o conto de *Tutaméia*, em poucas palavras, é a estória de um estranho boi inventado, meio que por acaso, por três vaqueiros — Jelázio, Jerevo e Nhoé — que foram os únicos a desafiá-lo:

Então que, um quebrou o ovo do silêncio: — ‘Boi...’ — certo por ordem da hora citava de sua infância, do mundo das invenções; mas o mote se incorporou, raro pela subiteza.

— ‘Sumido...’ — outro disse, de rês semi-existida diferente. — ‘O maior’ — segundo o primeiro. — ‘erado de sete anos’... — O segundo recomeçou; ainda falavam separadamente. Porém: — ‘Como que?’ — detrás do ramame de sacutiaba. Nhoé precisou saber.

— ‘Um pardo’ — definiu Jelázio. — ‘...porcelano’ — o Jerevo ripostou. Variava cores. Entretanto, por arte de logo, concordaram em verdade.(...)

Assim o boi se compôs, ant’olhava-os. (TE p.164)

Ao longo da narrativa, esse boi — composto na imaginação dos boiadeiros — será a única personagem que acaba por sobreviver e ganhar mais força, pois seus inventores vão desaparecendo aos poucos. Por primeiro falece a mulher de Jerevo por febres e depois Jelázio — amante dela — por inchaço nos rins. Em seguida partem Jerevo — devido a uma peste no gado — e depois Nhoé para terras distantes. E nesta “estranhada fazenda” Nhoé, “ao bom pé do fogo, escutava” os vaqueiros que:

---

<sup>40</sup> - Manoel Timborna aparece também no conto “Duelo” (SA p.158).

Refalavam de um boi, instantâneo. Listrado riscado, babante, façanhiceiro! — que em várzeas e glórias se alçara, mal tantas malasartimanhas — havia tempos fora. Nhoé disse nada. O que nascido de chifres dourados ou transparentes, redondo o berro, a cor de cavalo. Ninguém podia com ele — o Boi Mongoavo. Só três propostos vaqueiros o tinham em fim sumetido... (TE p.168)

O Boi inventado acaba por resistir mais que os sertanejos que o criaram, que com o passar do tempo perdem o direito de autoria da estória para surgirem como personagens. Esse jogo narrativo aproxima o conto rosiano da literatura oral, como se pode observar pela possibilidade de trânsito e versões da estória. Destarte, ao ser inventado pelos três vaqueiros, o Boi não é nomeado e suas características ainda estão disformes, já o da versão ouvida pelo Nhoé é qualificado de “instantâneo”; “listrado riscado”; “babante”; “façanhiceiro”, e já fora designado: “Mongoavo”.

Mesmo assim, algumas dessas definições primeiras do Boi acabam por se manterem, como se pode notar pelo fato de ser “instantâneo” — na estória ouvida por Nhoé —, como de fato ocorrera em seu nascimento: “então que, um quebrou o ovo do silêncio: — ‘Boi’...” (TE p.164), bem como pela origem de seu nome, pois fora uma das características dada pelos vaqueiros na formação de sua imagem: “De toque em toque, as partes se emendavam: era peludo, de desferidos olhos, chifres descidos; o berro basto, quando arruava — mongoava; e que nem cabendo nestes pastos...” (TE p.165) Em *O léxico de Guimarães Rosa*, MARTINS (2001 p.338) revela que o termo *mongoar* não é dicionarizado e significa *ecoar, ressoar*, comenta ela também que é “um vocábulo obscuro, talvez derivado da onomatopéia **mon** — equivalente a ‘mugir’ —, pois se fala de um touro”. Assim, o boi inventado pelos três capiaus que “quando arruava-mongoava” se torna “Mongoavo” na versão escutado por Nhoé.

Ao final de “Uma estória de amor”, Seo Camilo narra a estória — o *Romanço do Boi Bonito* ou a *Décima do Boi e do Cavalo* (MM p.241) — de um certo Boi encantado que também ninguém conseguiu domá-lo. De maneira que o seu dono — filho de um “senhor de cabedal e possanças, barba branca pra coçar” — “raivava e entristecia, pois os vaqueiros trabalhavam o Boi, ele não vinha”. Até que ele propõe um jogo: se algum vaqueiro conseguir capturar tal Boi — nomeado Bonito —, ele

daria herança e a mão de sua filha<sup>41</sup>. “Teve rebuliço de festa. Correu voz”, por isso vieram boiadeiros de todos os lugares, “por mais de mil se ajuntaram, ali na baixa vertente, fervença de tanta gente”. (MM p.244) Depois da peleja apenas o Vaqueiro-Menino, que tal como o Boi era encantado, e com ajuda de um cavalo “assombrado” — que pertencera ao pai do fazendeiro — conseguem êxitos. Como prêmio, após revelar seu nome, prefere que o Boi seja liberto e que receba aquele Cavalo: “— Vosmecê, meu Fazendeiro, há-de me atender primeiro, dino. Meu nome hei: Seunavino... Não quero dote em dinheiro. Peço que o Boi seja soltado. E se me dê este Cavalo.” (MM p.257)

A descrição desse Boi mágico está bem próxima a dos outros bois de *Sagarana* e *Tutaméia*, de forma que se vê a construção de um animal em tempo e lugar míticos, que, forjado na invenção e influência das estórias européias, ajuda a construir todo o encantamento da narrativa:

Quando tudo era falante... No centro deste sertão e de todos (...) nos pastos mais de longe da Fazenda, via um boi. Havia o homem — a coroa e o rei do reino — sobre grande e ilustre fazenda, senhor de cabedal e possanças, barba branca pra coçar. Largos campos, fim das terras, essas províncias de serra, pastagens de vacaria, o urro dos murruás. A Fazenda lei do Mundo, no campo do Seu Pensar... Velho homem morreu, ficou o herdeiro filho... (...) O sinal desse boi era: branco leite, cor de flor. Não tinha marca de ferro. Chifres de bom parecer. Nos verdes onde pastava, tantos pássaros a cantar. (MM p.242)

Como o “Boi Mongoavo” de *Tutaméia* — que ao longo das versões e dos tempos acaba por se transformar —, o “Boi Bonito” vai sendo reinventado a cada contar da fábula, mesmo que mantendo algumas das suas características primeiras. Na descrição do fazendeiro filho, se lê:

— Tento. Esse boi que hei, é um Boi Bonito: muito branco é ele, fubá da alma do milho; do corvo o mais diferente, o mais perto do polvilho. Dos chifres, ele é pinheiro, quase nada torquesado. O berro é uma lindeza, o rasto bem encaçado. Nos verdes onde ele pasta, cantam muitos passarinhos. Das aguadas onde bebe, só se bebe com carinho. Muito bom vaqueiro é morto, por ter ele frenteado. Tantos que chegaram perto, tanto desaparecidos. Ele fica em pé e fala, melhor não se ter ouvido... (MM p.246)

---

<sup>41</sup> - Cf. no *Dicionário do Folclore Brasileiro* de Câmara Cascudo (2001) dois termos: VAQUEIRO MISTERIOSO (pp.718/719) e BOI (p.69).

Observando as duas citações anteriores, percebe-se que há uma repetição, praticamente na íntegra, da mesma frase que descreve os verdes pastos, bem como da cor do animal e seus chifres. No entanto, acrescentam-se outras características que o alocam ainda mais na esfera mítica, do medo e do desejo. De jeito que é presumível serem pontuadas, através de vários elementos, as ligações dessa estória com a literatura oral, como bem comenta FANTINI (2003 p.257), ao instruir que ela está “basicamente estruturada em redondilha maior, como os antigos *romances* ibéricos”; além disso, a estória do Velho Camilo consegue juntar a tradição oral europeia à sertaneja:

Sob o vetor da plasticidade lingüística e cultural, a senha do *era uma vez* que abre a estória conforma-se à hibridez lingüística e cultural. O imaginário dos contos e seu mote tradicional se mesclam ao imaginário da tradição oral sertaneja e se contextualizam na cultura do boi. (FANTINI, 2003 p.256)

Também em “Conversa de bois” se pode ressaltar uma forte ligação com a literatura oral, seja pela presença de uma cadeia de narradores, que se inicia, primeiramente, pelos animais que conversam: os bois e a irara, e que termina na voz dos homens: Manuel Timborna e o escritor; seja pelo fato de eles terem “licença de recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco...” (SA p.303) numa nítida referência ao ditado popular: “quem conta um conto aumenta um ponto”; seja pela alusão às estórias da Dona Carochinha. Ademais, o título lembra a expressão popular “conversa para boi dormir”, que, no decorrer da estória, é de extrema importância, pois, como se sabe, os bois carregam dormindo, e Agenor Soronho cai debaixo da roda do carro ao adormecer; seja também por remeter a um tempo mítico, em que nossos pais falavam com os animais e suas diferenças eram abolidas pela linguagem.

Que já houve um tempo em que eles conversavam, entre si e com os homens, é certo e indiscutível, pois bem comprovado nos livros das fadas carochas. Mas, hoje-em-dia, agora, agorinha mesmo, aqui, aí, ali e em toda a parte, poderão os bichos falar e serem entendidos, por você, por mim, por todo o mundo, por qualquer um filho de Deus?!

— Falam, sim senhor, falam!... — afirma o Manuel, das Porteirinhas.  
(...)

— Pode que seja, Timborna. Isso não é de hoje: ... “*Visa sub obscurum noctis pecudesque locutae. Infandum!...*” Mas, e os bois? Os bois também?...

— Ora, ora!... Esses é que são os mais! ...Boi fala o tempo todo. Eu até posso contar um caso acontecido que se deu. (SA p.303)

Contribuem para oralidade a simplicidade e linearidade da narrativa, bem como o ambiente e as personagens. O caminho da estória é construído a partir de uma circulação da linguagem que passa pelo sagrado na voz dos animais e atravessa a oralidade para chegar ao escrito. Aliás, a propósito de *Sagarana*, Suzi SPERBER (1982 p.15) explica que todos os contos trazem essa virtualidade:

Exemplaridade e linearidade são as duas características fundamentais de *Sagarana*, que se vasam numa estrutura bipartida, elementarmente voltada para três itens (“provocação — conflito — reação”). A exemplaridade dos relatos exige que os seus elementos sejam claros e precisos, contribuindo também para a linearidade.

No conto de *Tutaméia*, o Boi Mongoavo não se reduz ao seu nascimento e à sua estória, mas vai se construindo e se inventando ao longo do tempo, bem como os animais de “Conversa de bois”, que, além de transitarem pela trilha da narrativa, são também autores de sua própria estória. Para tanto, é viável observar que nesses contos o gado acaba por ser um princípio e motivo das narrativas, quando, ao transcorrer todo o ritual da voz, ele irá fixar os elementos da oralidade e da escrita.

Aliás, se a primeira letra do alfabeto semítico é *álef* (boi), ou seja, a instauração da escrita num ato primordial<sup>42</sup>, ele se constituirá, por assim dizer, a partir dessa origem e ordenação do inscrito. Alberto MANGUEL (1997 p.206), a respeito desse nascimento, coloca o boi como esse elemento que desencadeia o processo:

Com toda a probabilidade, a escrita foi inventada por motivos comerciais, para lembrar que um certo número de cabeça de gado pertencia a determinada família ou estava sendo transportado para determinado lugar. Um sinal escrito de dispositivo mnemônico: a figura de um boi significava um boi, para lembrar ao leitor que a transação era em bois, quantos bois estavam em jogo e, talvez, os nomes do comprador e do vendedor.

---

<sup>42</sup> - Cf. “O hieróglifo de Grande Sertão: da pintura rupestre ao nascimento da escrita” in: MARINHO (2001).

É instrutivo considerar o fato de o boi ser a primeira marca da escrita, pois já se nota a sua importância na história da humanidade. E, mais do que isso, demonstra sua apropriação e domesticação por parte do homem, que tenta monitorar o rebanho através da contagem, além de lhe conferir o lugar de objeto e de desejo. Como se pode observar na fala de Georges BATAILLE (1993 p.35) referindo-se ao subjugar e ao instrumentalizar dos animais:

Um animal existe para si mesmo, e para ser uma coisa deve ser morto ou domesticado. Assim, o animal comido só pode ser tomado como objeto se for comido morto. Na verdade, ele só é plenamente coisa sob a forma de assado, de grelhado, de guisado. Aliás, a preparação das carnes não tem essencialmente o sentido de uma pesquisa gastronômica: trata-se, antes disso, do fato de que o homem não come nada que não tenha tornado um objeto.

Apropriando-se da fala do autor de *Teoria da Religião*, é possível dizer que na criação da pena de Guimarães Rosa, observando o título do conto de *Tutaméia*, nota-se que há uma luta na tentativa de decidir quem é o criador, entre homem e boi: “os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi” e, ao final da estória, a pergunta que fica é a mesma: quem inventou quem, já que o boi da estória acaba também por inventar seus criadores. Na fábula do Velho Camilo, esse duelo inicial para dominar o mundo é representado na vitória do Vaqueiro-Menino, tanto que ela é o desfecho que todos procuravam:

No princípio do mundo, acendia um tempo em que o homem teve de brigar com todos os outros bichos, para merecer receber, primeiro, o que era — o espírito primeiro. Cantiga que devia de ser simples, mas para os pássaros, as árvores, as terras, as águas. (MM p.255)

Os bois rosianos parecem possuir essa ambigüidade da existência *de um ser para si e de um ser para o outro*, movimentando-se no lugar do conhecido e do obscuro, no local que oscila entre familiaridade e a estranheza. Tanto é que a submissão e selvageria são coexistentes em suas atitudes, mostrando que, como afirma BATAILLE, um animal só está completamente subjogado nas formas “de assado”, “de grelhado”, “de guisado”, isto é morto e ingerido. Em outras palavras: um animal nunca é domesticado enquanto vivo e sua apropriação nunca é total, daí a oscilação



das forças de cobiça e repúdio, que acabam sendo a imagem desses animais; ou ainda: a narrativa está pronta para ser envolvida por suas vozes, por suas histórias e invenções, nunca pode ser controlada em sua plenitude.

Tanto em “Uma história de amor”, ou em “Conversa de bois” quanto em “Os três homens e o boi...” são constituídas relações de poder, as quais se fazem a partir de uma luta de forças entre o homem e os animais, de tal maneira que o fazendeiro oferece sua filha em prenda àquele que dominar o Boi Bonito. Essa domesticação impossível do animal vivo acaba por estar sempre explícita nas falas dos bois de carro de *Sagarana*:

— Um homem não é mais forte do que um boi... E nem todos os bois obedecem sempre ao homem...

— Eu já vi o *boi-grande* pegar um homem, uma vez... O homem tinha também um *pau-comprido*, e não correu... Mas ficou amassado no chão, todo chifrado e pisado... Eu vi!... Foi o *boi-grande-que-berra-feio-e-carrega-uma-cabaça-na-cacunda*... (SA p.309)

Diferente da instrumentação dos bois de carro que se dá pelo trabalho, Boi Bonito e Mongoavo são incorporados a partir do fabular, do fato de que a assimilação desses animais está exatamente no ato de sua criação, quer seja ao brotarem — “quebrar ovo do silêncio” — pela voz pronunciada de um aboio ao caso — “Boi...” —, quer seja ao anunciar a origem dessa escrita — *álefí*. De qualquer forma, essas tentativas de domesticação são frutos do desejo de sua apropriação, mas que, em contrapartida, apresentam uma forte capacidade de resistência, pois há toda uma dificuldade de dominar Boi Bonito e, em relação a Boi Mongoavo, ele ganha autonomia por si só, na dificuldade de captar seus significados e lugares:

Ante ele, mudaram de dispor, algum introduzindo que quiçás se aviesse de coisa esperta, bicho duende, sombração; nisso podiam crer, o vento no ermo a todos concerne. O Boi tomava vulto de fato, vice-avesso. Nhoé porém mexeu ombros, repelia o dito. Não achava cautela em dar fiança àquela pública notícia, lá, na que de riquíssimo fazendeiro Queiroz — fazenda Pintassilga — no Urucuia Superior. (TE p.165)

Em Rosa, os animais vivem na ambigüidade entre o desejo e o repúdio, entre o escrito de um eu e o escrito de um outro, entre um ser para si e um ser para o outro, assim nunca são sujeitados, nem domesticados em seu todo. Desse modo, também acabam por instaurar uma relação dúbia com o homem, pois também impõem sua marca na dependência do sertanejo. Por conseguinte, os bois são transformados em força e em prolongamento do homem por sua instrumentação, que faz deles sua extensão e lhes confere o lugar de membro do corpo. Mas, com isso também, lhes agregam a linguagem e o sentimento, produtos da proximidade e estado servil a que são submetidos, a tal ponto de homem e boi não se diferenciarem.

A incorporação da linguagem para Boi Bonito é tamanha que há um desafio poético entre ele e o Vaqueiro-Menino. Essa provocação é a própria luta representada, a disputa de dois seres encantados, que embrenhados no sertão descobrem as suas afinidades:

Foi nas fornalhas de um instante — o meio-tempo daquilo durado. O vaqueiro falou o Boi.

— Levanta-te, Boi Bonito,  
ô meu mano,  
deste pasto acostumado!

— Um vaqueiro como você,  
ô meu mão,  
no carrasco eu tenho deixado!

O de ver que tinha o Boi: nem ferido no rabicho, nem pego na maçaroca, nem risco de agulhada. O Vaqueiro mais citou. O cavalo não falava.

— Levanta-te, Boi Bonito,  
ô meu mano,  
com os chifres que Deus te deu!  
Algum dia você já viu,  
ô meu mano,  
um vaqueiro como eu?

Dele ganhou uma resposta, com um termo sério e sentido:

— Te esperei um tempo inteiro,  
ô meu mão,  
por guardado destinado.  
Os chifres que são os meus,  
ô meu mão,  
nunca foram batizados...

Digo adeus aos belos campos,  
ô meu mão,  
onde criei o meu passado.  
Riachim, Buriti do Mel,  
ô meu mão,  
amor do pasto secado? (MM pp.254/255)

Não é gratuita, por assim dizer, a estória — que o boi de carro Brillante de “Conversa de boi” vai narrando ao longo do caminho — de um estranho boi Rodapião que pensava e agia mais como homem do que como animal, como se pode observar no começo de sua alocução:

...Comigo, na mesma canga, prenderam o boi Rodapião..... Chegou e quis espiar tudo, farejar e conhecer... Era tão esperto e tão estúrdio, que ninguém não podia com ele... Acho que tinha vivido muito tempo perto dos homens, longe de nós, outros bois... E ele não era capaz de fechar os olhos p’ra caminhar... Olhava e olhava, sem sossego. Um dia só, e foi a conta de se ver que ninguém achava jeito nele. Só falava artes compridas, idéia de homem, coisas que boi nunca conversou. Disse logo: — Vocês não sabem o que é importante... Se vocês puserem atenção no que eu faço e no que eu falo, vocês vão aprendendo o que é que é importante... — Mas, por essas palavras mesmas, nós já começamos a ver que ele tinha ficado quase como um homem, meio maluco, pois não... (SA p.319)

A ambigüidade vivida por esse Boi Rodapião está já na sua própria caracterização, que mistura as atitudes animais e humanas, através de verbos como “esperrar, farejar, conhecer, aprender”; uma vez que de suas ações e falas, já se notava a sua esquisitice de boi que viveu muito próximo do homem, a ponto de ser nomeado de *o-que-come-de-olho-aberto* e de ter as mesmas maluquices de homem. Uma delas é comer sempre em direção da água para se ter menos esforço físico e mais tempo para comer, outra é fingir que está doente para ganhar mais milho e sal<sup>43</sup>, para tanto, Rodapião observava, pensava e via tudo:

— Era o boi Rodapião...  
“Era o boi Rodapião. E foi. Chegou, um dia, não se sabe...  
— Veio de-manhã...

---

<sup>43</sup> - No primeiro volume de *As mil e umas noites*, há uma história — *historia do burro, do boi e do lavrador* — em que o boi, sob conselho de um burro, usa o mesmo estratagema. Veja a sugestão do burro ao boi: “Escuta, eis aqui a conduta que, de preferência, lhe aconselho manter: amanhã, não coma o menor raminho de forragem; contente-se em cheirá-la, mas não toque nela... Conte-se com alguns fiozinhos de desejos se realizarem e obterá, para sua vantagem, agradáveis lazeres que lhe permitirão desfrutar enfim algum repouso”. (1991 p.45)

“Pequeno ele, pouco chifre, vermelho café de-vez... Era quase como nós, aquele boi Rodapião... Só que espiava p’ra tudo, tudo queria ver... E nunca parava quieto, andava p’ra lá e p’ra cá...” (SA p.318)

Ao ir para uma terra diferente devido à seca, funcionam, neste boi, seu instinto de animal e seu raciocínio de homem, e é nesta junção — pouco compreensível aos outros bois — que está sua derrocada, pois Rodapião não aceita as coisas como os seus semelhantes, no entanto, as procura pelo lado humano. De modo que, na impossibilidade de ter sido subjogado em seu todo, ele vive nesse entremeio, procura *o quê é do animal através do humano*, como se pode depreender da fala de boi Brilhante:

... “— O bebedouro fica longe, — disse o boi Rodapião. — Cansa muito ir até lá, p’ra beber... Vou pensar um jeito qualquer, mais fácil ... Pensando, eu acho...

Aí, nós nem respondemos. Aqui era mesmo do boi Rodapião. Porque eu não tinha precisado de pensar, p’ra achar, onde era que estava o bebedouro, lá em baixo, mais longe.” (SA p.319)

Do desejo de se obter um bebedouro mais próximo e acessível, esse animal estúrdio acaba por remarcar seu próprio nome, que se articulará com suas ações. Há, destarte, uma relação entre o nome e o ser, que é perpassada pelos seus atos. Por isso, a morte de Rodapião o interligará a sua própria alcunha ao *rodopiar*, feito um *pião*, do morro em que procurava água. A ironia está também em lembrar que, do desmembramento do nome (*Roda / Pião*), o último termo, segundo Bariani ORTÊNCIO (1983 p.340), é também relativo a carro de bois, e significa: “cravos de ferro para ferrar a roda do carro. Funciona como antiderrapante, como as sapatas das esteiras dos tratores ou dos desenhos dos pneus”. Assim, ao *rodar os piões* da roda do carro de bois ou ao *rodopiar* como um *pião* morro abaixo, a narrativa do boi Rodapião — conversada/contada pelos bois — vai interligando as estórias e, ao mesmo tempo, antecipando o final da narrativa principal: a morte de Agenor Soronho em baixo da roda/pião do carro de bois. Ou noutras palavras: a linguagem anunciada através dos nomes e das estórias interligadas concretizará a realidade: a morte do carreiro.

Essa tecedura da narrativa não se fecha e novas significações vão se constituindo, de modo que, ao terminar o caso de boi Brilhante, o narrador retorna com a estória do carreiro e seu guia para se conectar a uma seguinte: a de um tal João Bala que despencara o carro de bois morro abaixo.

[Brilhante] “contei minha história, agora vou cochilar... Sei não”.

Mas, agora, está ali defronte um carro quebrado, e as juntas de bois, folgando em ordem, mais no alto, na escarpa.

— Ôi Tiãozinho, vamos devagar e pára aí mais adiante. É o carro da Estiva, com o João Bala carreando... Eh, expandongado... Diabo! Despencou morro-abaixo, vamos ver só o que foi... A modo e coisa que... 'Tá'í! O que é que adianta esse gosto bobo de ter todos os bois laranjos, de uma cor só? ... Ah, esta subidinha ladeira do Morro-do-Sabão não é brinquedo cujo p'ra qualquer um não! (SA p.319)

É mister referenciar também, nesse enredamento de estórias, a uma outra, que Tiãozinho deseja expiar de sua memória, a do menino “Didico da Extrema, que caiu morto na frente de seus bois” (SA p.319). Assim, vale ressaltar, sem dúvida, que os mesmos elementos são reapresentados num jogo que vai correlacionando cada item na formação do conto. Em outras palavras também se pode pronunciar esse enredamento das histórias: i) os bois narram a morte de um boi/homem que rolou pelo morro; ii) Tiãozinho recorda a morte de um outro menino guia à frente de seus bois; iii) Agenor depara com o carro de João Bala que desabara morro abaixo; iv) e, o final da estória é a síntese e prolongamento das outras, pois, com a morte do carreiro, são envolvidos todos os outros artefatos que ao longo do conto foram apresentados.

Ainda sendo possível acrescentar a esses elementos a carga que o carro está levando — o pai morto do menino-guia —, pode-se perceber que em todas as estórias a morte e a destruição conduzirão a narrativa maior para constituir o conjunto *carro de boi*. Assim, são unidas pelo mesmo ingrediente na sua formação, as mortes do boi Rodapião, do guia Didico, do carreiro Agenor e do pai de Tiãozinho, além do desabamento do carro de João Bala. Por esse olhar, é permitido redimensionar a fala de Guimarães Rosa, já citada anteriormente, a respeito de “Conversa de boi”, dizendo que “planejara escrever um conto de carro-de-bois com o carro, os bois, o guia e o carreiro” (ROSA, 1983 p.337). Cada componente enumerado ganha, por assim dizer, as dimensões necessárias ao jogo narrativo.

Desses tantos fios condutores, cabe ainda anexar uma outra imagem, que, de certa maneira, sugere e reforça essas amarrações. Assim sendo, se pode observar, na citação anterior, que o carro, que despencara pelo Morro-do-Sabão, é *da Estiva* ou

*pertence* a ela. Não se sabendo claramente a que ou a quem se refere o direito de posse desse carro de bois, sobrepõem-se, pelo menos, seus conceitos. Para tanto, é possível recorrer a MARTINS (2001 p.208) ao ensinar que *Estiva* é uma “ponte tosca feita de varas ou paus atravessando sobre um córrego”; e a AURÉLIO (1990 p.723) ao mencionar também, além do conceito já exposto, como sendo “a primeira porção de carga de um navio”. As imagens, por essa ótica, colocam o *carro de boi* e todo os seus elementos — carreiro, guia, carro, bois e carga — num lugar muito caro para Guimarães Rosa: a travessia, que se reforça e se rearticula ao ser apreendida a partir da *morte* e da *viagem* como os motivos e fios condutores da narrativa.

Mesmo que aparentemente desconectada em suas disposições, cada parte das narrativas está interligada ao todo — essa ponte que atravessa os vários motes do carro —, como se pode ver nas identificações entre bois e homens, também se pode observar a partir de uma agregação da linguagem aos animais, bem como são igualmente acrescentados aos homens elementos dos bois. Essa via de mão dupla se mostra em todas as personagens, que ao longo da narrativa vão se identificando com os bois. Para exemplo, menciona-se a condição animalesca de Tiãozinho (bezerro-de-homem) e Agenor Soronho (bicho bravo):

— O bezerro-de-homem está andando mais devagar ainda. Ele também está dormindo. Dorme caminhando, como nós sabemos fazer. Daqui a pouco ele vai deixar cair o seu pau-comprido, que nem um pedaço quebrado de canga... Já babou muita água dos olhos... Muita... (...)

— O bezerro-de-homem quase cai nos buracos... Ele está mesmo dormindo... Daqui a pouco, ele cai... Se ele cair, morre... (SA p.333)

— É, tem o *homem-do-pau-comprido-com-o-marimbondo-na-ponta*... — ajunta Dançador, que vem lerdo, mole-mole, negando o corpo. — O homem me chifrou agora mesmo com o pau...

— O homem é um bicho esmochado, que não devia haver. Nem convém espiar muito para o homem. É o único vulto que faz ficar zozzo, de se olhar muito. É comprido demais, para cima, e não cabe todo de uma vez, dentro dos olhos da gente. (SA p.308)

Essa interligação de identificação e de diferenciação entre animais e homens — largamente utilizada na linguagem coloquial — aparece logo no início do conto na pergunta do narrador: “mas, hoje-em-dia, agora, agorinha mesmo, aqui, aí, ali e em toda parte, poderão os bichos falar e serem entendidos, por você, por mim, por todo o mundo, por qualquer filho de Deus?” (SA p.303) A resposta é a própria narrativa dos bois, que tem sua origem numa outra: a da Irara. Aliás, na teia de significados, é

o primeiro animal a ser identificado como humano: “E a irara virava a carinha para todos as bandas, tão séria e moça e graciosa, que se fosse mulher só se chamaria Risoleta”. (SA p.306)

Ainda que várias assimilações homens/animais não se mostrem claramente ligadas às personagens e ao desenvolvimento da narrativa, elas se conectam para a formação do todo. É o que se vê com a cena de um casal de joão-de-barro, que surge em meio a tantos ingredientes que quase se perde ou se passa despercebida no todo:

Pobre do pai!... Tiãozinho tinha de levar a cuia com feijão, para comer junto com ele, porque nem que a mãe não tinha paciência de pôr comida na boca do paralítico... E ela, com seu Soronho, tinham, para comer, outras coisas, melhores... Deviam de ter... Mas, com isso, Tiãozinho não se importava... O que doía era o choro engasgado do pai, que não falava quase nunca... Mas Deus havia de Castigar aquilo tudo. Não estava direito, não estava não!...

— *Cristo! Cris-pim-cris-pim-cris-pim-crispim!...*

Um par de Joãos-de-barro arruou no caminho, pouco que aos pés de Tiãozinho. Galinhando aos pulos, abrem bico e pão, num esganiço de alarido, mesmo de propósito, com rompante. Arrepicam e voam embora, soprando penas. Marido e mulher. (SA p.316)

O casal de pássaros aparece exatamente após a relação construída através do adultério da mãe de Tiãozinho, assim abre uma possibilidade de vingança futura, como ocorre, segundo a tradição popular, com essas aves, como assinalam Câmara Cascudo e Bariani Ortêncio em seus dicionários:

Quando traído pela “joaninha”, o joão-de-barro a deixa enclausurada no interior da casa. Conta-se que o joão-de-barro não trabalha aos domingos e em dias santos, a não ser que tenha chovido muito na véspera, quando então aproveita para recolher o barro formado pelo aguaceiro. CASCUDO (2001 p.295)

Dizem que a avezinha é ciumenta.

Quando desconfia que a esposa não está sendo fiel, prende-a no quarto e tapa a abertura com mais barro. A joana morre de fome, emparedada viva que foi.

Muita gente conta ter visto ossinhos da fêmea dentro de casa abandonada de joão-de-barro. ORTÊNCIO (1983 p.236)

Esta punição potencializada não só semelhará a relação da mãe do Tiãozinho com a futura morte de seu Agenor Soronho, mas, inclusive, da própria equiparação das atitudes desses pássaros com as do ser humano, como assinalam os dicionários e a

própria escrita de Rosa: “Marido e Mulher”. Nesta perspectiva, ainda é notável observar que o castigo clamado por Tiãozinho não recai sobre a mãe, mas, antes, sobre o amante<sup>44</sup>. E puxando esses inúmeros fios condutores do *ritual* da narrativa, volta-se a uma das questões iniciais desse capítulo: a oração para domesticar animais/homens bravios, porquanto não é imotivado o pronunciando das rezas, das rogações e dos desejos de Tiãozinho, a ponto dos bois atenderem seu pedido no amansamento e morte de Agenor Soronho. Observa-se que há um tom ameaçador nas falas do guia: “Quando crescer, quando ficar homem, vai ensinar ao seu Agenor Sornho... Ah, isso vai!... Há-de tirar desofora boa, que Deus é grande!” (SA p.317); “E, se rezasse também agora?... Devia...” (SA p.322).

Para finalizar, é conhecida a importância de “A hora e a vez de Augusto Matraga” para *Sagarana* como explica o próprio Guimarães Rosa ao pronunciar que é “a chave de todas as outras, não falarei sobre o seu conteúdo. Quanto à forma, representa para mim vitória íntima, pois, desde o começo do livro, o seu estilo era o que eu procurava descobrir” (ROSA, 1993 p.337). Há de se ressaltar que autor de *Magma* acredita na existência de uma “chave” que abre todas as outras narrativas, e ela está exatamente no estilo desse conto. A interligação (outra chave?) entre as narrativas rosianas, até aqui analisadas, é a imagem correlacionada entre oração e boi, ou em outras palavras, a oração que amansa boi e homem. De modo que no enredamento dos contos, interessa sobremaneira ressaltar que na estória, Augusto Matraga — depois do arrependimento — faz da oração o seu elemento principal para amansar o animal bravo que há dentro dele. É o que se pode ver no seu diálogo com o Padre:

— Fé eu tenho, fé eu peço, Padre...  
— 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...” (SA p.356)

---

<sup>44</sup> - Trabalhar-se-á melhor essa questão no capítulo 03, “Sedução e feitiço: a trama da mulher rosiana”, quando se discutirá a não punição da infidelidade feminina.



Mansidão, trabalho, resignação, oração, penitência serão, sobremaneira, as novas armas com que o protagonista esperará “sua hora e sua vez”, mesmo que as tentações estejam sempre à mostra: bebida, preguiça, cigarros, luxúria, vingança, tristeza que “é aboio de chamar demônio” (SA p.356). No entanto, há que considerar ainda a existência de um germe do antigo Nhô Augusto Esteves, como se pode ver na pronúncia de sua jura: “— 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!” (SA p.361). No entremeio “por bem ou por mal” vive o protagonista, boi que na impossibilidade de domesticação resguarda sempre seu lado selvagem, tanto que após ser espancado e marcado a ferro, ele resiste:

E, aí, quando tudo esteve a ponto, abrasaram o ferro com a marca do gado do Major — que soía ser um triângulo inscrito numa circunferência —, e imprimiram-na, com chiado, chamusco e fumaça, na polpa glútea direita de Nhô Augusto. Mas recuaram todos, num susto, porque Nhô Augusto viveu-se, com um berro e um salto, medonhos. (SA pp.352/353)

Nota-se que, pela descrição detalhada, o ferrete do Major é impresso no mesmo lugar que no gado e essa marca lembra o símbolo álefi: “um triângulo inscrito numa circunferência”. Além disso, a reação também é animal: “um berro e um salto medonhos”. Há que anunciar ainda a frase inicial da oração de “São Marcos e Santo Amâncio” registrada por Câmara CASCUDO (2001 p.365), em que aparece: “S. Marcos te marque com seu marco. Nosso Sinhô Jesus Cristo te amanse com o seu divino manto...”, em que marcar e amansar são seqüências das ações na lida com gado feroz, mesmo que, como lembra BATAILLE (1993), seja impossível subjugar inteiramente um animal. Tanto que Joãozinho Bem-Bem vê em Matraga esta ponta escondida de valentia e coragem ao convidá-lo para entrar no bando de jagunço, que, aliás, era escolhido como muito cuidado, pois todos eram “gente limpa... Mocorongo eu não aceito comigo!” (SA p.368), na tentação do grande chefe são as palavras:

— Mano velho, o senhor gosta de brigar, e entende. Está-se vendo que não viveu sempre aqui nesta grotta, capinando roça e cortando lenha... Não quero especular coisa de sua vida p’ra trás, nem se está se escondendo de algum crime. Mas, comigo é que o senhor havia de dar sorte! Quer se amadrinhar com meu povo? Quer vir junto? (SA p.371)

Joãozinho Bem-Bem sente depois todo esse gosto de briga de Augusto Matraga, quando esse defende um velho da morte anunciada de vingança e traição por aquele.

No duelo “fim-de-mundo”, os rivais e amigos irão se exterminar aos tiros, facadas e palavras, numa luta em que são denominados por nomes de onças bravas (maracajás e cangussu), bem como por satanás e demônio. Ao chegar “sua hora e sua vez”, realizar-se-á seu *leitmotiv*, pois morrerá lutando a favor de um velho desamparado, e a identificação com Jesus Cristo fica explícita: “o Homem do Jumento” e “— ‘Foi Deus quem mandou esse homem no jumento, por mor de salvar as famílias da gente!’...” (SA p.385). E, sobretudo, pelo ato mais nobre de um cristão: dar sua vida em sacrifício de um outro, tal qual o fez o Messias na cruz.

Em última análise, além das imagens do boi aqui igualadas, é curioso ressaltar que também há outras identificação alimária e bestial das personagens, como, por exemplo, a correlação de Matraga com a imagem do *agnus dei*, que, em “Corpo Fechado”, também será vista pelo narrador, quando vê Manuel Flô ir para o duelo como “que os carneiros investem para a ponta da faca do matador” (SA p.298). Ademais a escolha do trajeto a ser seguido é dado pelos animais<sup>45</sup>, pois são as maracanãs e maitacas que voam para o sul anunciando o trilhar futuro de Matraga; um bode<sup>46</sup> amarelo e preto que guiava um cego “era quem escolhia o caminho” (SA p.377) e por final, na partida do protagonista das terras distantes, ele aceita “o jumento um animalzinho assim meio sagrado, muito misturado às passagens da vida de Jesus” (SA p.375) que vai direcionando o seu caminhar: “o jegue quiser me levar, nós vamos, porque estamos indo é com Deus!...” (SA p.378).

---

<sup>45</sup> - Em “Seqüência” de *Primeiras Estórias*, é uma vaca que conduz um rapaz para sua futura esposa.

<sup>46</sup> - É bom lembrar que — mesmo que apenas no Brasil — o Bode é um símbolo, não oficializado, da Maçonaria.



# CAPÍTULO II

## AS ESTÓRIAS DENTRO DAS ESTÓRIAS



# AS ESTÓRIAS DENTRO DAS ESTÓRIAS

Márcio Araújo de Melo

...Maria Branquinha, que paga feitiço, que assa chouriço, quem pode com isso, que sabe o amor: me vale, me leva, me trata, me salva, me vela, me leva, com resplendor. (Pernambo de “A estória de Lélío e Lino”)

## 1. A SEDUÇÃO DA NARRATIVA

MAGIA, FEITIÇARIA, SORTILÉGIO, FEITICEIRAS, BRUXOS têm sido, há muito, objetos de estudos de várias áreas do conhecimento, aliás, interesses que vão além do universo dos saberes sistematizados, e que, ao longo do tempo, se configuraram e engendraram diferentes formas de serem compreendidos nas inúmeras situações que puderam e podem ser abordadas. Estudos históricos, antropológicos, jurídicos, psicológicos, canônicos, leigos — além das estórias orais e escritas que povoam o imaginário social — fazem parte do cotidiano da humanidade na construção e edificação desse lugar tão nebuloso quanto seus conceitos. Assim, diferentes formas de abordar os mesmos objetos acabam por deixá-los movediços e prontos para uma ressignificação, que está sempre em conformidade a um olhar que percebe tais objetos.

Como um dos conhecimentos da humanidade — seja oral ou escrita — a literatura, desde suas origens, não se furta a se embrenhar por esses horizontes, contribuindo também ela na elaboração dessas imagens/conceitos<sup>1</sup>. Portanto, temas como feitiçaria e magia serão freqüentes — mesmo que por meio de *citações* na formação da cena —, como se pode ver no exagero da feiticeira de Lucano, em sua *Farsália*, que não deixa dúvida quanto ao medo que se deve ter dela. Ali se vê Sextus Pompeus consultar a feiticeira Erictho, cujos

passos queimam as sementes com uma espuma fecunda e seu hálito infecta brisas que não eram mortais (...) freqüentemente, nos funerais de um parente, a sinistra tessalense deitava-se sobre membros queridos; dando um beijo ela mutilou a cabeça e descerrou a boca com seus dentes; mordendo a língua colada à garganta seca, fez passar um murmúrio entre seus lábios gelados, e confiou algum segredo sacrílego às sombras do Hades. (*apud* PALOU, 1988 p.115)

---

<sup>1</sup> - Para conferir melhor sobre as feiticeiras na literatura clássica ver LUCK in: (OGDDEN et al., 2004).

Amedrontadora, todavia pouco humanizada, essa feiticeira se caracteriza mais pelo seu lado titânico e destruidor. Vale observar, entretanto, que está ligada de alguma forma ao *inferno* pela confiança de um segredo ímpio, que transmite pela morte de outrem. Essa aliança com o mundo subterrâneo, por conseguinte com o Diabo, será uma das peculiaridades impingidas às bruxas e exaustivamente pregada pelo cristianismo europeu. Para bem dizer, a primeira camada que se percebe é a das feiticeiras como serviçais das forças malignas, mas que se apresentará ao longo de suas rasuras tingidas de muitas cores. Tanto que a segunda questão do “*Malleus Maleficarum*” trata exatamente de “Se está de acordo com a Fé Católica sustentar que os demônios cooperam intimamente com as bruxas para realizarem certos prodígios, ou se um sem as outras — ou seja, os demônios sem as bruxas e vice-versa — é capaz de realizá-los”.

É a partir dessa primeira idéia que se irá tentar compreender algumas personagens na obra de Guimarães Rosa. Para tanto, um recorte sempre é necessário, de maneira que o enfoque privilegie, neste primeiro momento, as que estão diretamente associadas, por alguma configuração, ao demônio<sup>2</sup>. Assim, o caso de Ana Duzuza é peculiar, pois ela está qualificada como *feiticeira* e *dona adivinhadora*, bem como ligada ao inferno, uma vez que anuncia a entrada e travessia do Liso do Sussuarão, *que era um escampo dos infernos* (GSV p.50). Essa caracterização será corroborada pelas falas de Diadorim:

Eu escutei, e perfiz até um arrepio. Mas Diadorim, de vez mais sério, temperou: — “Essa velha Ana Duzuza é que inferna e não serve... Das perguntas que Medeiro Vaz fez, ela tirou por tino a tenção dele, e não devia de ter falado as pausas... Essa carece de morrer, para não ser leleira...” (GSV p.52)

Me deu a mão; e eu. Mas era como tivesse uma pedra pontuda entre as duas palmas. — “Você já paga tão escasso então por Joca Ramiro? Por conta duma bruxa feiticeira, e a má-vida da filha dela, aqui neste confim de gerais?!” — ele baixo exclamou. (GSV p.54)

O ódio de Diadorim recairá sobre as duas mulheres do “confim de gerais”, tanto pela delação dos planos de Medeiro Vaz por uma, quanto pelo envolvimento de Nhorinhá com o narrador, a ponto de ocorrer uma intriga entre os amigos, que só se solucionará a partir do momento que Riobaldo se filiará maternalmente à velha Duzuza: “— ‘Pois, para mim, pra quem ouvir, no fato essa Ana Duzuza fica sendo minha mãe!’ — foi o

---

<sup>2</sup> - Dois bons textos para se aprofundar nessa discussão: DELUMEAU (1989) e MANDROU (1979).

que eu disse. E, fechando, quase gritei: — ‘Por mim, pode cheirar que chegue o manacá: não vou! Reajo dessas barbaridades!’...” (GSV p.54)

ROSENFELD (1993 p.85) menciona Ana Duzuza como a metáfora materna, “nela surge muito claramente a dimensão da maternidade primordial e da feminilidade mítica enquanto encarnações da essência fundamental da vida”. Entretanto, a autora não porá em questão os possíveis papéis que a alcoviteira adquire na narrativa: *feiticeira*, *bruxa*, *adivinhadora* ou *cigana*. Já UTÉZA (1994 p.333) acredita que ela pode assumir o papel de feiticeira, porém, não aceita que seja “uma cigana qualquer, por mais que os boatos digam. Aliás, nunca uma cigana aceitaria que a filha se prostituísse, e sobretudo com gente de fora. Trata-se de uma encarnação da face obscura da Mãe”, por isso, segundo ele, Riobaldo irá defendê-la com tanta veemência. Fato interessante é que mais adiante, na primeira tentativa de travessia do Liso do Sussuarão, é Diadorim quem irá assumir uma velha como mãe, após a morte de seu filho por engano: “Nós trouxemos aquela mulher, o tempo todo, ela temia de que faltasse outro de-comer, e ela servisse. — ‘Quem quiser bulir com ela, que me venha!’ — Diadorim garantiu. — ‘Que só venha!’ — eu secundeiei, do lado dele”. (GSV p.71)

De maneira que não há uma explicação, nas colocações de UTÉZA e ROSENFELD, que realce a questão da feitiçaria, ou quaisquer indícios que comprovem que Duzuza pratique a bruxaria. Evidentemente, no aspecto de sua imagem, o fato de ser *adivinhadora* e *feia* poder-lhe-ia conferir a alcunha de feiticeira, o que lhe bastaria também para ter a de cigana. Assim, a hipótese que aqui se defende é a de tentar explicar a caracterização de uma Ana Duzuza enquanto um ser misógino, e principalmente, como um dos agentes de Satã a partir das falas *oficiais*, teológica, ciência médica e jurista, que tanto elaboraram as representações das mulheres. De tal maneira que Delumeau mostrará quanto esses discursos são construção de uma sociedade que possui frente à mulher inúmeros medos. Explica ele que

com grande reforço de citações extraídas de Aristóteles, Plínio e Quintiliano, das leis antigas e das obras teológicas, os juriconsultos afirmam a categórica e estrutural inferioridade das mulheres. Tiraqueau, o amigo de Rabelais, é inesgotável sobre o assunto. Elas são, diz ele, menos providas de razão que os homens. Portanto, não se pode confiar nelas. São faladoras, sobretudo as prostitutas e as velhas. Contam os segredos: “É mais forte que elas”. DELUMEAU (1989 p.334)

Os traços são bem demarcados, pois não se pode acreditar nas mulheres porque “são menos providas de razão que os homens”, principalmente, as prostitutas e velhas que carregam um estigma ainda mais agudo: alguma força estranha as domina e rege mais “forte que elas”. Ora, por assim expor, Nhorinhá e Duzuza estão condenadas, já de antemão, por esse modelo de feminino, que tanto se desdobrou em múltiplas imagens, das quais a ligação com o enigmático, com o diabólico, com a feitiçaria, com a luxúria é uma de suas delimitações.

Continua DELUMEAU (1989 p.334) nas suas observações sobre os discursos oficiais: “um outro jurista, B. Chasseneuz, comentando que no século XVI os costumes de Borgonha, declara que *a mulher é um animal mutável, variável, inconstante, leviano, incapaz de guardar um segredo.*” Nicolas Rémy, juiz lorenense, segundo o mesmo DELUMEAU (1989 p.335), não ficava surpreendido que os tribunais da Inquisição condenassem dez feiticeiras para um feiticeiro. Pois segundo ele “esse sexo é muito mais inclinado a se deixar enganar pelo demônio”. Pierre de Lancre, conselheiro no parlamento de Bordéus, e que foi no começo do século XVIII o carrasco do Labord, também não parece mais surpreso com o fato de que “de preferência as mulheres são feiticeiras, e em maior número do que os homens, pois é um sexo frágil, que considera e toma freqüentemente as sugestões demoníacas por divinas” (DELUMEAU, 1989 p.334). Baseando-se no Antigo Testamento, Benedicti (*apud* DELUMEAU, 1989 p.328) ensina em sua *Suma dos pecados* “que os antigos sábios nos ensinaram que todas e quantas vezes o homem fala por muito tempo com a mulher ele causa sua ruína e se desvia da contemplação das coisas celestes e finalmente cai no inferno”.

Ora, da validade das exposições acima, reformula-se o olhar que caracteriza a *bruxa* do “confim de gerais”, pois Ana Duzuza não consegue guardar segredo da travessia do Liso do Sussuarão. Aliás, para um contraponto interessante, é bom referenciar que o narrador — antes da chegada do bando na Aroeirinha (residência das mulheres) — descreve Medeiro Vaz como sendo um

homem sobre o sisudo, nos usos formado, não gastava as palavras. Nunca relatava antes o projeto que tivesse, que marchas se ia amanhecer para dar. Também, tudo nele decidia a confiança de obediência. Ossoso, com a nuca enorme, cabeça meia baixa, ele era dono do dia e da noite — que quase não dormia mais: sempre se levantava no meio das estrelas, percorria o arredor, vagaroso, em passos, calçado com suas boas botas de caititu, tão antigas. Se ele

em honrado juízo achasse que estava certo, Medeiro Vaz era solene de guardar o rosário na algibeira, se traçar o sinal-da-cruz e dar firme ordem para se matar uma a uma as mil pessoas. Desde o começo, eu apreciei aquela fortaleza de outro homem. O segredo dele era de pedra. (GSV pp.46/47)

Ficam bem expostas as distinções entre as imagens de Medeiro Vaz e Ana Duzuza, no que tange exatamente a suas caracterizações, que se formam a partir dos avessos: faladeira/segredo de pedra e feiticeira/reza o rosário, bem como fraqueza/fortaleza; loucura/juízo... Assim, é possível extrair, das falas de Riobaldo, esse cunho diferenciador que há tanto reforça a histórica diversidade misógina. Embrenhada no sertão rosiano, essa diversidade se apresenta sobreposta por camadas variadas e infinitas, de maneira que qualquer olhar crítico apenas observa uma parte do todo. Em outras palavras, pode-se afirmar que há um intenso deslocamento dos fios condutores da narrativa do jagunço Riobaldo, e é nesse emaranhado de infinitas pontas que o leitor/ouvinte deve restaurar o narrado. Tanto que a caracterização de Medeiro Vaz está anunciada algumas páginas antes do bando chegar à Aroeirinha, para depois haver o encontro e a descrição de Ana Duzuza, bem como já foram mencionadas as existências de terras que se assemelham ao Liso: “... entra de bruto na chapada, chapadão que não se devolve mais. Águas ali nenhuma não tem — só a que o senhor leva. Aquelas chapadas compridas, cheias de mutucas ferroando a gente. Mutucas<sup>3</sup>!” (GSV p.48), e de outras que são do demo: “Em um lugar, na encosta, brota do chão um vapor de enxofre<sup>4</sup>, com estúrdio barulhão, o gado foge de lá, por pavor. Semelha com as serras do Estrondo e do Roncador” (GSV p.43), isto quer dizer que a imagem do Liso e sua ligação com o Maligno já se apresentaram no texto.

Esse jogo intratextual — no qual cada detalhe tem suma importância — pode ser visto pelo *leitmotiv* de Riobaldo, que se reformulará ao longo de toda obra: “Eu me lembro das coisas, antes delas acontecerem...” (GSV p.47); “antes de poder ver eu já pressentia” (GSV p.133); “como é que eu ia poder ter pressentimento das coisas terríveis que vieram depois, conforme o senhor vai ver, que já lhe conto?” (GSV p.301); “Esta vida

---

<sup>3</sup> - Vale lembrar que mutuca ou mosquito está relacionado diretamente ao Belzebu (Deus das moscas). Cf. também o termo em LURKER (1993 p.35).

<sup>4</sup> - Na tradição demonológica, diz-se que esse cheiro é um dos sinais da presença do Maligno, tanto que no “Concílio de Toledo, em 447, o descrevia como um ser grande e negro, com garras, orelhas de asno, olhos faiscantes e dentes rangentes, dotado de um falo enorme e espalhando um odor de enxofre” (MUCHEMBLED, 2001 p.27)



está cheia de ocultos caminhos. Se o senhor souber, sabe; não sabendo, não me entenderá” (GSV p.170); “Me lembrei do não-saber” (GSV p.303).

É muito árdua para a narrativa rosiana essa linguagem que vela e revela o texto, ou na imagem de Tatarana: a que *lembra antes do ocorrido*. Para tanto, Riobaldo manipula a narrativa, anuncia e retém o que lhe convém para assegurar seu narratário, convidando-o a entrar no jogo textual:

Quem me entende? O que eu queria. Os fatos passados obedecem à gente; os em vir, também. Só o poder do presente é que é furiável? Não. Esse obedece igual — e é o que é. Isto, já aprendi. A boboia? Pois, de mim, isto o que é, o senhor saiba — é lavar ouro. Então, onde é que está a verdadeira lâmpada de Deus, a lisa e real verdade? (GSV p.359)

Riobaldo, através de sua narrativa, sujeita o tempo e o espaço, configurando-lhes seu desejo e sua voz. Como Ana Duzuza — que domina o presente, passado e futuro —, ele reconstitui o destino das pessoas, pronuncia presságios e enigmas para que o leitor/ouvinte tenha que rastrear o proferido, compreender os detalhes. Por essa articulação atemporal do narrado, pode-se ver também que os *medeiros* não conseguem atravessar o Liso do Sussuarão, ao passo que o mesmo bando chefiado por Urutú-Branco irá, mesmo que com certa dificuldade, realizar tal façanha. Ora, sabe-se pouco do diálogo de Ana Duzuza e Medeiro Vaz, todavia, é válido comentar que elegem Riobaldo (ainda *Tatarana*) a assumir determinados postos: *amante* de Nhorinhá pela velha da Aroeirinha e futuro chefe pelo olhar de Medeiro Vaz na hora de sua morte. Já iniciado e pactuado — logo ligado ao Diabo —, Riobaldo (agora Urutú-Branco) corresponde à predição da feiticeira ao atravessar o *escampo dos infernos* e do chefe morto ao assumir a chefia para vencer Hermógenes.

Atos semelhantes são narrar e enfeitiçar, como se pode ver nas ações de Ana Duzuza e Riobaldo que ao transgredirem e transmigrarem os significados fazem com que o leitor se envolva no emaranhado narrativo e não escape às forças da estória. Aqui, se pode apropriar dos conceitos de Johan HUIZINGA (2004 p.148) ao explicar que

Na elaboração de uma frase poética, no desenvolvimento de um tema, na expressão de um estado de espírito há sempre a intervenção de um elemento lúdico. Seja no mito ou na lírica, no drama ou na epopéia, nas lendas de um passado remoto ou num romance moderno, a finalidade do escritor, consciente

ou inconsciente, é criar uma tensão que “encante” o leitor e o mantenha sempre enfeitado.

É o que se vê também em uma outra personagem de Guimarães ROSA, de “Corpo de Baile”: “Joana Xaviel (que) sabia mil estórias” (MM p.180), e suas estórias “tinham amarugem e docice. A gente escutava, se esquecia de coisas que não sabia” (MM p.179); “quando garrava a falar as estórias, desde o alumeio da lamparina, a gente recebia um desavisado de ilusão” (MM p.182). Deste recorte, se descola exatamente a presença da narração como *invenção* e *encantamento*, qualidades que convergem na astúcia do contador, que precisa enfeitiçar seus ouvintes para que a sua estória sobreviva, ou pela fala de HUIZINGA: “uma tensão que ‘encante’ o leitor e o mantenha sempre enfeitado”.

É fácil observar isso pelo ambiente construído, em que aparecem termos como “amarugem e docice”; “alumeio de lamparina”; “desavisado de ilusão”. Com esse mesmo recurso da *luz* — que clareia, mas também ofusca —, Riobaldo pergunta: “Então, onde é que está a verdadeira lâmpada de Deus, a lisa e real verdade?” (GSV p.359) ou, um pouco antes, quando traceja sua narração a partir do jogo especular que multiplica os detalhes, que ora são guardados e outrora apresentados ao seu narratário:

Mas conto menos do que foi: a meio, por em dobro não contar. Assim seja o senhor uma idéia se faça. Altas misérias nossas. Mesmo eu — que, o senhor já viu, reviro retentiva com espelho cem-dobro de lumes, e tudo, graúdo e miúdo, guardo — mesmo eu não acerto no descrever o que se passou assim, passamos, cercados guerrentes dentro da Casa dos Tucanos, pelas bandas dos capangas do Hermógenes, por causa. (GSV p.359)

Como se colige, essa narrativa pendular cose os fios por várias pontas, conectando seus elementos que sozinhos significam pouco, todavia ela acaba por questionar o seu próprio ato. De maneira que — tão cara à estória — a verossimilhança é posta a partir da inclusão que o narrador estabelece com seu leitor, donde ele conduz uma verdade, que está num constante velar e desnudar de si. Entretanto, tal como ensina BARTHES (1993 p.16) a respeito do prazer do texto, esse processo “não se trata do prazer do *strip-tease* corporal ou do *suspense* narrativo. Em ambos os casos, não há rasgão, não há margens; há uma revelação progressiva: todo a excitação se refugia na *esperança* de ver o sexo ou conhecer o fim da história”.

É antes um descobrir-se nas fendas da narrativa, nos lugares em que a estória deixa pendente a confiança, para que o narrador instaure seu feitiço, sentenciando-o como em um jogo de truque: “digo os seis e acho que minto”, e o blefe sugere que há sempre uma carta desconhecida nas mãos do narrador/jogador<sup>5</sup>. Como se percebe na continuidade da fala de Riobaldo, que mistura as imprecisões e certezas do narrado:

Vá de retro! — nanje os dias e as noites não recordo. Digo os seis, e acho que minto; se der por os cinco ou quatro, não minto mais? Só foi um tempo. Só que alargou demora de anos — às vezes achei; ou às vezes também, por diverso sentir, acho que se perpassou, no zuo de um minuto mito: briga de beija-flor. (GSV p.359)

Assim, pela capacidade de controlar o tempo e a verdade, esses narradores rosianos procuram assegurar a narrativa, mantendo preso o leitor/ouvinte. Desse modo, Marli FANTINI (2003 p.254) irá caracterizar Joana Xaviel<sup>6</sup> como “Sherazade sertaneja”<sup>7</sup> que vai tecendo suas estórias, enredando-as, deixando sempre um ponto a ser tomado e reconstruído. Como se vê nos dois intróitos da tradição oral que Joana pronuncia: “era uma vez uma vaca Vitória: caiu no buraco — e começa outra estória... e era uma vez uma vaca Tereza: saiu do buraco — e a estória era a mesma...” (MM p.195). O fio condutor da estória fica suspenso para o infinito e as possibilidades de entrelaçamentos se abrem para novos significados, como percebe FANTINI (2003 p.255) ao comentar que a estória de Joana Xaviel “desembocará na voz de um novo narrador que, ao atribuir uma outra seqüência à estória, não apenas dará continuidade à tradição oral, mas também irá instituir uma nova rede de sentidos”.

No entanto, essas brincadeiras também possuem sua face de interdição da narrativa — “vaca amarela pulou a janela, quem falar primeiro come a bosta dela” —, em que deve imperar o silêncio. De maneira que, como Sherazade<sup>8</sup>, Joana Xaviel coloca na narrativa

---

<sup>5</sup> - No jogo de truque, dizer “seis” significa que o jogador está retrucando. Isto é, aceitando a aposta de seu adversário que trucou e dobrando o valor do lance. Essa jogada é feita com o objetivo de lograr e ganhar, mas também pode perder os tentos (pontos).

<sup>6</sup> - Cleusa PASSOS (2000) localiza Joana Xaviel no mundo de entes fêrricos, como substituta da avó que transmite as estórias orais.

<sup>7</sup> - Em *Magma* (p.82), há um poema, “Mil e uma Noites”, em que Guimarães escreve:— “Queres ouvir mais outra,/ Oh minha irmã Dinarzada?... / O dia vai raiar...?”/ E assim espero/ a milésima primeira madrugada,/ quando Xerazade/ conta a última história/ ao Sultão Xariyar...

<sup>8</sup> - *NAs Mil e uma noites* (1991 p.57) lê-se: “— O que você acaba de ouvir — insinuou a narradora — não é nada comparado ao que me proponho revelar na próxima noite... se permanecer viva e se o rei me conceder mais tempo para poder contá-lo. Minha história comporta na verdade numerosos episódios, mais belos e mais maravilhosos ainda do que esses com que regalei a ambos”.

sua possibilidade de vida, pois, se parar de proferir seu encanto e sedução se perderão, seu feitiço terminará, restar-lhe-á a morte. Em outras palavras: não diferente de Riobaldo e Duzuza, ela faz da narrativa seu *bem mágico*, que a capacita a resistência e superação das dificuldades do cotidiano. E mais: como Sherazade, sua narrativa é uma ampulheta que retém ou libera o tempo conforme seu desejo.

Joana Xaviel sabia mil estórias. Seduzia — a mãe de Manuelzão achou que ela tivesse a boca abençoada. Mel, mas mel de marimbondo! Essa se fingia em todo passo, muito mentia, tramava, adulava. (...) [Suas] estórias reluziam às vezes um simples bonito, principalmente as antigas, as já sabidas, das que a gente tem em saudade, até. A mãe de Manuelzão também apreciava. Só pelo desejo dela, foi que se deixou a Joana Xaviel vir, de tempos em tempos, contar. Joana Xaviel não era querida nas casas. Mesmo porque vivia de esmolas, deduziam dizer que era mexeriqueira, e que, o que podia, furtava. (MM pp.181/183)

Como “Nas mil e uma noites”, o ato de contar acaba também por preservar a vida física de Xaviel, pois lhe dá acesso às casas e aos seus privilégios, conservando, sobremaneira, as próprias estórias e o ritual de narrar (enfeitiçar o ouvinte). Juntamente com as narrativas que intercalam a central, essas fábulas enredam toda a tessitura da novela ao se ligarem à sua formulação; de modo que uma vai cosendo a outra e entrando em si mesma para compor-se como tal. Marli FANTINI (2003 p.252) esclarece que, na narrativa de *Corpo de Baile*,

Há um texto se escrevendo, tecendo-se e processando outros. Desde a festa até as quadras recitadas, as cantigas ou as estórias narradas, tudo, na novela, converte-se em estórias, em novas narrativas, de cujo interior vão-se gerando outras, a partir do desdobramento recursivo e especular. (...) Esse entretecimento em que umas coisas ressurgem interminavelmente de dentro das outras, em que tudo vira palavra narrada ou mote pra novas narrativas, constitui uma grande teia de sentido que confere à novela seu caráter fundacional e metapoético.

A partir desse olhar “fundacional” e “metapoético”, não se pode furtar de fazer uma relação da estória que Joana reconta “de um Príncipe que tinha ido guerrear gente ruim, treis longes da porta de sua casa e fora ficando gostando de outro guerreiro, Dom Varão, que era moça vestida disfarçada de homem” (MM p.175) com a vivenciada e relatada por Riobaldo e Diadorim. As diferenças são bem evidentes, mas também carregam algumas semelhanças que podem ser vistas, quer pela transfiguração da mulher, quer pelo amor ao proibido, pela observação dos olhos ou pelo mote e do mito da mulher

guerreira<sup>9</sup>. De modo que tão cara à escritura de Rosa, uma estória entra dentro da outra e de si mesma, parafraseando GALVÃO (1972), para tecer-se com largos pontos enviesados. Ademais, a estória que capioa fabula resvala na de Riobaldo também enquanto contadores que precisam narrar a sobrevivência, e, por assim dizer, a sedução e o feitiço são estratégias para assegurar seus ouvintes. Até porque dos mitos mais antigos às literaturas modernas, o ato de narrar sempre esteve ligado ao prazer, à existência, à resistência, às utopias. De modo que qualquer vínculo que se faça entre narrar e existir enuncia o lugar humano. E não menos seriam as formas como se objetivaram e realizaram essas ações, seja pela tradição oral, seja pela escrita. A própria continuidade e reatualização das estórias requer que um outro escute ou leia, que conte ou escreva as narrativas. Como se vê desde o início com a imagem/epígrafe do “Batuque dos Gerais” aclara a arquitetura de “A estória de amor”, que, por fios variados, tricota as pontas na formação do tecido<sup>10</sup>.

*“O tear  
o tear  
o tear  
o tear*

*quando pega a tecer  
vai até ao amanhecer*

*quando pega a tecer,  
vai até ao  
amanhecer...”*

Seo Camilo, um outro condutor das estórias, faz do narrar a cura de suas mazelas e das faltas que o amor perdido, devido à proibição social, lhe impõe. A existência desse amor interditado encontrará reflexo no desejo incestuoso de Manuelzão por sua nora Leonísia e nos versos do Bastião, cantador da festa:

Um velho [Seo Camilo], que merecia estima. Ele, Manuelzão, não se dava a culpa do que o outro vinha suportando [amor por Joana Xaviel]. À lei, não tinha procedido por embirra, por ruindade. Mas a gente quase somente faz o que a bobagem do mundo quer.  
(...) Soava forte, no viro do vento, o reprechume do Bastião:

“Companheiro, me ajude

---

<sup>9</sup> - Para aprofundar um pouco mais nessa correlação, ver o trabalho de Cleusa PASSOS (2000 pp.173/183), “‘No clarão da lamparina’: estórias do grande sertão”.

<sup>10</sup> - Cf. FANTINI (2003 pp.251/265), “Máquina de tecer estórias”.

a contar a minha vida...  
Vou-me embora,  
ei-ai!

Eu não tenho amor aqui,  
minhas queixas são perdidas...  
Vou-me embora,  
ei-ai!”

A música repartia as tristezas por todos, cada um seu quinhão. Descansadamente, de um certo modo, a festa era coisa que molestava.(MM pp.232/233)

A “bobagem do mundo” silencia *a estória de amor* de Velho Camilo e Joana Xaviel, bem como recalca ainda mais o desejo de Manuelzão. Assim, na festa, “repartidas as tristezas por todos”, cada qual vive e sofre “seu quinhão” ao ouvir, ao cantar ou ao contar. Porquanto, como a “festa que molestava”, as estórias transpõem todos os limites estratificados, enfeitiçam os envolvidos, seduzindo-os para um mundo que comumente lhes é negado. Essa ultrapassagem para esse lugar estranho e tão próximo é possível com a festa, pois nela, como ensina BAKHTIN (1993 p.07), “a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real”. Essa capacidade é também inerente à literatura, como se vê nas palavras de CALVINO (1977 p.77), ao comentar que ela “segue itinerários que costeiam ou transpõem as barreiras das interdições, que levam a dizer o que não podia ser dito; inventar em literatura, é redescobrir palavras e histórias deixadas de lado pela memória coletiva e individual”.

É dessa envergadura que as estórias das personagens rosianas rompem o *lugar-comum* para dar existência ao jogo dramático do texto. Em que enfeitiçar, encantar, iludir é o ato primeiro da narrativa, uma vez que o mantém contínuo na invenção da realidade daqueles que contam. Da importância desses condutores e de suas estórias, Cleusa PASSOS (2000 p.175) explica que

Joana e Camilo estabelecem uma espécie de “errância” de estórias, desencadeadoras de lembranças, elos de uma incessante rede fabular onde irrompe algo da *verdade* de cada um — revelada ou denegada. A mulher, personagem que nos interessa, depende das relações com os dois homens [Camilo e Manuelzão], pois, em graus distintos, o trio constrói o texto, apoiado na diversidade das narrativas — tão importantes, na fazenda, que até o papagaio Cravo recita parlendas e canções.

Para um outro exemplo, pode-se ver na narrativa que Lévi-Strauss conta de um adolescente que consegue escapar astuciosamente à condenação à morte por feitiçaria. Desta feita, inventa toda uma estória na qual ele assume o crime, que, de versão em versão, vai prendendo seus ouvintes, dando-lhes uma narrativa rica de detalhes, infinitamente mais densa do que a de sua acusação, o que vai lhe garantindo a vida, pois se torna o único a deter o segredo de resolução do bruxedo. O comentário do autor de *Tristes trópicos* (1991 p.202) sobre o sagaz narrador mostra essa relação de enredamento e sedução, que lhe asseguram a vida:

Ao termo da aventura, o que permanece das astúcias do início, até que ponto o herói não se tornou logrado por seu personagem, melhor ainda: em que medida não se tornou ele, efetivamente, um feiticeiro? “Quanto mais o rapaz falava (...) mais profundamente se absorvia em seu objeto. Por momentos, sua face se iluminava com satisfação resultante do domínio conquistado sobre seu auditório”.

Não são gratuitas, por assim dizer, as aproximações dadas por Lévi-Strauss entre narrador e feiticeiro; entre contar e seduzir; entre enredar e sobreviver. Um dos sinais que parecem corroborar essa idéia é a transfiguração física do acusado ao contar a estória: “sua face se iluminava com satisfação”, seu corpo se transvertia, suas roupas se cobriam de outras cores perante o “domínio conquistado sobre seu auditório”. Na novela de Rosa, os mesmos elementos narrativos surgem na descrição da sertaneja e de seus ouvintes, exatamente no momento que a fábula, exercendo sua força maior, é contada:

Joana Xaviel fogueava um entusiasmo. Uma valia, que ninguém governava, tomava conta dela, às tantas. O rei velho rei segurava a barba, as mãos cheias de brilhantes em ouro de anéis; o príncipe amava a moça, recitava carinhos, bramava e suspirava; a rainha fiava na roca ou rezava o rosário; trape-zape das espadas dos guerreiros se danava no ar, diante: a gente via o florear das quartadas, que tiniam, esfaiscavam; ouvia todos cantarem suas passagens, som de voz de um e um. Joana Xaviel virava outra. No clarão da lamparina, tinha hora em que ela estava vestida de ricos trajés, a cara demudava, desatava os traços, antecipava as belezas, ficava semblante. (MM p.175)

O bruxedo arrebatava os ouvintes para um mundo estranho, para uma aventura que se apresenta aos seus olhos através da voz da narradora, pois ela instaura a realidade da estória. Para tanto, algo “que ninguém governava, tomava conta dela, às tantas”. Esse mistério não é infundado, porque a coloca na ordem do oculto, do demoníaco, da sugestão e da miragem. A alusão à feitiçaria — espalhada ao longo do texto — fornece

uma figuração da narradora próxima às suas próprias fábulas, uma vez que ela transita no imaginário, nas estórias de sua estória:

... era uma capioa barranqueira, grossa roxa, demão um ressalto de papo no pescoço, mulher praxeada nos quarenta, às todas unhas, sem trato. Mas que ardia ardor, se fazia. Os olhos tiravam mais, sortiam sujios brilhos, enviavam. (MM pp.175/176).

Joana Xaviel demonstrava uma dureza por dentro, uma inclinação brava. Quando garrava a falar das estórias, desde o alumeio da lamparina, a gente recebia um desavisado de ilusão, ela se remoçando beleza, aos repentes, um endemônio de jeito por formosura. Aquela mulher, mulher, morando de ninguém não querer, por essas chapadas, por aí, sem dono, sem cafuas. (...) Todo mundo dizendo: que Joana Xaviel causava ruindades. (...) Culpavam que matara o veredeiro, de longe, só por mão de praga de ódio, endereço de raiva sentida. (...) O Adelço, próprio, alguma vez usava o selvagem do corpo dela! (MM , pp.182/1833)

Joana Xaviel, no dar da meia-noite, não se transmarcava? Mas não seria verdade que o Adelço aos os olhos bodejasse, querendo com ela. O Adelço só tomava calor com Leonísia... Mas, ele, Manuelzão, que não possuía mulher formosa no canto da cama, então não estava livre para assim-e-assado, alguém poderia debicar e reprovar? Seguro que ela não passava de uma chapadeira percebida feiosa. (MM pp.189/190)

A identificação com a perversidade, com a metamorfose, com a morte, com o sortilégio, com o selvagem coloca essa mulher e suas estórias ligadas ao mundo do diabólico, do desejo, do encanto, da sedução. BAUDRILLARD (1991 p.61), ao analisar a sedução, comenta que ela “é aquilo que desloca o sentido do discurso e o desvia de sua verdade”, de maneira que, aproveitando o conceito do filósofo francês, ela se instaura exatamente nesse lugar ambíguo, onde Xaviel se afasta da realidade através da narrativa, transportando-se para lugares inimagináveis, ou melhor, para lugares em que só a literatura é capaz de alcançar. Esse deslocamento, essa ligação ao mefistofélico e essa capacidade de prender o narratário parecem igualmente fazer parte das estratégias narrativas de Riobaldo e de Ana Duzuza.

Também se pode dizer que de alguma forma Velho Camilo se relaciona com o Maligno por possuir capacidade de cantador; por desejar e se unir a Joana Xaviel, bem como por já ter vivido muito. Tudo lhe confere a imagem de mistério, num possível pacto com o Diabo<sup>11</sup>: “— Seo Camilo, escute, o Manuelzão aqui está indagando umas coisas, ele

---

<sup>11</sup> - Os capítulos 4 e 5 tratarão especificamente da linguagem diabólica e do pacto ficcional.



quer negociar com a vida. O senhor responda, o senhor que já viveu o de outros e o seu: quais são as horas melhores?” (MM p.226). Noutra momento, aparece: “Eu não divêrto, não. Eu só intéiro e semêlho... Isto disse, o demo do velho” (MM p.232). Nessa última citação, mesmo que a referência ao diabólico pareça um comentário e uma forma popular de dizer de uma outra pessoa, não restam dúvidas que está lhe dando uma alcunha maléfica.

De maneira que ao Diabo estão ligados esses condutores da narrativa, quer por pactos, quer por atos de bruxarias, ao lhe serem conferidas essas imagens dúbias do desejo e repúdio, que, aliás, foram as representações demoníacas trazidas para o Brasil, como ratifica Câmara CASCUDO (2000 p.194) ao proferir que elas são de origem portuguesa possuindo “os mesmos processos, seduções e pavores” que sempre estiveram marcados em suas origens<sup>12</sup>. Como bem mostra Alberto COUSTÉ (1996 p.26) ao caracterizar um dos vários aspectos físicos do Demônio, quando explica que

o tentador é bifronte, como Jano: uma de suas caras é carrancuda, austera, melancólica; a outra ri e sorri permanentemente. Se tivermos presente no espírito a ambigüidade essencial do personagem, esse detalhe não deixa de ser revelador. Em todas as suas transações, o Diabo usa alternativamente a lisonja ou o ultimato, a sedução ou o horror. Sua infinita fadiga bem pode tê-lo levado à criação desses estereótipos, nos quais a limitada imaginação dos homens vê o que deseja ver: os rasgos festivos do amante, o sombrio rosto da ameaça.

Nesse jogo teatral, há uma figuração satânica que transitou ao longo dos tempos, e que se arraigou, de maneira especial, na do Diabo popular, que difere, sobremaneira, da visão canônica. Se desse há uma visão de um inimigo eterno, poderoso, que quer corromper todos os homens ao pecado, conduzi-los para o inferno, daquele há a imagem de uma entidade mais próxima dos homens e bem menos assustadora, a ponto de ser benéfica. Nas palavras de Carlos NOGUEIRA (1986 p.76), essa diferença se elucida mais:

Duas imagens de Satã coexistem: uma popular e outra erudita, esta, de longe, a representação mais trágica, pois o Demônio, nas consciências populares, é uma entre outras tantas sobrevivências míticas que uma conversão imposta não conseguiu exterminar. O Diabo popular é uma personagem familiar, às vezes benfazeja, muito menos terrível do que o afirma a Igreja, e pode ser, inclusive, facilmente enganado. A mentalidade popular defendia-se, desse modo, da teologia aterrorizante — e muitas vezes incompreensível — da cultura erudita.

---

<sup>12</sup> - Do mesmo autor, é interessante conferir também o ensaio “Ausência do diabo africano” (CASCUDO, 1965 pp. 105/112) no seu livro *Made in Africa*.

Não seriam de outra maneira, as comprovações a que Luther Link chega, em seu estudo sobre a construção pictográfica do Diabo, no que tange à influência que ele teve em relação ao teatro popular e seu jogo especular; segundo LINK (1998 p.82), “a principal fonte pictórica foi o Diabo que pintores e escultores viram pessoalmente nas encenações de mistérios”. Aproveita-se aqui também para lembrar que os ciclos do demônio logrado e dos pactos — temas sempre presentes nas literaturas orais — divulgaram esse Lúcifer sociável, bem como personagens que contrataram pautas com ele, para depois o enganarem. Além disso, essas histórias contribuíram para vulgarizar seus inúmeros aspectos físicos, os xingamentos, os seus vários nomes — de que a literatura de Rosa é, sobretudo com *Grande Sertão: Veredas*, um excelente exemplo.

## 2. DA GREI DOS SAPOS

Desse emaranhado mundo demonológico é que se podem extrair as qualidades que foram dadas aos narradores rosianos, que co-participam, de alguma maneira, dos mesmos espaços. Prova disso é a frequência com que esses elementos aparecem nas obras de Guimarães Rosa. Para ilustrar, poder-se-ia citar um certo Lalino Salãthiel de “A volta do marido pródigo”, que “tudo p’ra ele sai bom, e no fim dá certo...”; noutra expressão dedicada a ele: “p’ra uns, as vacas morrem... p’ra outros até boi pega a parir”. (SA p.86)

Esse grande embusteiro, tão comum aos contos populares, vai-se entrelaçando em situações complicadas e problemáticas, das quais a solução é adquirida através das histórias que ele arquiteta. Aliás, sua partida se dá exatamente pelo desejo de conhecer uma dessas histórias inventadas, quando, para não ficar em maus lençóis com o patrão, comenta de um drama, “Visconde Sedutor”, a que ele nunca assistiu, tampouco sabe de sua existência:

— O primeiro ato, é assim, seu Marrinha: quando levanta o pano, é uma casa de mulheres. O Visconde, mais os companheiros, estão bebendo junto com elas, apreciando música, dançando... Tem umas vinte, todas bonitas, umas vestidas de luxo, outras assim... sem roupa nenhuma quase...

Tu está louco, seu Laió!?!... Onde que já se viu esse despropósito?!... Até o povo jogava pedra e dava tiro em cima!... Nem o subdelegado não deixava a

gente aparecer com isso em palco... E as famílias, homem? Eu quero é levar peça para famílias... Você não estará inventando? Onde foi que tu viu isso?  
— Ora, seu Marrinha, pois onde é que havia de ser?!... No Rio de Janeiro! Na capital... Isso é teatro de gente escovada... (SA p.90)

Em um outro momento, o narrador deixa mais explícita a relação da viagem de Salãthiel a Belo Horizonte com a peça inventada: “e foi assim, por um dia haver discursado demais numa pausa de hora de almoço, que Eulálio de Souza Salãthiel veio a tomar uma vez o trem das oito e cinqüenta e cinco, em bênçãos e sem matalotagem, e com o bolso do dinheiro defendido por um alfinete-de-mola” (SA p.99). Seduzido pela cena idealizada por sua lábia<sup>13</sup>, vende a mulher, que “nem que tivesse vendido ao demo a alma” (SA p.113), para um espanhol, seu Ramiro, e parte para a capital mineira<sup>14</sup> em busca “só de mulheres bonitas”. Mesmo prometendo que não voltaria mais — após freqüentar vários bordéis e festas — retorna à sua terra sem dinheiro, mas com o intuito de reconquistar a mulher vendida. Para tanto, entra como cabo eleitoral de um tal Major Anacleto e após grandes artimanhas e invencionices consegue recuperar — com o aval popular, religioso e político — seu prestígio e esposa, e ainda expulsa das redondezas seu Ramiro, que por ser estrangeiro não poderia votar no Major.

Não sendo o narrador do conto, Eulálio sobrevive por uma voz que não lhe pertence. A despeito disso, suas estórias se arquitetam e se entretecem a partir das invencionices, que lhe garantem a vida pela capacidade criativa de lograr os outros. Através de narrativas pouco críveis, ele elabora um mundo à parte, que seduz pelo encantamento da existência e pelo desejo de ser conhecido. Assim, duas cenas apresentam mais força: o primeiro ato de “Visconde Sedutor”, no qual Lalino descreve “uma casa de mulheres”: “O Visconde, mais os companheiros, estão bebendo junto com elas, apreciando música, dançando... Tem umas vinte, todas bonitas, umas vestidas de luxo, outras assim... sem roupa nenhuma quase...” (SA p.92), essa imagem sensual será corroborada também pela descrição das mulheres da cidade do Rio de Janeiro:

— Tem lugar lá, que de dia e de noite está cheio de mulheres, só de mulheres bonitas!... Mas, bonitas de verdade, feito santa moça, feito retrato de folhinha... Tem de toda qualidade: francesa, alemanha, turca, italiana, gringa...

---

<sup>13</sup> - Essa idéia da estória inventada ser mais forte que a outra (real?) é o mote de “Pirlimpisquice” de *Primeiras estórias*.

<sup>14</sup> - Como a personagem principal, o narrador também logra o leitor, pois num momento anuncia que Lalino vai para Belo Horizonte e noutro momento: “As aventuras de Lalino Salãthiel na capital do país foram bonitas, mas só podem ser pensadas e não contadas” (SA p.100).

É só chegar e escolher... Elas ficam nas janelas e nas portas, vestindo de pijama... de menos ainda... Só vendo, seus mandioqueiros! Cambada de capiaus!... (SA p.90)

A segunda situação trará a alegoria da terra abençoada, do paraíso terreal, onde tudo que é plantado e criado não sempre de vingar. Assim, Lalino idealizará sua fazenda:

— (...) Estou contando aqui um arranjo... Vocês, eu aposto que nunca pensaram em ter um galinheiro enorme, cheio de jacus, de perdizes, de codornas... Mas hei de plantar também uma chácara, como ninguém não viu, com as qualidades de frutas... Até azeitona!

— Ara, azeitona de lata não pega! não dá!

— Ora se dá! Vocês ainda não... Compro breve meus alqueirinhos, e há de ser no Brumadinho, beira da estrada-de-ferro... (...) Mas, melhor é o ror de enxertos que vou inventar: laranja-de-abril em goiabeiras... Limão-doce no pé de pêssego... Vai ver, cada fruta, diferente de todas que há... (SA p.88)

O protagonista sabiamente toca em temas que os “capiaus mandioqueiros” querem escutar, tanto que trabalhará com as idéias de abundância, prosperidade, liberdade, poder, sexualidade, juventude, liberdade. Nesse jogo das palavras, ele irá seduzir os sertanejos através do desejo por algo que vislumbram e sonham<sup>15</sup>, pois são motes riquíssimos no imaginário social de todas as épocas e lugar. A fala de seu Waldemar sintetiza um pouco a capacidade do protagonista em arquitetar a vida e realizar feitos impossíveis e improvisados:

Com *seu* Waldemar, foi mais árduo, ele ainda perguntou: — “Mas que é que já vai fazer, seu Lalino?... Quer a vagabundagem inteira?” — Vou p’ra o Belorizonte... Arranjezinho lá um lugar de guarda-civil... O senhor sabe: é bom ir ver. Mas um dia a gente volta! — “Mentira pura, a mim tu não engana... Mas deve de ir... Em qualquer parte que tu ’teja, ’tá em casa... Podem te levar de-noite p’r’a estranja ou p’r’a China, e largar lá errado dormindo, que de-manhã já acorda engazopando os japonês!”... (SA p.96)

Vale lembrar que apesar de seu nome ser Eulálio Souza Salãthiel, ele é mais conhecido por Lalino, que no trocadilho, fica muito próximo de “ladino” (ardiloso, astuto, finório, manhosos). Com o qual foi adjetivado num dado momento: “Uns acham um assim sabido, que é muito ladino; mas, como é que não enxerga que o Ramiro espanhol anda rondando por perto da mulher dele?!” (SA p.89). Pela explicação de Luiz RONCARI (2004 pp.28/29) a respeito do nome da personagem, pode ser ler que

---

<sup>15</sup> - Seria interessante um trabalho que explorasse os mitos — Cocanha, Paraíso Terreal, Canaã dentre outros — no imaginário sertanejo de João Guimarães Rosa.

Já o seu nome fala por si, *eulalios*, o bem-falante, porém num registro satírico, loquaz, aquele que mais fala do que faz, e de cujas palavras temos sempre que desconfiar. Ele não é, entretanto, o falante da incontinência verbal e maçante, dos *Caracteres*, de Teofrasto, mas um contador nato de casos e patranhas, um artista no sentido popular do termo, de verve natural e espontânea, capaz de encantar e enganar, pelo modo como dá corda à imaginação e ele próprio acaba acreditando na sua prosápia. Porém, o sobrenome esdrúxulo, nos dois sentidos da palavra — o acento esdrúxulo deve tonificar a acepção de *esquisito* do termo —, Salãthiel, que parece remeter foneticamente a Satã, lembra também a saudação muçulmana, *salam*, “paz, salvação”, e se conclui no Salathiel, sem o acento esdrúxulo, o filho de Jeconias, o cativo, e pai de Zorobabel, elos intermediários na cadeia genealógica que liga Adão a Jesus e Deus (Marcos 3, 23-38). Um nome, portanto, que remete a Deus e ao diabo.

É bom ainda acrescentar que Salãthiel lembra ainda os nomes Satanael e Satanás que derivam da tradição gnóstica judaico-cristã, e são próximos de Lúcifer, Abbaton, Asmodeus, Tryphon e Sabbathai<sup>16</sup>. Astucioso na arte de contar estória, de tramar e enredar as situações cotidianas, Lalino é caracterizado como tendo uma ligação próxima ao seres misteriosos, que possuem um tipo qualquer pacto. Na fala de Tio Laudônio — “que esteve no seminário; depois, soltou vinte anos na vida boêmia; e, agora, que deu outra vez para sisudo, a síntese é qualquer coisa terrível” (SA p.110) —, percebe-se toda a capacidade de articulação desse *Marido Pródigo*:

— Um mulato desses pode valer ouros... A gente esquenta a cabeça dele, depois solta em cima dos tais, e sopra... Não sei se é de Deus mesmo, mas uns assim têm qualquer um apadrinhamento... É uma raça de criaturas diferentes, que os outros não podem entender... Gente que pendura o chapéu em asa de corvo e guarda dinheiro em boca de jia... Ajusta o mulatinho, mano Cleto, que esse-um é o Saci. (SA p.110)

É, em primeiro lugar, Tio Laudônio (ser dúbio) quem irá perceber e qualificar Lalino, dando-lhe imagens ambíguas tais como “mulato”<sup>17</sup>, “criatura diferente”, “mulatinho”, “Saci”, além de lhe colocar um apadrinhamento de origem duvidosa e uma raça “que os outros não podem entender”. Pelo exposto aqui, se vê que Salãthiel, tal qual os outros narradores aqui anasilados, vive no entremeio, na fenda que se abre entre as estórias que ele cria e as que são inventadas para ele: sedutor e seduzido de suas invencionices. Apropriando-se, novamente, de BAUDRILLARD (1991 p.43) ao mencionar que “a sedução retira alguma coisa da ordem do visível”, assim, nessa fissura intraduzível,

---

<sup>16</sup> - Cf. *Dicionário dos deuses e demônios* de Manfred LURKER (1993).

<sup>17</sup> - Cf. o capítulo “Genealogia e formação do herói: não ser/ser tão” de RONCARI (2004).

nessa subtração incompreensível para outro, que Eulálio trilha como ser anfibológico. Por assim dizer, não fica forçoso sugerir que, quando regressado à terra natal, ele canta uma toada triste — “Eu estou triste como sapo na lagoa... / Eu estou triste, como o sapo na água suja...” (SA p.105) — na qual se identifica com esse animal, que transita entre a água e a terra. Nos contos populares, ele logra e escarnece seus inimigos, como afirmam os comentários de Câmara Cascudo (2001 p.620):

SAPO: É um elemento indispensável nas bruxarias, servindo de paciente para a transmissão mágica do feitiço. Como a rã, é o tradicional protetor de fontes e nascente de água, lugares de sua presença inevitável. (...) Das fábulas de Esopo aos contos populares africanos, oceânicos, asiáticos ou europeus, o sapo é um elemento de representação cômica e, às vezes, de astúcia solerte e vitoriosa.

Como elemento universal, os batráquios podem assumir essa feição cômica e astuta perante o outro, sempre na condição de vitorioso tão marcado na literatura popular, mas igualmente inscrito no código da bruxaria e da criatura estranha que vive em dois mundos. Dito assim, não é ao acaso que Nhinhinha de “A menina de lá” irá desejar ver um sapo.

Sei, porém, que foi por aí que ela começou a fazer milagres.

Nem Mãe nem Pai acharam logo a maravilha, repentina. Mas Tiantônia. Parece que foi de manhã. Nhinhinha, só, sentada, olhando o nada diante das pessoas: — “*Eu queria o sapo vir aqui.*” Se bem a ouviram, pensaram fosse um patranhar, o de seus disparates, de sempre. Tiantônia, por vezo, acenou-lhe com o dedo. Mas, aí, reto, aos pulinhos, o ser entrava na sala, para aos pés de Nhinhinha — e não o sapo de papo, mas bela rã brejeira, vinda do verduroso, a rã verdíssima. Visita dessas jamais acontecera. E ela riu: — “*Está trabalhando um feitiço...*” Os outros se pasmaram; silenciaram demais. (PE 1988 p.24)

A primeira sugestão feita é a idéia de milagre, para depois se seguir a de feitiço, para tudo ser ressignificado quando se vê que é uma “bela rã brejeira” que conota mais a idéia de futuras chuvas e proteção das águas. Assim, se de um lado o sapo “trabalha feitiço”, por outro a rã prenuncia e protege as águas. Tanto que “veio a seca, maior, até o brejo ameaçava de se estorricar. Experimentaram pedir a Nhinhinha: que quisesse a chuva. — “*Mas, não pode, ué...*” — ela sacudiu a cabecinha”. (...) “Daí a duas manhãs quis: queria o arco-íris. Choveu” (PE 1988 pp.24/25).

No conto “A volta do marido pródigo”, é o narrador que reconhece a aproximação de Salãthiel com esses animais, pois após contar uma das versões da *festa do céu*, que denomina como verdadeira estória, mostra como o sapo enganou São Pedro:

— “É assim? Pois nós vamos juntos lá em-baixo, que eu quero pinchar você, ou na água ou no fogo!” E aí o sapo choramingou: “Na água, não, Patrão, que eu me esqueci de aprender a nadar...” — “pois então é para água mesmo que você vai!...” — Mas, quando o sapo caiu no poço, esticou para os lados as quatro mãozinhas, deu uma cambalhota, foi ver se o poço tinha fundo, mandou muitas bolhas se desvirou e apareceu, piscando olho, para gritar: “Isto mesmo é que o sapo quer!...”

E essa é que era a variante verdadeira da estória, mas Lalino Salãthiel nem mesmo sabia que era da grei dos sapos, e já estava cochilando, também. (SA p.106)

Declarados os parentescos pela via da esparrela, nota-se todo um jogo entre as várias estórias do conto, a começar com a intertextualidade sugerida pelo título com a parábola bíblica; perpassando pelas peças teatrais que Lalino menciona ter assistido/inventado, *Visconde Sedutor* e *Vingança do Bastardo*, porquanto não deixam de ser um pouco parte de sua fábula, já que sedução e vingança serão partes de sua estória vindoura. Ademais, a própria narrativa de Guimarães Rosa reforça esse diálogo estória/teatro, tanto que, ao final da primeira parte do conto, anuncia: “E, aí, com a partida de *seu* Waldemar, a cena se encerra completa, ao modo de um final de primeiro ato” (SA p.94). Aliás, em se tratando de uma peça, os sapos funcionam, ao longo de toda estória, como coro<sup>18</sup>, como vozes que expõem as ambigüidades, as dificuldades e dúvidas do *herói*, de maneira que, na partida de Lalino para capital mineira, também eles entram em desacordos:

— Adeus, seu Miranda!... Me desculpe as coisas pesadas que eu falei, que é porque eu estou nervoso...

— Inda está em tempo de ter juízo, seu Laio! O senhor pode merecer um castigo de Deus...

— Que nada, seu Miranda! Deus está certo comigo, e eu com ele. Isto agora é que é assunto meu particular... Alegria, seu Miranda!

— Não vai, não, seu Laio! Pensa bem...

Nos pântanos da beira do Paraopeba, também os sapos diziam adeus. Ou talvez estivessem gritando, apenas: — *Não! Não! Não!... Bão! Bão! Bão!...* — em notável aquática discordância. (SA p.99)

---

<sup>18</sup> - Em *Magma* (MA p.26) os sapos também fazem coro para anunciar o luar: “De brejo em brejo,/ os sapos avisam:/ — A lua surgiu...!”

Ao final do conto, já cumprido todo o caminho — quando retornara o equilíbrio inicial —, as identificações não são apenas do *Marido Pródigo* para com os batráquios, mas também deles que agora imitam a estória de Salâthiel, ao comporem uma narrativa complexa, na qual os valores são os da grei de Lalino: astúcia, esperteza, fineza, inteligência. As historietas vão se intercalando e se abrindo umas nas outras, como no jogo de Eulálio, que tece uma rede de fios — quase incompreensíveis num primeiro momento —, mas que, ao final, são rematados para uma solução feliz. As vozes dos anfíbios narradores espelham a atitude da personagem ladina:

E, no brejo, os sapos coaxavam agora uma estória complicadíssima, de um sapo velho, sapo-rei de todos os sapos, morrendo e propondo o testamento à saparia maluca, enquanto que, como todo sapo nobre, ficava assentado, montando guarda ao próprio ventre.

— “Quando eu morrer, quem é que fica com os meus filhos?”...

— “*Eu não... Eu não! Eu não!... Eu não!*”...

(Pausa, para o sapo velho soltar as últimas bolhas, na água de emulsão.)

— “Quando eu morrer, que é que fica com a minha mulher?”

— “*É eu! É eu! É eu! É eu! É eu!*”... (SA pp.129/130)

Em ritmo de festa e clima de *happy end*, os entrecruzamentos continuam: ao mando de Major Anacleto, seus capangas — agora eles que estão em coro — vão expulsar os espanhóis, que de imediato, nas vozes dos sapos, ecoam novamente outra estória.

E os bate-paus abandonando o foguinho do pátio, e, contentíssimos, porque de há muito tempo têm estado inativos, fazem coro:

*“Pau! Pau! Pau!*

*Pau de jacarandá!*

*Depois do cabra na unha,*

*quero ver quem vem tomar!...”*

E os sapos agora se interpelam e se respondem, com alternâncias, mas em unanimidade atordoante:

*Chico? — Nhô! — Você vai? — Vou!*

*Chico? — Nhô! — Você vai? — Vou!*

No alto, com broto de brilhos e asterismos tremidos, o jogo de destinos esteve completo. Então, o Major voltou a aparecer na varanda, seguro e satisfeito, como quem cresce e acontece, colaborando, sem o saber, com a direção-escondida-de-todas-as-coisas-que-devem-depressa-acontecer. E gritou:

— Olha, Estêvam: se a espanholada miar, mete a lenha!

— De miséria, seu Major!

— E, pronto: se algum quiser resistir, berrem fogo!

— Feito, seu Major!

E, no brejo — friíssimo e em festa — os sapos continuam a exultar.

(SA p. 130)



Dos sapos do brejo aos cabras de Major Anacleto se escutam, “em unanimidade atordoante”, os mesmos estribilhos: “o jogo de destinos esteve completo” e a “direção-escondida-de-todas-as-coisas-que-devem-depressa-acontecer”, de tal modo que em torno da estória de Salãthiel se conglomeram todas as outras. Mesmo que em “A volta do marido pródigo” esse jogo de narrativas pareça ser menor que nos outros contos de *Sagarana*. O motivo pode ficar esclarecido pelo comentário de Guimarães Rosa ao proferir que ela foi “a menos ‘pensada’ das novelas de *Sagarana*, a única que foi pensada velozmente, na ponta do lápis” (ROSA 1983 p.333). Esse caráter de improvisado a coloca numa ordem mais próxima da literatura de cordel. Outros motivos também aproximam dessa perspectiva: uma personagem embusteira, uma narrativa linear, unidade e simplicidade temática.

É evidente que o conto não se limita a essa estrutura; como se pode ler no comentário de Lígia CHIAPPINI (2002 p.221) a respeito da técnica rosiana, a estratégia é “colocar a narrativa na boca do homem do campo, inventando para ele um estilo poético verossímil, possível de ser entendido pelo leitor culto da cidade, ao qual se destina como obra-escrita”. Dito pelos textos rosianos se completa: “pôs-se a fábula em ata” (TE p.75) por um outro que tem a “licença de recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco” (SA p.303), de maneira que a envergadura da pena do autor de *Ave, palavra* se mostra sempre pela superação dos lugares-comuns, pela força que dá à inventividade e à criação. Continua CHIAPPINI (2002 p.221):

Mas como se constrói esse recurso em Guimarães Rosa? Na verdade, isso não nasce de repente, mas é trabalhado lentamente. No primeiro livro, **Sagarana**, a maior parte dos contos são narrados por um narrador enquadrado ao qual um narrador nem sempre neutro (às vezes discretamente intruso) cede logo de início a palavra, para narrar estórias mal costuradas dentro de uma estória central. Mas contos como “O burrinho pedrês” podem ser só aparentemente homogêneos. Na verdade, já há aí múltiplas formas que irão se desenvolver ao longo da obra. Em “A volta do marido pródigo”, por exemplo, há até mesmo uma insólita nota metalingüística, nada comum para o tempo: “E aí, com a partida de seu Waldemar, a cena se encerra completa, ao modo de um final de primeiro ato”.

Ao pensar a gênese narrativa, a autora expõe as alternâncias de foco narrativo — nas inúmeras estórias dentro da central — com o sendo uma costura mal feita. Essa forma de perceber o texto rosiano pouco se sustenta, já que — como se viu ao longo dessa análise — as historietas são entremeadas na principal como aditamento, o que significa dizer que a “nota metalingüística” não é apresentada gratuitamente, todavia, está em

diálogo com todas as outras situações da estória central, haja vista seu Marrinha e Eulálio vivem seduzidos pelas peças teatrais. Para mais, o viés mal arrematado está justamente atando pontas que não devem ser escondidas, como se vê no trecho: “ao modo de um final de primeiro ato”; sapos e capangas em coro; personagem burlesca; final feliz. O que se observa é que tal nota funciona como suplemento de tantas outras que vão se intercalando, e a costura deixa seus fios soltos para que o leitor procure as pontas. Pontas essas que, nas artimanhas de uma personagem ladina (escritor ardiloso), vão atrelando a narrativa em direção do equilíbrio.

### 3. CONTA O RESTO DA ESTÓRIA

Em “Sarapalha”, esse jogo das narrativas — a estória dentro da estória — também não deixa dúvida da intencionalidade do autor, pois a intercalação de uma historieta dentro da narrativa central é muito evidente. Assim, numa pequena síntese do conto de *Sagarana*, pode-se formulá-la como sendo a estória de dois primos — Argemiro e Ribeiro — que, sofrendo de malária, vão conversando sobre a vida, a doença, o abandono do povoado e, saudosamente, acabam por lembrar de Luísa, esposa de Primo Ribeiro, que fugira com um boiadeiro. Até o momento em que ocorre a peripécia, uma vez que Primo Argemiro — não suportando o peso de tudo — confessa que também ele era apaixonado por Luísa e que, para ficar perto dela, fora morar com os dois, ainda recém casados. O marido traído não consegue perdoar seu parente e o expulsa de suas terras, exatamente no instante em que estão mais próximos da morte.

Desencadeadora do clímax, a narrativa que atravessa “Sarapalha” — que primo Ribeiro insiste em ouvir e primo Argemiro não quer mais contar — entretecerá toda relação entre as estórias, pois nela os primos vêem o reflexo de suas vidas:

- O senhor bem sabe, Primo... Tem paciência, que não é bom variar...
- Mas a estória, Primo!... Como é? Conta outra vez...
- O senhor já sabe as palavras todas de cabeça... “Foi o moço-bonito que apareceu, vestido com roupa de dia-de-domingo e com a viola enfeitada de fitas... E chamou a moça p’ra ir se fugir com ele”... (...)
- ...“Então, a moça, que não sabia que o moço-bonito era o capeta, ajuntou suas roupinhas melhores numa trouxa, e foi com ele na canoa, descendo o rio...” (...)
- É tão triste...
- Não faz mal, conta!

—...“Então, quando os dois estavam fugindo na canoa, o moço-bonito, que era o capeta, pegou a viola, tirou uma toada, e começou a cantar:

— “Eu vou rodando  
rio-abaiixo, Sinhá...  
Eu vou rodando  
rio-abaiixo, Sinhá...”

— E aí?...

— O senhor está cansado de saber... “Aí a canoinha sumiu na volta do rio... E ninguém não pôde saber p’ra onde foi que eles foram, nem se a moça, quando viu que o moço-bonito era o diabo, se ela pegou a chorar... ou se morreu de medo... ou fez o sinal-da-cruz... ou se abraçou com ele assim mesmo, porque já tinha criado amor... E, cá de riba, o povo escutou a voz dele; lá longe, muito lá longe...”

— Canta como foi, Primo...

— É a mesma cantiga...

— Mas, canta!

“Eu vou rodando  
rio-abaiixo, Sinhá...  
Eu vou rodando  
rio-abaiixo, Sinhá...” (SA pp. 147/149)

Essa transferência — da fuga de Luísa com o boiadeiro para com a da moça com o capeta — ocorre por várias vias, mas é realçada, em especial, nas imagens que se bifurcam em Luísa/moça e boiadeiro/capeta. De maneira que, uma se colando na outra, têm-se duas feições: a da moça ingênua seduzida e a do estrangeiro sedutor, tão bem caracterizadas no imaginário popular e que, por algum contorno, acabam inocentando a mulher de qualquer ato<sup>19</sup>. Os comentários de Cleusa Rios PASSOS (2000 p.197) vão também por essa trilha:

A mulher persiste, portanto, como intermediária do mal e aliada ao demônio, à semelhança do “causo” narrado por Argemiro. No entanto, seu fascínio ainda impera e se atribui ao moço-boiadeiro-capeta uma espécie de responsabilidade da fuga, apoiada no logro, que, de alguma forma, exime a jovem de culpa. Institui-se, então, uma ambigüidade fundamental.

Assim, os primos, principalmente Ribeiro, preferem acreditar no rapto a caracterizá-lo como ação voluntária, bem como irão imputar o Diabo pelo ocorrido. Essa forma de salvaguardar a honradez da esposa também leva Primo Ribeiro a expulsar, impiedosamente, seu parente de suas terras, quando ele lhe confessa nutrir, mesmo que com respeito, amor por Luísa. De companheiro e amigo — “nem um irmão, nem um filho não podia ser tão bom... não podia ser tão caridoso p’ra mim!...” (SA p.150) —, Primo Argemiro, mediante sua confissão, se torna incestuoso e traidor, ao lhe ser

---

<sup>19</sup> - Conferir o capítulo “Sedução e feitiço: a trama da mulher” deste trabalho.

conferida a imagem repugnante da cobra: “— Fui picado de cobra... Fui picado de cobra... Ô mundo!” (SA p. 151), para também ele, tal qual o boiadeiro, ser incluído na ordem do diabólico, pois são de conhecimentos prévios a ligação bíblica da serpente com Diabo e seu caráter predominante de tentador.

Atadas as pontas das estórias, percebe-se o jogo das narrativas que estão em diálogo, que não se reduz ao da estória central, mas percorre também a tradição demonológica, quer canônica, quer popular, até porque são dois Diabos que se apresentam no conto rosiano. Esse recebe o nome popular de capeta e, no conto, está corporificado no moço-bonito; o outro na figura da serpente, inscrita nas primeiras páginas do *Gênesis* como responsável pela tentação do casal primordial<sup>20</sup>.

#### **4. MOÇO-BONITO, QUE ERA O CAPETA, PEGOU NA VIOLA**

O próprio nome já diz, as características do moço-bonito são jovialidade e beleza, mas estão ligadas a um certo estranhamento, que acabam por conectá-lo ao capeta. Esse vínculo dá a possibilidade ao moço de realizar feitos inimagináveis, pois a ele são conferidos poderes sobrenaturais. Tais predicados tingem um pouco as faces de Satanás popular, conferindo-lhe uma imagem ampla, mas bem conhecida. Esse *capetinha* está reiterado ao longo dos tempos, quer nessa carapaça, quer noutra; até porque a cultura popular fez e ainda faz dele presença obrigatória para explicar as diversas circunstâncias do cotidiano<sup>21</sup>.

Como se observa em “Sarapalha”, Guimarães não se furtou à elaboração desse motivo em sua literatura. Para alusão, vale anotar a provocação que Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas*, faz a seu interlocutor logo ao início de sua narrativa:

Ainda o senhor estude: agora mesmo, nestes dias de época, tem gente porfalando que o Diabo próprio parou, de passagem, no Andrequicé. Um Moço de fora, teria aparecido, e lá louvou que, para aqui vir — normal, a cavalo, dum dia-e-meio — ele era capaz que só com uns vinte minutos bastava... porque

---

<sup>20</sup> - Em *A cultura popular em Grande Sertão: Veredas*, Leonardo ARROYO (1984 p.235) traz uma lista de vários nomes que Riobaldo dá ao Diabo. Cf. também *O o: a ficção em Grande Sertão: Veredas* de HANSEN (2000).

<sup>21</sup> - Há todo um ciclo de estórias do Diabo. Para exemplo: cf. *João Soldado: o valente praça que meteu o diabo num saco* SANTOS (s/d) e *A mulher que enganou o diabo* FILHO (1986)

costeava o Rio do Chico pelas cabeceiras! Ou também, quem sabe — sem ofensas — não terá sido, por um exemplo, até mesmo o senhor quem se anunciou assim, quando passou por lá, por prazido divertimento engraçado? Há-de, não me dê crime, sei que não foi. E mal eu não quis. Só que uma pergunta, em hora, às vezes, clareia razão de paz. Mas, o senhor entenda: o tal moço, se há, quis mangar. Pois, hem, que, despontar o Rio pelas nascentes, será a mesma coisa que um se redobrar nos internos deste nosso Estado nosso, custante viagem de uns três meses... Então? *Que-Diga?* Doideira. A fantasiação. E, o respeito de dar a ele assim esses nomes de rebuço, é que é mesmo um querer invocar que ele forme forma, com as presenças! (GSV pp.24/25)

Na trama da estória, esse “moço de fora” que excede os limites do possível e que agride a cultura e os valores locais assume, mesmo que provisoriamente, uma identidade demoníaca, personifica uma imagem que o narrador tanto quer negar, de maneira que lhe é conferida uma existência ao ser lhe invocada uma forma<sup>22</sup>. A “fantasiação” e a “doideira” são os elementos que tentam justificar a credence e retomar uma possível razão, mas que acabam por serem soterrados pela presença e força do “*Que-Diga*”. Há que assinalar ainda a forte presença da visão do “outro” como estranho e diferente, que ainda quer mangar dos sertanejos impingindo-lhes uma mentira, quiçá uma dúvida. Aliás, essa zombaria não deixa de ser uma das características do demônio, já que escarnecer e humilhar são práticas do Astuto.

Tão comuns aos sertanejos, esses *diabinhos* são fáceis de serem encontrados, pois se acham definidas suas peculiaridades, as quais estão bem associadas à natureza da terra, quer pelo nome que recebem, quer por sua figura, quer pelo lugar que eles transitam. Mas também podem estar exatamente no avesso desse olhar, como bem explica Myriam ÁVILA (1998 p.391) ao perceber a imagem do estrangeiro como uma das formadoras do Diabo no imaginário sertanejo. Comenta ela que:

Dos diversos elementos de que se valeu Guimarães Rosa na construção literária de um sertão ao mesmo tempo geograficamente delimitado e universal, o Diabo é um dos que possibilitam de forma mais curiosa retratar as simultâneas resistência e atração exercida pela imagem do estrangeiro entre nós. O estrangeiro participa de forma ambígua e complexa do imaginário do brasileiro, em cuja história representou predominantemente o papel de invasor, sendo, por outro lado, o principal elemento de composição da população brasileira, na qual a parcela do índio nativo que sobreviveu ao extermínio é bem menos determinante do que os componentes negro, português ou os imigrantes europeus de outros países. O estrangeiro pode ser visto então como o forasteiro

---

<sup>22</sup> - Cf. o trabalho de Waldecy TENÓRIO (2006) apresentado no “II Simpósio Internacional sobre Religiões, Religiosidade e Culturas” que discute sobre a possibilidade do interlocutor de Riobaldo ser Deus.

que invade o espaço brasileiro de diversas formas, da mais agressiva à mais sutil, possuindo, no entanto, o potencial de adotar como seu aquele espaço, tornando-se um “de nós”.

A figura do Diabo entra nesse sistema de representação como um emblema do desconhecido, do incompreensível, em última análise, do Outro.

A ambigüidade aversão/atração, que marca tão fortemente nossa perspectiva sobre o estrangeiro, deixa bem rasurada essa idéia, como se pode averiguar em “O recado do morro” quando se lê que: “Um, de fora, a quem tratavam por seo Alquiste ou Olquiste — espigo, alemão-rana, com raro cabelim barba-de-milho e cara de barata descascada” (UP p.28). Pela citação, nota-se quanto que a descrição do teutônico passa pelo olhar de um narrador que se coloca no lugar do sertanejo. O alheio e o diferente — quer pelo nome complicado, quer pelo aspecto físico — extremam as características do forasteiro.

Adiante, as observações de Pedro Orósio, guia da excursão que leva o estrangeiro, são ainda mais interessantes, pois acrescentam a astúcia, a sabedoria e a perspicácia à figura do Alemão “que atinava pelo olhar”, “semelhando de feiticeiro: que divulgava e discorria, até adivinhava sem ficar sabendo”. Além do exposto, há também que ressaltar o fato de a leitura e de a escrita — independente da nacionalidade — já diferenciarem a imagem que o capiau faz daquele a quem observa. O texto diz que:

De qualidade também que, os que sabem ler e escrever, a modo que mesmo o trivial da idéia deles deve ser muito diferente. O seo Alquiste, por um exemplo, em festa de entusiasmo por tudo, que nem uma criança no brincar; mas que, sendo sua vez, atinava em pôr na gente um olhar ponteadado, trespessante, semelhando de feiticeiro: que divulgava e discorria, até adivinhava sem ficar sabendo. (UP p.34)

Guimarães Rosa não deixa aparecer apenas um lado, e o espelho se inverte refletindo também a imagem que o forasteiro tem do sertanejo. Assim, ressalva-se que se para Pedro Orósio, a inteligência e o espírito observador do germânico são propriedades notáveis, a força e a rusticidade de Pê-Boi<sup>23</sup> são vistas como louváveis pelo outro: “ — ‘Sansão...’ — disse seo Alquiste. Fazia agrado ver sua boa coragem de pisar, seu decidido arranque” (UP p.37). A explanação de Myriam ÁVILA (1998 p.392) aclara esse

---

<sup>23</sup> - É interessante observar que esse cognome de Pedro Orósio, alterado o acento circunflexo para agudo, qualifica bem sua imagem, pois “pé-de-boi” é um tipo de gado rústico e forte, bem como pessoa boa para o serviço, que resolve tudo sozinha, assim a referência à personagem bíblica de Sansão não é gratuita.

confronto, que longe de ser simples, requer sempre um olhar atravessado por múltiplas faces.

O estrangeiro tem em comum com o Diabo sua alteridade e o poder sobrenatural que lhe conferem suas armas de imensa capacidade de destruição e sua tecnologia desconhecida. Associando-o à imagem popular do Diabo é possível supô-lo vulnerável e até benévolo, conforme as circunstâncias, ou pelo menos, idear formas de lidar com ele. Guimarães Rosa entendeu e elaborou integralmente toda a dimensão fantástica do Diabo no sertão, incluindo seu aspecto de agente da desestruturação, presente na origem grega da palavra, que significava **aquele que desune, o caluniador**. A essa compreensão, Rosa alia a noção da importância do olhar do estrangeiro para a construção simbólica do nacional, que está exemplarmente representada em “O recado do morro”.

Nesta mútua admiração e receio, “Pedro prosapiou graça de responder, sem quebrar de respeito — que perguntasse ao outro se na terra dele as moças eram bonitas, pois gostava era de casar com uma assim de cara rosada, cabelo amarelo e olho azul...” (UP p.33). A resposta do “alemão-rana” é colocada num ditado em sua língua e traduzida para ele: “que um quer salada fina e outro quer batata com casca... Porque ele seio Olquiste, premiava para si, se pudesse, era casar com uma mulata daqui, uma dessas quase pretas de tão roxas” (UP p.33). A miscigenação torna-se impossível na fala do alemão, pois, há algo de proibido e que o impede de premiar para si o casamento “com uma mulata daqui”. Além disso, é imprescindível assinalar que seu olhar modula a cor da mulher, que passa a ser (quase) negra pelo excesso da cor roxa. No mesmo livro, o narrador de “A estória de Lélío e Lina” se utiliza de imagens análogas, quando descreva a sedutora mulata Jiní que “Era a astúcia da beleza — a mulata cor de violeta, os seios não movidos, o abobável daqueles olhos verdes, as pernas que chamavam as mãos da gente” (UP p.289). Nota-se que se para o teutônico a mulata é por primeiro roxa para depois ser negra, o que acaba por ser invertido com Jini, que é mulata antes de adquirir a cor violeta.

Na figura de frei Petroaldo — que irá inaugurar a capela em louvor a Nossa Senhora do Perpétuo Socorro na Fazenda Samarra —, alguns caracteres ajuntam para elaboração desse moço-bonito: estrangeiro, belo, inteligente e diabólico. Pela descrição do narrador de “Uma estória de amor” são vistas as observações de Manuelzão:

O padre estrangeiro, frei Petroaldo, alimpado e louro, com polainas e culotes debaixo do guarda-pó, com o cálice e os paramentos nos alforjes. (...) O padre a

pôr suas vestimentas direito, e os vaqueiros voltando do campeio, esses demitiam seus trabalhos, por dois dias. (...) A voz do povo levantou um louvor, prazeroso. Via-se, quando se via, era mais gente, aquela chegada, que modo que sombras. (...) Todos queriam a festa. Manuelzão se esquecia do pé doente, desejava conversar os sublimes com o padre, que o padre fosse servido pelas mulheres, tomasse café, com muito conforto. Mas o padre não apresentava um encoberto de ser, nenhum ar de prestígios e penitências, que a gente estremece-se. Era um padre com a sanguínea saúde, diabo de moço, muito prático em todos os atos. (MM pp.160/161)

O religioso frustra as expectativas de Manuelzão, pois de seus desejos: “conversar os sublimes”, que “fosse servido pelas mulheres”, “tomasse café”, tudo “com muito conforto”, nada parece realizar-se porque “o padre não apresentava um encoberto de ser, nenhum ar de prestígios e penitências, que a gente estremece-se”. Assim, o geralista não vê nele as representações que tanto foram divulgadas no/pelo imaginário sertanejo. A propaganda dessa figura — quer pelos religiosos, quer pelos sertanejos — faz sentido quando se observa a historieta de Maria Mutema contada por Jõe Bexiguento. A imagem é de um missionário que “governava com luzes outras” (GSV p.240); no seu enfrentamento com a assassina ele conversa “com a voz demudada” (GSV p.240); descobre o pecado que há muito está dentro de Mutema, como também é desenterrado o crânio e no seu interior o chumbo<sup>24</sup>.

De qualquer maneira, voltando a “Uma história de amor”, a conclusão que Manuelzão chega é a de que frei Petroaldo era um “diabo de moço, muito prático em todos os atos, de certo já acostumado com essas andadas no sertão, e que tudo fazia como por firme ofício” (MM p.161).

Noutra novela de *Corpo de Baile*, “Campo Geral”, aglomeram-se outros emblemas do moço-bonito, que são associados à figura do benzedor e a do pactário, bem como reduplicam a sedução, a beleza, a viola e os elementos autóctones que ajudam a construir esse ente tão temido e desejado.

Mas Vovó Izidra tinha ojeriza de seo Aristeu, que morava na Veredinha do Tipã, ele também assisava de aconselhar remédios, e que para ver o Miguilim a mãe queria que chamassem. — “Aquele mal entende do que é, catrumano labutante como nós...” — dizia o pai. Dizia que seo Aristeu servia só para adjutorar, em idas de caçadas, ele dispunha notícia do regulamento dos bichos, por onde passavam acostumados — carreiro de anta, sumetume de paca, trauta

---

<sup>24</sup> - Conferir os trabalhos de GALVÃO (1972 e 1983).



de veado — marcava lugar para se pôr espera. Outras vezes também dava rumo aos vaqueiros do movimento do gado fugido, e condizia de benzer bicheira dos bois, recitava para sujeitar pestes. Seo Aristeu criava em roda de casa a abelha-do-reino e aquelas abelhinhas bravas do mato, ele era a única pessoa capaz dessa inteligência. — “Ele é um homem bonito e alto...” — dizia Mãe. — “Ele toca viola...” — “Mas do demo que a ele ensina, o curvo, de formar profecia das coisas...” — Vovó Izidra reprovava. (MM pp. 44/45)

As capacidades de Seo Aristeu são ressaltadas a partir de vozes diversas que o qualificam de maneira distinta, mas que acabam por integrá-lo na mesma imagem maligna. Para o pai de Miguilim, ele era igual a todos sertanejos: “catrumano labutante”, mesmo que domine algumas habilidades notáveis para “adjutorar em idas de caçadas”; para Vovó Izidra, possuidor de certo pacto, que o faz sedutor; para a mãe “homem bonito e alto” que “toca viola”. Todas as falas da família compõem a figura de um Diabo popular, que se mostra igual a todas as pessoas e a qualquer um de nós, todavia, é uma criatura unida ao sobrenatural, por diferenciar-se através da astúcia, beleza, sagacidade e conhecimento, além de ser sedutora e com predicativos artísticos. Poderia também explicá-lo por um dito corriqueiro “o diabo não é tão feio quanto se pinta”<sup>25</sup>, de maneira que essa personagem não causaria tanto pavor, ainda que todo seu benfazejo possa desaguar em desgraças; tanto que há uma disputa entre os familiares para decidirem sobre a sua vinda para examinar Miguilim.

De tal modo, voltando ao “Sarapalha”, acabam sendo ambíguas as conclusões a que Primo Ribeiro e Argemiro chegam, pois, apesar da dor, foi até bom que a mulher fugisse com o boiadeiro, visto como uma forma de ela escapar da malária, já que não queriam vê-la sofrer. Assim a doença dos homens — com todo o mal que provoca — faz o sofrimento do abandono ficar mais leve. O raptor continua como representante do Maligno, pois é denominado por “o tal” e “esse”, todavia, ameaçado de morte, fizera algo bom ao marido<sup>26</sup>. Nas palavras dos primos se escuta:

— Ela foi uma ingrata, não foi, Primo Ribeiro?... A gente toma amor até à criação, até aos cachorros. E ela...

— Só três anos de casados!... Lembra, Primo Argemiro?... Você veio morar comigo dois meses depois, p’ra plantar à meia o arroz... Eu não tenho raiva dela... Não tenho não. Ainda ficava mais triste, se soubesse que ela andava

---

<sup>25</sup> - É interessante ver que essa expressão aparece em *O Diabo amoroso* de CAZOTTE (1991 p.229), quando o demônio é descoberto após suas tantas astúcias: “Só admities a felicidade com a cegueira. Feliz, se o quiseres ser, hás de sê-lo muito. Quero saciar-te. Já vês que não sou feio como me pintam...”

<sup>26</sup> - Há toda uma tradição do *Diabo amoroso*, cf. CAZOTTE (1991).

penando por aí à toa. Agora, o tal esse... Mesmo doente e assim acabado, eu ainda havia de... (SA p.142)

Cada ponto configura mais um pouco a complexidade dessa personagem que permanece tão viva no imaginário popular. Para se ter uma pequena idéia é mister lembrar — na hipótese de Luther LINK (1998 p.54) — que uma das fontes mais influentes na construção do Diabo fora Pã. Assim, são “cinco características comuns do Diabo [que] derivam do clássico Pã: chifres, cascos, orelhas, rabo e parte inferior do corpo peluda”. É evidente que os atributos não podem ser diretamente ligados ao moço-bonito, mas carece especular a recorrência da música como elemento da sedução. E a viola, como um dos instrumentos mais populares do sertão, poderia estar no lugar da flauta desse deus grego.

Para um simulacro de resposta, a dúvida de Percy B. Shelley (*apud* LINK, 1998 p.53) pode apontar algum caminho: “é impossível explicar por que os homens atribuíram a ele [o Diabo] esses acréscimos [os chifres e os cascos de Pã] como circunstâncias de terror e deformidade. Os silvanos e faunos com seu líder, o grande Pã, eram personagens imensamente poéticos”. Diferentemente das dúvidas e dos objetivos do autor, é possível crer no Diabo como entidade poética, além disso, é evidente — como vários teólogos não cansaram de afirmar —, com a permissão de Deus os Demônios podem tudo. De fato, nenhuma referência à sedução ou ao descaminho das almas pelo lirismo fora exposta, quer por Link, quer por Shelley, o que, no entanto, acaba por ser sugerido por Santo AGOSTINHO (1996), quando aglomera numa mesma deidade esses seres, pronunciando que:

em todos os lugares sempre se acreditou (e tal crença foi confirmada pelo testemunho direto ou indireto de pessoas totalmente dignas de fé) que silfos e faunos, a que em geral se dá o nome de incubos, molestaram freqüentemente as mulheres, desejando e obtendo delas o coito.

Indispensável observar que a frase usada para qualificar as ações dos Diabos foi “molestar freqüentemente as mulheres”; mas antes ainda, é preciso dizer que as investidas do desejo e da sedução dos silfos e faunos são infalíveis na obtenção do coito.

Estaria Santo Agostinho aproximando por essa imagem as artes ao demoníaco e logo à sedução? A pergunta é retórica, mas não deixa de gerar especulações. Os comentários de Alberto COUSTÉ (1996 p.57) sobre os hábitos e costumes do Diabo podem auxiliar mais um pouco, pois explica o autor que o demônio é: “Excelente músico, segundo as lendas hassídicas, supera nesta arte quem quer que seja e prefere o violino a todos os outros instrumentos”<sup>27</sup>. Em seu dicionário, Câmara CASCUDO (2001 p.190) anota alguns desafios entre Demônios e cantadores famosos, nesses registros do folclorista há sempre a derrota daqueles.

Para auxiliar os trabalhos dos sacerdotes, NOGUEIRA (1986 p.49) informa que os teólogos enumeraram uma relação de manifestações indicativas da possessão diabólica. Cita-se aqui apenas uma que se refere aos poderes sobrenaturais que os indivíduos possuem: “quando se exprimisse em grego, latim ou outro idioma que jamais houvesse apreendido, ou lesse, escrevesse, cantasse musicalmente e realizasse outras coisas que não houvessem sido ensinadas”. Ter capacidade de produzir feitos impossíveis ou sem ser aprendidos parece ser coisa de quem é ou tem partes com o Diabo.

Por essas citações se vê que as palavras de Vó Izidra fazem sentido quando se referem a seo Aristeu, que além conseguir ações incríveis como criar abelhas selvagens e entender o regulamento dos bichos, ainda tocava viola, “mas do demo que a ele ensina, o curvo, de formar profecia das coisas” (MM p.45); bem como as de primo Ribeiro que queria escutar a estória do boiadeiro/moço-bonito que, com roupa de domingo, rapta a moça ao som da música que entorpece, e, por último, há que referenciar o fato de Eulálio Salãthiel — personagem dúbia e próxima ao Diabo — saber tocar violão e viola, e com esses instrumentos, que ele irá encontrar suas identificações com os sapos.

## **5. PELA CASCAVEL, POR TRANSPARÊNCIA, VÊ-SE O PECADO MORTAL**

Ao tratar da imagem do Diabo na *Bíblia*, Kochakowicz percebe, exatamente, as variações e transformações que são sobrepostas ao longo das *Escrituras*, na medida que as similaridades entre elas fazem pouco sentido. Em seu comentário, o autor pronuncia

---

<sup>27</sup> - Vale a pena conferir as explicações que LINK (1998 p.59) dá sobre um capitel (*Música profana*) da igreja consagrada a Maria Madalena a respeito de uma cena em que se tem por centro o Diabo e um menestrel.

que o primeiro livro do *Pentateuco* não responsabiliza Lúcifer pela derrocada do casal primordial:

A Bíblia não fornece nenhum indício inequívoco quanto à identidade da serpente que induziu os nossos progenitores à desobediência e que foi responsável por todas as misérias subseqüentes da humanidade [*Gênesis*, 3, 1-15]; é simplesmente uma serpente, um animal mais esperto que os outros, e não há razões óbvias para identificá-la com um anjo caído ou com o satanás do *Livro de Job*. (KOCHAKOWICZ, 1984 p.245)

Deve-se observar que há uma dificuldade em traçar um perfil para o Demônio, pois mesmo não estando presente, ele se faz na existência do “animal astuto”. Na tentativa de resolver essa questão, Alberto COUSTÉ (1996 p.150), baseando-se em Bergua (*Historia de las religiones*), irá se remeter ao culto da serpente na civilização cretense, explicando que

a serpente era adorada em Creta *porque* era temida; render-lhe culto era uma forma, como temos visto em outros casos, de manter sob controle sua capacidade para o mal.

Sendo assim, da misteriosa ilha do Egeu teria partido, há quatro mil anos, a difundida identificação entre o Diabo e a serpente, que se arrastou pelo Egito e pela Babilônia antes de instalar-se no mito do Jardim do Éden.

Menos arriscada e precisa é a fala Robert MUCHEMBLED (2001 p.19) sobre essa questão ao expor que “os padres da Igreja tiveram que dar um sentido coerente a diversas tradições diabólicas, nascidas de narrativas diversas. Precisaram, assim, casar a história da serpente com a do rebelde, do tirano, do tentador, do sedutor concupiscente e do dragão todo-poderoso”. Indiferente ao comentário de Kochakowicz e do que ele possa acarretar, a exegese de Ewald PLASS (1994 p.393) vê a serpente, na transgressão original, como instrumento do Diabo, como materialização de sua voz e poder, tanto que nela recairá a punição divina.

The story of the Devil in the Serpent is History. The first thing Moses her describes is how the serpent spoke with the woman. We cannot escape that fact. We must, as I constantly say, allow Scripture to retain the simple, plain meaning supplied by the words and must provide no comments. For it does not behoove us to explain God's Word as we please. We must not direct it but must allow ourselves to be directed by it and accord it the honor of being put down better than we could express it. We must, therefore, let it stand that what the Woman saw with her eyes was a real, natural serpent... But the devil dwelt in it, because Moses says that it talked with her. For speaking is not an endowment of any animal, but only for man. Thus Moses makes it clear enough for our

understanding that the devil in the serpent spoke through its tongue. And this should not surprise anybody, for the devil is a powerful spirit. God has not forbidden him to deal with physical things. We still see that he is the lord and price of the world and speaks not only through animals but also through human beings, nowadays for the greater part through the latter.

Nessa relação é colada ao Diabo a serpente, como também se pode observar no *Apocalipse* (12,9): “E o dragão foi expulso, a velha serpente, chamada o Diabo e Satã”. Aliás aqui, são alocadas como uma única personagem: dragão, serpente, Diabo e Satã. Face de muitas facetas, o Diabo é uma máscara sem rosto em estado de conformidade, por isso mesmo, moldado por muitas receitas e elementos. Por assim dizer, lembra-se que há certo consenso entre todos os demonólogos no que diz a respeito às infinitas imagens e figuras que o Demônio pode adquirir: a impossibilidade de assegurar uma única representação para ele. Em seus muitos séculos de existência, um emaranhado de características se entrelaça e lhe dá seus contornos sem forma e limite.

É evidente que foi concernida à serpente a mesma idéia que tanto povoou o imaginário dos demonólogos, e fez dela — pelo menos na cultura judaico-cristã — o animal decaído do Paraíso como Lúcifer; amaldiçoado por Deus e, por isso mesmo, rastejará pela eternidade ferindo os calcanhares dos homens e eles a sua cabeça. No *Gênesis* ensina-se que:

Então o Senhor Deus disse à serpente: “porque fizeste isso, serás maldita entre todos os animais e feras dos campos; andarás de rastos sobre teu ventre e comerás o pó todos os dias de tua vida. Porei ódio entre ti e a mulher, entre a tua descendência e a dela. Esta te ferirá a cabeça, e tu lhe ferirás o calcanhar”.  
(*Gênesis* 3, 14-15)

Como foi exposto antes, primo Ribeiro vê em primo Argemiro a imagem da ofensa de uma cobra ao descobrir que este também nutria amor por sua esposa Luísa. Essa traição causará a expulsão de primo Argemiro das terras de seu companheiro de maleita. Tal representação não é a única em Guimarães Rosa, ela está presente noutras estórias, para exemplos, em: “Como ataca a sucuri”, de *Tutaméia* e “Bicho mau”, de *Estas estórias*. Em *Ave, palavra* (2001 p.94), o autor expõe a propósito dos ofídios nos zoológicos: “Zoo (Whipsnade Park, Londres)”; “Zoo (Rio, Quinta da Boa Vista)” e “Zoo (Jadwin des plantes)”, em que, de várias maneiras e formas, descreve algumas víboras:

“A serpente é solipsista, escorreita perfeita, no sem murmúrio movimento, desendireitada, pronta: como a linha enfiada na agulha.” (AP p.94)

“A cobra movimentava-se: destra, sinistra, destra, sinistra...

A jibóia, macia, métrica, meandrosa.

A sucuri — sobre tronco morto ou grosso galho baixo de árvore — tenta emagrecer, não cabendo em sua impura grossura.” (AP p.131)

“Uma *cascavel*, nas encolhas. Sua massa infame.

Crime: prenderam, na gaiola da cascavel, um ratinho branco. O pobrinho se comprime num dos cantos do alto da parede de tela, no lugar mais longe que pôde. Olha para fora, transido, arrepiado, não ousando choramingar. Periodicamente, treme. A cobra ainda dorme.” (AP p.273).

“Perdoar a uma cascavel: exercício de santidade.” (AP p.274)

“Pela Cascavel, por transparência, vê-se o pecado mortal.” (AP p.275)

“As grandes serpentes.

O *pítton reticulado* — cobra-grade, cobra-rede — dos arrozais da Indochina: enrola-se na copa de uma árvore, deixando pender pesados segmentos; sacular, plena, saciforme.

O *pítton de Sabiá*: seu corpo — que abraça e obstringe, e é, em cada palmo, um instrumento de matar — guardou-o, novelo e liame, em redor da cabeça, a qual descansa, suavemente empinada, no ponto mais propício.

A *víbora-rinoceronte* do Gabão: todo esse seguir-se de colorido e enfeites termina em dois hediondos chifres sobre o focinho, que ela procura esconder, por entre pedaços de madeira podre.”



“Meu Deus, que pelo menos a morte do ratinho branco seja instantânea!”<sup>28</sup> (AP pp.276/277)

Há de se perceber quanto de maligno e terrível é posto nos répteis, seu caráter pecaminoso e mortal realça uma identidade perversa, que, de certa forma, ainda resguarda a imagem paradisíaca da tentação. Nessa representação — mal natural que as cobras possuem desde sua origem bíblica —, está incluída a ambigüidade diabólica, na qual há um misto de sedução e repúdio, transgressão e proibição; medo e vontade da punição pela revelação do bem e do mal, que se vê pela aclamação da perfeição, da maciez e da brutalidade gratuita. Dito assim, pode-se parafrasear Guimarães Rosa: por definição e “por transparência”, essas serpes são “o pecado mortal”, e perdoá-las “é um exercício de santidade”.

Apreendida a partir desse olhar duplo que vê os ofídios como “escorreita perfeição” e “sinistra”, a alcunha de serpente, que Riobaldo recebe de Zé Bebelo<sup>29</sup>, parece ainda

---

<sup>28</sup> - Cf. A citação 03 desse bloco, em que há a prisão do rato na gaiola da cascavel.

fazer mais sentido, pois se dá exatamente após o pacto e a conquista da chefia. Nesse ritual iniciatório, se nomeia o novo chefe pelo deposto:

Daí, riu, e [Zé Bebelo] disse, mesmo cortês:  
— “Mas, você é o outro homem, você revira o sertão... Tu é terrível, que nem um urutú branco...”  
O nome que ele me dava, era um nome, rebatismo desse nome, meu. Os todos ouviram, romperam em risos. Contanto que logo gritavam, entusiasmado:  
— “O *Urutú-Branco!* Ei, o *Urutú-Branco!*...” (GSV p.454)

O cognome liga Riobaldo ao demoníaco pelo pacto<sup>30</sup>, pelo poder e pela perda da origem, mas que acaba por desencadear uma nova ordem no/pelo Sertão, até porque ele agora “é outro homem” e ganha um “rebatismo” do nome antigo. Essa anfibologia da alcunha carrega as mesmas características dadas até então à serpente: “terrível” e “traíçoeira”. Tanto que ao falar do Diabo “misturado em tudo”, logo no começo de sua narrativa, Riobaldo — já tendo dado alguns exemplos — fala que “E que isso é? Eh, o senhor já viu, por ver, a feiúra de ódio franzido, carantonho, nas faces duma cobra cascavel?” (GSV p.27)<sup>31</sup>. Mas antes disso, quando no cerco da fazenda dos Tucanos, há o anúncio da chefia vindoura quando Riobaldo é nomeado de “cobra voadeira” pelo chefe por sua bravura e pontaria. Assim, vale recordar que após o requerimento da liderança do bando, Zé Bebelo alcunhará novamente Riobaldo de Urutu-Branco<sup>32</sup>.

Zé Bebelo, revindo, me gabou: — “Tu é tudo, Riobaldo Tatarana! Cobra voadeira...! Antes Zé Bebelo me ofereceu mais restilo, o tanto também bebeu, às saúdes. Seria só por desconto de um começo de remorso, por me temer consciência? A gente sabe mais, de um homem, é o que ele esconde. — “Ah: o *Urutú Branco*: assim é que você devia de se chamar... E amigos somos. (GSV pp.353/354)

Numa outra narrativa, “Como ataca a sucuri”, de *Tutaméia*, também se pode ver pela fala de um bronco sertanejo (Pajão), que após ver seu cachorro em perigo, a exposição de todo um ódio e medo diante do grande réptil:

---

<sup>29</sup> - Em Bariani Ortêncio (1983 p.448) se lê: Urutu – “Cobra venenosíssima, preta, com uma estrela branca na testa. Quando não mata, deixa a sua vítima aleijada. Habita os buracos de cupins e os pés de café”.

<sup>30</sup> - Na narração do pacto ao senhor, Riobaldo se refere dessa maneira: “Somei sensatez. Cobra antes de picar tem ódio algum? Não sobra momento. Cobra desfecha desferido, dá bote, se deu”. (GSV p.437)

<sup>31</sup> - Uma referência possível também à cobra é a característica que o narrador-jagunço dá ao pactuado Hermógenes: “ele grosso misturado — dum cavalo e duma jibóia” (GSV p.223).

<sup>32</sup> - A única diferença é a forma como Urutu Branco está grafada. Cf. (GSV p.354) e (GSV p.454)

O cachorro, salvo, tremia demais, deitado, babado, arrepiado. A sucuriçu, cabeça espatifada, movia corpo, à beira do aquaçal.

Pajão fez pé atrás. — “Acho razão no senhor...” — soava a oco. Ladino, avançou, quase quadrumanamente, desembainhado o facão, feio, tão antigo, que parecia uma arma de bronze. Ele queria o couro, do bicho dragonho. — “P’ra a sucruíú, a gente não tem piedade!” — ringiu. A cobra esfolada, ainda se mexia. (TE p.66)

É mister referenciar a relação que se faz da cobra com o dragão, quer pelo seu tamanho, quer por sua imagem monstruosa, quer por sua capacidade de destruição, mas, sobretudo por sua ligação ao demoníaco pela alusão que se faz ao livro de São João quando da queda dos Anjos rebelados. Atenta-se que Guimarães Rosa reutiliza algumas das características dadas pelo Apóstolo às serpes: primitiva, pecado, sedução, maligna, fera, além da idéia do combate e enfrentamento, necessários.

Houve uma batalha no céu. Miguel e seus anjos tiveram de combater o Dragão. O Dragão e seus anjos travaram combate, mas não prevaleceram. E já não houve lugar no céu para eles. Foi então precipitado o grande Dragão, a primitiva Serpente, chamado Demônio e Satanás, o sedutor do mundo inteiro. *Apocalypse* [12, 7-9]

## 6. ERA UMA BOICININGA — A SERPENTE

A ligação de víboras à morte e à perversidade parece transitar pela obra rosiana, para se ter exemplo, em “Esses Lopes” de *Tutaméia*, para matar o primeiro de seus maridos, Flausina se compara a uma cobra ao utilizar a estratégia do envenenamento:

Dito: meio se escuta, dobro se entende. Virei cria de uma cobra. Na cachaça, botava sementes da cabaceira-preta, dosezinhas; no café, cipó timbó e saia-branca. Só para arrefecer aquela vontade, nem confirmo que seja crime. Com o tingui-capeta, um homem esmera, abranda. Estava já amarelinho, feito ovo que ema acabou de pôr. Sem muito custo, morreu. Minha vida foi fatal. Varri casa, joguei o cisco para a rua, depois do enterro. (TE p.83)

No *Grande Sertão: Veredas*, essa imagem também aparece para Maria Mutema após confessar seus crimes ao missionário: “Ao que ela, onça monstra, tinha matado o marido — e que ela era cobra, bicho imundo, sobrado do podre de todos os estercos”. (GSV p.241) Além disso, lembra-se que na primeira e segunda versões de Poty da 2ª orelha de *Grande sertão: veredas* aparece o desenho de uma serpente. No texto se lê: “Ah, e cobra? Pensar que, num corisco de momento, se pode premer mão numa rodilha grossa de cascavel, numa certa morte dessas. Pior é a surucucu, que passeia longe,



notrunazã, monstro: essa é o que há com mais dôida ligeireza neste mundo”. (GSV p.222) A cobra também aparecerá em “Bicho mau”, de *Estas estórias*<sup>33</sup>, com esse mesmo arquétipo<sup>34</sup>, no qual a cascavel apresenta — como sendo de sua própria natureza — a mesma perfeição e crueldade: “Era a morte. Boicininga<sup>35</sup> estava eterna. Talvez, necessária” (EE p.243).

Em poucas palavras, a narrativa se forma de duas grandes partes, a primeira constitui-se da descrição da cobra cascavel e de seu trajeto à procura de comida. Provocada por um galho que cai ao léu, “Boicininga se fizera a tensão de um ódio único, expectante, que deveria durar muito. Poderia esperar, semanas, tocando no mesmo lugar” (EE p.242). No entanto, o fato ocorrera perto de “uns homens, que trabalhavam mais abaixo, não tinham escutado o crotalar da tétrica fanfarra, não podiam saber da presença de Boicininga, latente na erva, junto da lata d’água” (EE pp.243/244). Assim a segunda parte da narrativa compõe-se, basicamente, das questões: i) quem será ofendido pela boicininga, já que são vários lavradores além do patrão que vão beber água? ii) Quem sobrevive a uma picada de cascavel de jejum? iii) De maneira que, sucedida a ofensa ao patrão, gera-se uma terceira: a salvação se dá pela reza de um curandeiro ou pelo antídoto da farmácia?

Ligia CHIAPPINI (2002 p.227), em artigo à revista *Scripta*, vê a cobra “como uma espécie de instrumento da justiça divina, ferindo e matando o filho do patrão<sup>36</sup> e não os pobres trabalhadores da fazenda”; e Fernando PY (1983, p. 569) já vê a morte de seo Quinquim, dono da roça, como uma escolha do destino. A partir do que se falou das víboras rosianas, podem-se formular outras hipóteses, porquanto não é ao acaso que a serpente recém hibernada irá morder o geralista, pois ele trabucava junto aos sertanejos

---

<sup>33</sup> - Em *Magma*, Guimarães compara um poço medonho à uma “boipeva branca” (cobra-chata) e um índio nhambiquara a uma jibóia. Alguns dos elementos que os unem são a paciência, o bote armado, a brutalidade, o medo: “No lombo de pedra da cachoeira clara/ as águas se ensaboam/ antes de saltar. / Ela embaixo, piratingas, pacus e dourados/ dão pulos de prata, de ouro e de cobre, / querendo voltar, com medo do poço/ da quarta volta do rio, / largo, tranquilo, tão chato e brilhante, / deitado a meio bote/ como uma boipeva branca.” (MA p.92) “— Bem escondido entre as ramadas da beira d’água,/ como curta e grossa jibóia quieta,/ toda enroscada nas penas lindas de uma arara/ que devorou,/ o nhambiquara, de rosto escuro, zigomas pintados/ a jenipapo,/ fica dez horas, todo encolhido, de bote armado,/ os olhos vivos, o arco pronto, muita paciência,/ e trinta flechas envenenadas...” (MA p.22)

<sup>34</sup> - É importante mencionar que há toda uma complexidade de arquétipos para as serpentes, como bem ilustra o *Dicionário de símbolos* de CHEVALIER & GHEERBRANT (1992 pp.814/825)

<sup>35</sup> - “**BOICININGA**: Do tupi **mboi**, ‘cobra’, mais elems. onoms. de coisa que tini” (Martins, 2001 p.76) em um termo: Cobra-de-Chocalho.

<sup>36</sup> - Vale esclarecer que apesar da roça de feijão ser de Seo Quinquim, a fazenda é de seu pai.

na lida e, pelo respeito de dono e patrão, estava sempre adiante dos lavradores, seja no eito ou para beber da água. Para os comentários de Fernando Py, dever-se-á acreditar que há um destino regendo os homens, como pelo fato de a Cascavel ser provocada por um galho aleatório. No que se refere às explicações de Chiappini, nada adjudica uma punição para seo Quinquim, a não ser que se creia que apenas pela condição de empregador já garantiria uma justificava para tal castigo. No texto se lê:

A bem pouquinhos palmos da lata de querosene, da serpente de guizos, no ter de passar por. Em fato, da morte. Manuel da Serra ri grosso, gostado. O Egídio tossiu, mais atrás. Seo Quinquim fez alto, e se abaixa para ajeitar uma perna da calça, que tinha descido. Saiu um pouco do trilho. Mas Manuel da Serra por sua vez estaca, respeitoso, sem querer tomar-lhe a dianteira, pelo espaço mínimo, que medeava. Seo Quinquim acertou a barra da calça, arregaçou-a até quase o joelho. Também está descalço. O lugar é limpo, nem é preciso a gente olhar para o chão; algo está-lhe diante do pé... (EE p.248)

A conjectura que CHIAPPINI (2002 p.227) propõe é a cobra como sendo a representação da morte. “Por que? Para matar patrãozinhos que se dispõem a trabalhar junto com seus peões, como forma de melhor vigiá-los? É uma hipótese que não devemos desprezar”. Caracterizar as serpes como representação da morte perfaz, sem dúvida, uma de suas faces — quer pela imagem bíblica<sup>37</sup>, quer por sua peçonha —, mas, percebê-la a partir de uma função justiceira seria, ao que se vê aqui, pouco sustentável<sup>38</sup>, porquanto as cobras rosianas possuem uma maldade gratuita e inata a sua própria natureza<sup>39</sup>. Por tudo já exposto, do demoníaco se aproximam mais as serpentes — com toda sua carga semântica — do que de uma justiça divina propriamente dita, até porque elas “são enigmáticas, secretas; é impossível prever-lhes as decisões, que são tão súbitas quanto as suas metamorfoses” CHEVALIER & GHEERBRANT (1992 p.815).

---

<sup>37</sup> - No livro dos *Números* [21, 4-9], “A serpente de bronze”, após rogar a Deus, Moisés faz uma serpente de bronze para que seu povo pudesse se salvar da praga que o Senhor havia mandado. Essa serpe de bronze traz à vida todo aquele que tendo sido ofendido de cobra olha para ela.

<sup>38</sup> - Na *Divina Comédia*, no início do canto XXV do **inferno**, a serpente aparece como executora da justiça divina ao proteger Dante de um ladrão: Assim dizia o roudador e, alçando/ Ambas as mãos, que/ figuravam figas/ “Toma, ó Deus” exclamou “o que eu te mando.”/ Serpes me foram desde então amigas:/ Porque logo uma ao colo se enroscava,/ Como a dizer: “Não quero que prossigas”!” (ALIGHIERI, 2002 p.139)

<sup>39</sup> - Em sua premonição, Riobaldo deseja assassinar/trair Hermógenes. Para tanto, questiona e explica a situação para Diadorim, que reage de forma agressiva e chama o jagunço Tatarana de cobra: “Diadorim pôs muito os olhos em mim, vi que com um espanto reprovador, não me achasse capaz de estipular tanta maldade sem escrúpulo. Mas não sou. *Cobra?* — ele disse? Nem cobra serpente malina não é. Nasci devagar. Sou é muito cauteloso”. (GSV p.198)

Como nas descrições anteriores, a serpente do conto de *Estas estórias* possui uma natureza perversa, calma para fazer o mal e instintivamente pronta para a traição. Aliás, a própria designação que os sertanejos dão às cobras já lhes caracterizam esses traços — bicho mau<sup>40</sup>. Nas palavras do narrador:

Provocada, Boicininga se fizera a tensão de um ódio único, expectante, que deveria durar muito. Poderia esperar, semanas, tocaiando no mesmo lugar. Tudo existia agora demais, em torno dela, tudo a ameaçava. Ai de quem por ali viesse a passar, quem perto dela se aventurasse. Porque nela a vontade de ódio se prendera, ininterrupta: sob uma falsa paciência, maldita, uma espécie desesperada de pudor. (EE p.242)

À terceira pergunta que a narrativa gera: a salvação se dá pela reza de um curandeiro ou pelo antídoto da farmácia, Lígia CHIAPPINI (2002 p.228) comenta: “Afinal Seu Quinquim morre pela ignorância supersticiosa do pai. É o que todo o leitor cidadão pensa quando chega ao final do conto e foi assim que os críticos, na sua maioria, o interpretaram”. Citando Fernando PY e Edna CALOBREZI — que vêem a morte como ignorância dos pais e charlatanice de curandeiro do benzedor —, a autora irá elaborar uma possibilidade de leitura mais ampla, assim, segundo ela “o que se expõe aí é o confronto de duas culturas e, através deles, o **problema**, também para nós, leitores” CHIAPPINI (2002 p.229).

De qualquer forma, Guimarães Rosa joga com todas as possibilidades, pois o curandeiro<sup>41</sup> garantia a sobrevivência de seu Quinquim se ninguém mais rezasse além dele, e ainda não lhe poderia ser dado nada de comer ou beber, o que acaba por não acontecer, pois sua mãe e sua esposa fazem preces, e ele ainda recebe alguns goles de cachaça. Lembra-se também que, pela tradição sertaneja, mulheres grávidas não podem ver ou pensar na pessoa ofendida por cobra<sup>42</sup>, bem como o doente não deve ver ou falar o nome delas, o que pela situação dos cônjuges parece ser impossível, porque dona Virgínia — que por sinal não acreditava nessas superstições — estava grávida.

---

<sup>40</sup> - Aqui o processo é o mesmo que se dá com o Diabo e a lepra, não se pronuncia o nome para não invocar, mas apenas um sinônimo.

<sup>41</sup> - Vale conferir o tópico CURADO DE COBRA, CURADOR DE COBRA em CASCUDO (2001 pp.170/171)

<sup>42</sup> - É provável que a interdição ao sexo feminino esteja ligada ao texto bíblico: “Então o Senhor Deus disse à serpente: ‘Porque fizeste isso, serás maldita entre todos os animais e feras dos campos; andarás de rastros sobre o teu ventre e comerás o pó todos os dias de tua vida. Porei ódio entre ti e a mulher, entre a tua descendência e a dela. Esta te ferirá a cabeça, e tu lhe ferirás o calcanhar’.” (*Gênesis* 3, 14-15)

Pelo soro antiofídico que a esposa insiste em mandar vir da farmácia ou pela fala do cunhado Odorico a respeito do curandeiro: “Já foi o recado p’ra Jerônimo Benzedor, que cura...” (EE p.252), pode-se ver uma senda aberta, onde é possível trilhar os caminhos variados, que ampliam as ambigüidades da narrativa, até porque se não houve a aplicação do *pharmakon* por Nhô Barros, pai da vítima, também não foram seguidas todas as prescrições do benzedor. De maneira que é necessário admitir erro de procedência nos dois tratamentos, dito pelos questionamentos e pelas respostas CHIAPPINI (2002 p.229):

Na verdade, relendo o conto, nota-se que quem afirma a charlatanice do curandeiro e não tem dúvida sobre o efeito salvador do antídoto é o jovem médico<sup>43</sup>. Será ele representante do jovem Dr. Guimarães, vivendo nos confins do Sertão uma experiência semelhante? Terá o Dr. escritor se arrependido de expor assim os seus personagens e julgá-los pela ignorância, tendo por isso retirado o conto, que destoaria de **Sagarana**? O plano de publicá-lo tantos anos depois diz, no mínimo, que o conto ainda mexia com ele como mexe conosco, leitores, que entre o curandeiro e o antídoto não hesitamos em escolher o segundo. Mas e o autor implícito no conto? Referenda a opinião do doutor? O doutor Guimarães pensa como o jovem médico? Talvez não. Por um momento Guimarães parece até abrir a possibilidade de concordarmos com o cético camponês, quando este diz: “Remédio às vezes cura, às vezes não”.

Lígia Chiappini fala que os leitores tenderiam ao antídoto a quererem a reza do curandeiro, no entanto, isso não ocorrerá em “São Marcos”, já que os conhecimentos de botânica são insuficientes para José/João sair da mata e da cegueira, todavia, é com a oração brava que ele irá quebrar o bruxedo de Mangolô. A mesma coisa ocorrerá em “Corpo Fechado”, haja vista que o médico nada consegue fazer para salvar Manuel Fulô, sua sabedoria acadêmica e discursiva são inúteis nas correlações constituídas no arraial. É apenas com o fechamento do corpo, isto é com o feiticeiro Antonico das Pedras, que Fulô vai conseguir enfrentar o seu inimigo e vencê-lo, sobrevivendo à morte decretada e ainda tornando-se o novo valentão.

O distanciamento de “Bicho mau” das narrativas de *Sagarana* poderia residir exatamente nessa diferenciação, pois, de qualquer forma ainda, pelo menos ao leitor cidadão, o medicamento salvaria a vida do enfermo, e às outras narrativas rosianas, parece haver uma impotência maior do médico frente ao curandeiro. Evidente que são

---

<sup>43</sup> - Além do Médico, há o farmacêutico e Dona Virgínia, esposa de seo Quinquim, que não acreditam em curandeiro.

problemas bem diferentes os vividos por seo Quinquim, Manuel Fulô e José/João<sup>44</sup>, tanto que as soluções estão em lugares distintos. E mais: as dificuldades das personagens convergem para uma outra questão: não há uma incapacidade de convencimento e credibilidade do médico, representante direto do saber acadêmico, junto ao sertanejo? Essas perguntas pouco precisam de respostas, até porque o texto rosiano convida o leitor à construção da narrativa<sup>45</sup>, a tomar a decisão, a assumir o caminho que quer trilhar, de maneira que os fios das estórias carecem de ser cerzidos e amarrados por ele.

Poder-se-ia aqui, transcrevendo os comentários de Agnes Guimarães Rosa, em entrevista para *Revista do Livro*, retomar a pergunta de CHIAPPINI (2002 p.299) — “será ele [o médico de “Bicho mau”.] representante do jovem Dr. Guimarães, vivendo nos confins do Sertão uma experiência semelhante?”. Na fala de Agnes é possível ver as mesmas dificuldades e confrontos que, quando médico no interior de Minas Gerais, seu pai experimentou. Pela sua memória e conclusão, nota-se que ela afirma a crença de Guimarães Rosa no sobrenatural, mesmo que, mais adiante, se refira à dúvida como médico e à proibição às benzedeadas. Mas também, na ambigüidade da situação, é inegável a sua incapacidade de solucionar o problema da paciente e o aceite das instruções das mulheres rezadeiras.

Papai acreditava no sobrenatural. Ele me contou que uma vez, no seu tempo de médico, se viu diante de uma parturiente que se esvaía em sangue e ele não sabia mais o que fazer. Aí chegou um grupo de benzedeadas... (...) Chegaram as benzedeadas e queriam se aproximar da paciente. Papai não sabia o que fazer. “Meu Deus, não posso deixar. Aqui está tudo limpo, esterilizado.” Mas elas queriam chegar perto e ele disse: “Não, não!” “A gente pode ficar do lado de fora?” “Pode.” “Na porta?” “Pode.” Aí elas ficaram rezando e ia dando uma agonia nele porque não estava conseguindo salvar a moça. Uma delas chegou e disse assim: “Doutor, o senhor pode fazer um favor? Amarra esse cordão na barriga dela e dá três nós.” Como ele já estava desesperado, fez o que mandaram. Em menos de meia hora a mulher ficou boa. *Revista do Livro* (2002 pp. 16/17)

Curandeiro/médico, senso-comum/ciência, campo/cidade atravessam mais que “Bicho mau”, é uma luta que pode ser percebida em toda obra rosiana, cujos termos nem

---

<sup>44</sup> - Apesar de apresentar um saber acadêmico, não há nenhuma referência a José/João ser médico, como quer Bolle (1973 p.52), a não ser que se queira ler um traço bibliográfico por causa do nome João.

<sup>45</sup> - A título de exemplo é mister lembrar do veterinário Miguel, de “Buriti”, que possui a estranheza do conhecimento sistemático e citadino, mas, ao mesmo tempo, ter vivido no “Campo Geral”.

sempre estão em lugares tão opostos quanto parece. Para ficar em alguns exemplos aqui já analisados, menciona-se que Riobaldo — já pactuado e senhor de posses — contrata uma série de rezadeiras para lhes encomendar a alma a Deus, e ao mesmo tempo chama o povo de “prascóvio”<sup>46</sup>, quando mataram um bezerro “cara de gente, cara de cão: [que] determinaram — era o demo” (GSV p.23), como o narrador de São Marcos que afirma não acreditar em feitiçaria, mas precisa usar a oração sesga para enfrentar seu oponente feiticeiro. A dubiedade ainda está mais clara no diálogo de Manuel Fulô de “Corpo Fechado” como o médico da região, quando o compara ao feiticeiro Antonico das Pedras, que lhe deseja comprar a besta Beija-Flô e Manuel a sua sela mexicana:

— Tenho ódio dele, tenho mesmo! É um sujeito sem préstimo, sem aquela-coisa na cara... É o pior pedreiro do arraial, não sabe nem plantar uma parede. Só sabe é fazer feitiço, vender garrafada de raiz do mato, e rezar reza brava. Tem partes com o porco-sujo... Não presta! Gente assim não devia de ter!...

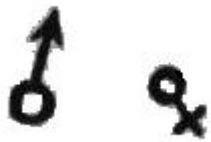
— Mas tem muita, Manuelzinho Fulô.

— Não brinca, seu doutor! O senhor também devia mas é me ajudar a ter ódio do cachorro do Toniquinho das Águas... Ele vive desencaminhando o povo de ir se consultar com o senhor. Dizendo que doutor-médico não cura nada, que ele sara os outros muito mais em-conta, baratinho... Ele quer plantar mato na sua roça e frigar ovo no seu fogão! O senhor não vê? Ele não faz receita no papel, só porque não conhece os simplices, e acho que não sabe escrever, e isso que nem o boticário não aviava nenhuns-nada... Mas benze, trata de tudo, e aconselha que a gente não deve de tomar remédio de botica, que deve de tomar é só *cordial*... Qualquer dia ele arruma uma coisa-feita, p’ra modo de fazer o senhor ir-s’embora daqui... (SA p.291)

Mais que uma concorrência de mercado de trabalho, ou uma disputa entre ignorância e saber, como se descola do diálogo acima, se nota que a prática de benzedura exerce um papel muito importante para as famílias sertanejas carentes de tudo. São os feiticeiros que cumprem o papel de médico, farmacêutico, veterinário, padre; além de ser uma forma de gerar trabalho e de um certo enriquecimento, tanto que, em sua maioria, as orações e os rituais só são ensinados aos filhos ou netos como perpetuação do ofício; e que há, tradicionalmente, um processo de aprendizado, mesmo que em potência os herdeiros já estejam predispostos para a bruxaria. Por fim da transcrição, destacam-se uma forte aproximação, pelo menos no imaginário dos homens sertanejos, dos feiticeiros ao pacto com o Demônio, o que lhes garantiria poder, e uma descrença do médico frente aos valores e ameaças do curandeiro.

---

<sup>46</sup> - Em seu *Léxico*, MARTINS (2001 p.394) ensina que prascóvio significa “tolo” e “ingênuo”.



# CAPÍTULO III

**SEDUÇÃO E FEITIÇO: A TRAMA DA MULHER  
ROSIANA**



# SEDUÇÃO E FEITIÇO: A TRAMA DA MULHER ROSIANA

Márcio Araújo de Melo

Isso de mulheres, nem eu que sou o Diabo, as entendo. Quem entende o vento, as ondas e o murmurar das folhas? A mulher é um elemento. A santa mais santa, a virgem mais pura, há instantes em que se daria a Quasímodo; e Messalina era capaz de enjeitar Romeu e Don Juan.

Álvares de Azevedo

## 1. ERA, MESMO, AS MULHERES TÊM SEMPRE RAZÃO

À MULHER ROSIANA OS CRÍTICOS TÊM DEDICADO vários trabalhos e pesquisas, artigos, dissertações, teses, livros, quer mais despretensiosos quer com mais fôlego; todos reafirmaram a importância do lugar ocupado pela mulher na obra do escritor mineiro. Também não havia de ser diferente dada a elaboração e riqueza de suas personagens femininas, o que deixa um espaço muito frutífero aos pesquisadores. É quase dispensável arrolar exemplos; apesar disso, alguns nomes suplantam quaisquer necessidades explicativas: Flausina, Maria Mutema, Nhorinhá, Glorinha, Lalina, Diadorim<sup>1</sup>. Ou noutra lista: prostitutas, adúlteras, sedutoras, assassinas, loucas, mães, velhas, que no universo rosiano, são múltiplas e complexas, e nenhum enfoque deixa os riscos de lado. Tanto que há sempre a necessidade de se fazerem os recortes para que as armadilhas da narrativa fiquem abrandadas. E aqui o caminho trilhado são as personagens que sobrevivem às dificuldades com relação aos homens, que as tentam subjugar. Há, dessa maneira, um olhar que focaliza a resistência feminina e essa rubrica tem muitas formas; privilegiar-se-ão os elementos que as ligam ao demoníaco e ao universo da feitiçaria. Algumas possuem uma voz reprimida ou, às vezes, *masculinizada* pela estória, de maneira que a escuta terá que ser feita pela fala do homem; noutras pelo discurso direto ou pela narração feminina.

A hipótese aqui proposta surgiu, primeiramente, da leitura de “Desenredo”, do livro *Terceiras estórias*, ao se observar que a mulher de tantos amantes e nomes (Livíria, Rivília, Irlívia, Virília) sobrevivia a tudo que lhe era imposto e ao que ela mesma se propunha. De maneira que o conto, pelo desfiar “do narrador a seus ouvintes”,

---

<sup>1</sup> - Diferente das outras personagens, é necessário que haja a revelação, ao final de GSV, do fato de Diadorim ser mulher.



des/enreda a tumultuada e acomodada vida de Jó Joaquim com sua amante e depois esposa. Não se narra apenas uma estória, mas estórias que se vão entretecendo pelas personagens e narradores<sup>2</sup>. Num repetir de si própria, paráfrase e paródia, a narrativa vai sendo arquitetada e enrodilhada até o final, quando “pôs-se a fábula em ata” (TE p.75).

Se não há exatamente — até porque a narrativa apenas sugere — um marido que policie a esposa, mas um que “se fazia notório, na valentia com ciúme”, “as aldeias [que] são a alheia vigilância” (TE p.72) fazem isso para ele. Ainda assim a mulher consegue, ao mesmo tempo, ter “o pé em três estribos” (TE p.73), isto é: pelo que se sabe, além do esposo mais dois amantes. Desenredando o esperado, ele mata o amante flagrado e pouco faz a mulher: “diz-se, também, que de leve a ferira, leviano modo” (TE p.73). Reiteram-se as ações e depois de casada com o amante Jó Joaquim, “os tempos se seguem e parafraseiam-se. Deu-se a entrada dos demônios. Da vez, Jó Joaquim foi quem a deparou, em péssima hora: traído e traidora. De amor não a matou”. (TE p.73) Ao marido traído cabe a ação difícil do assassinato do outro e da mulher, todavia por amor não consegue executar a esposa infiel. Esse mote reaparece em outras narrativas de Rosa, como se pode ver em “Sarapalha”, no diálogo entre as personagens:

— Ai, Primo Ribeiro, por que foi que o senhor não me deixou ir atrás deles, quando eles fugiram? Eu matava o homem e trazia minha prima de volta p’ra trás...

— P’ra que, Primo Argemiro? Que é que adiantava?... Eu não podia ficar com ela mais... Na hora, quando a Maria Preta me deu o recado dela se despedindo, mandando dizer que ia acompanhar o outro porque gostava era dele e não gostava mais de mim, eu fiquei meio doido... Mas não quis ir atrás, não... Tive vergonha dos outros... Todo-o-mundo já sabia... E, ela, eu tinha obrigação de matar também, e sabia que a coragem p’ra isso havia de faltar... Também, nesse tempo, a gente já estava amaleitados, pois não estava? Foi bom a sezão ter vindo, Primo Argemiro, p’ra isto aqui virar um ermo e a gente poder ficar mais sozinhos... Ai, Primo, mas eu não sei o que é que eu tenho hoje, que não acerto um jeito de poder tirar a idéia dela... Ô mundo!... (SA p.143)

Para o amante não existe e nem precisa haver piedade, pois os primos não questionam a audácia para matarem o raptor — como fez o primeiro marido de Irlívia —, todavia falta a bravura para executar a sua “obrigação”, o que “todo-o-mundo” exige, até porque primo Argemiro não se dispôs para tal ação, sendo a responsabilidade de

---

<sup>2</sup> - Está-se incluindo Jó Joaquim também como inventor e condutor da estória.

Ribeiro matar sua esposa Luisa. A vergonha e o amor interditam-no de qualquer ato corajoso, e como substitutas da mulher, a sezaõ e depois a morte aparecem como bens. Para os ex-maridos de Rivília, a estratégia da transferência também funciona: ao primeiro a morte pela “Providência” (suicídio? assassinato?) e o esquecimento, pois o primeiro “marido faleceu, afogado ou de tifo” (TE p.73); a Jó Joaquim “entregou-se a remir, redimir a mulher, à conta inteira” (TE p.74), isto é a inventar uma outra mulher, a operar “o passado — plástico e contraditório rascunho. Criava, transformada realidade, mais alta. Mais certa?”. (TE p.74)

Em outro conto de *Sagarana*, “Duelo”, os fatos são os mesmos:

Mas, por essa altura, Turíbio Todo teria direito de queixar-se tão só da sua falta de saber-viver; porque avisara à mulher que não viria dormir em casa, tencionando chegar até ao pesqueiro das Quatorze-Cruzes e pernoitar em casa do primo Lucrécio, no Dêcãmão. Mudara de idéia, sem contra aviso à esposa; bem feito!: veio encontrá-la em pleno (com perdão da palavra, mas é verídica a narrativa) em pleno adultério, no mais doce, dado e descuidoso, dos idílios fraudulentos.

Felizmente que os culpados não o presentiram. Turíbio Todo costumava chegar com um mínimo de turbulência; ouviu vozes e espiou por uma fiska da porta; a luz da lamparina, lá dentro, o ajudando, viu. Mas não fez nada. E não fez, porque o outro era o Cassiano Gomes, ex-anspeçada do 1.º pelotão da 2.ª companhia do 5.º Batalhão de Infantaria da Força Pública, onde as gentes aprendiam a manejar, por música, o ZB tchecoslovaco e até as metralhadoras pesadas Hotchkiss; e era, portanto, muito homem para lhe acertar um balaço na testa, mesmo estando assim em sumarríssima indumentária e fosse a distância para duzentos metros, com o alvo mal iluminado e em movimento. (SA pp.158/159)

O marido traído não ousou praticar o homicídio por ter que enfrentar, mesmo que em más horas, o seu oponente, porque “estava, no momento, apenas com a honra ultrajada e uma faquinha de picar fumo e tirar bicho-de-pé” (SA p.159). O uso de uma estratégia mais adequada — que, aliás, ao longo do duelo fará com que ele mantenha sua vida — para matar o amante não será tão apropriado quanto ele o queria. Porquanto ao invés de aniquilar seu rival, “houve um pequeno engano, um contratempo de última hora. (...) Turíbio Todo, iludido por uma grande parecença e alvejando um adversário por detrás, eliminara não o Cassiano Gomes, mas sim Levindo Gomes, irmão daquele” (SA p.160). Inicia-se o “jogo dos demônios”, uma complicadíssima perseguição, em que a caça e o caçador possuem suas vantagens e desvantagens, tanto que o duelo se resolve só depois de muito tempo. Na razão do capiau traído, assassinar sua esposa era agir com brutalidade, era maltratar quem não merecia:

Nem por sonhos pensou em exterminar a esposa (Dona Silivana tinha grandes olhos bonitos, de cabra tonta), porque era um cavalheiro, incapaz da covardia de maltratar uma senhora, e porque basta, de sobra, o sangue de uma criatura, para lavar, enxaguar e enxugar a honra mais exigente. (SA p.160)

Os “grandes olhos bonitos, de cabra tonta” de Dona Silivana suplantam a necessidade do assassinato da esposa, atenuam a raiva de Turíbio, bem como o fazem aceitar a continuidade dos atos da mulher, uma vez que depois da fuga, ele sabe que “Cassiano continuava se encontrando com a mulher fatal da história, aquela mesma que tinha os olhos cada vez maiores, mais pretos e mais de cabra tonta” (SA p.175). Tanto que um de seus estratagemas foi conferir-lhe o segredo de que estava esperando seu adversário morrer do coração. Assim, “Cassiano cedo conheceu a intenção do seleiro, que Dona Silivana lhe transmitiu, por quanta boca prestativa faz, na roça, as vezes das rádios-comunicações” (SA p.166); bem como também lhe denuncia um vaqueiro: “e o Turíbio quer é que o senhor morra do coração, seu Cassiano. Não vale a pena dar esse gosto a ele, não! (...) — Mamparra! Se ele quisesse isso, não era bobo de sair contando... Ele está mas é com esperança que eu estaque só por medo de doença...” (SA p.166).

A esparrela do marido/caça mostra o porquê de sua sobrevivência diante de um caçador tão forte, porém bem menos astuto: “Mas, como Turíbio Todo falara a verdade, para o outro pensar que fosse trapaça, assim se deu que Cassiano Gomes tinha errado, mais uma vez” (SA p.167). Equívoco fatal para o perseguidor, que não conseguirá alcançar seu objetivo antes de perder a vida, tendo que, como ato final, transferir a execução de sua vingança para que uma outra pessoa (Vinte-e-Um) a cumpra. Assim, nesse jogo de riscos, nada é desprezível, como se pode observar pelo nome dessa personagem, já que *vinte e um* é um conhecido jogo de baralho, no qual cada adversário tem que arriscar o acerto de um número exato ou mais próximo a vinte e um; a semelhança do que ocorre a Cassiano que aposta em seu recém amigo, confiando ser ele valente e crível.

Então Turíbio, encarando-o, fez figura e fez voz.  
— Deixa de unha, cachorro, que eu te retalho na taca!...

— Não grita, seu Turíbio, que não adianta... Peço perdão a Deus e ao senhor, mas não tem outro jeito, porque eu prometi ao meu compadre Cassiano, lá no Mosquito, na horinha mesma d'ele fechar os olhos...

Ao ouvir o nome do inimigo, Turíbio Todo teve um maior sobressalto. A mão da garrucha do capiauzinho tremia. Turíbio também pegou todo a tremer. (SA p.187)

De maneira que não há solução da narrativa pelo viés do *acaso* — “entendido como acontecimento imprevisível, e de cuja estranheza decorre a intensidade dramática” — como quer Dante Moreira LEITE (1979 p.101). Sobre esse conto, comenta que “depois de evitar, por astúcia, a morte quase inevitável, o herói a encontra, de maneira inesperada, através do acaso” LEITE (1979 p.101). É aceitável dizer que Turíbio Todo de “maneira inesperada” encontre a morte, mas não é por acaso, haja vista Cassiano contrata, as véspera da morte, o capiau para assassinar seu adversário. A narrativa põe os vaivens dos acertos e dos erros de cada jogador para o desfecho final, portanto, não são gratuitas as referências ao baralho: “o truço, fecha!” (SA p.170); “o baralho fora rebaralhado e agora tinham outros naipes a jogar” (SA p.162); “Es-te den-tro e es-te fora!”<sup>3</sup> (SA p.174); “Sai daqui, que o baralho ainda não bateu na tua porta...” (SA p.178). Ainda poderia se dito por um outra imagem explorada pelo texto: “um dia é da caça, outro do caçador”.

Como nas demais narrativas analisadas, a falta da mulher após a infidelidade é suprida pelo “jogo dos demônios”/duelo e depois pela viagem/fuga para São Paulo, como se vê pela partida de Turíbio:

Depois, uma turma de sujeitos alegres o interpelou. Iam para o sul, para as lavouras de café. Baianos são-pauleiros. E um deles:

— Eh, mano veélho! Baâmo pro São Paulo, tchente!... Ganha munto denheêro... Tchente! Lá tchove denhêro no tchão!...

Sentiu saudades da mulher. Mas, era só por uns tempos. Mandava buscá-la, depois. Foi também. (SA p.175)

É interessante notar que essas narrativas de Guimarães Rosa configuram uma ordem que comumente não é aclarada<sup>4</sup>: basta “o sangue de uma criatura para lavar, enxaguar e

---

<sup>3</sup> - Aqui há uma imagem do embaralhar das cartas.

<sup>4</sup> - Neste caso, é interessante aludir ao conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, pois, nele, seu protagonista é abandonado pela esposa. Depois de prometer “ir à Mombuca, para matar o Ovídio [amante de sua esposa] e a Dionóra, [mas antes] precisava de cair com o Major Consilva e os capangas. Se não, se

enxugar a honra mais exigente” (SA p.160). Pode-se perceber a recorrência desse mote pela voz de Turíbio, quando, acreditando ter matado Cassiano Gomes, articula: “agora tinha de cair no mundo e passar algum tempo longe, e tudo estaria muito bem, conseqüente e certo, limpamente realizado, igualzinho a outros casos locais” (SA p.160). Dessa feita, o protagonista está no lugar comum do social, seu erro não foi matar, mas, antes, errar o alvo, e o narrador compactua com Turíbio dessa idéia: “no começo desta estória, ele estava com a razão” (SA p.157), irá perdê-la quando se equivoca em suas astúcias: primeiro matando o Gomes errado; depois retornando de São Paulo para Dona Silivana. De maneira que não cumpre seu planejamento: “Mandava buscá-la, depois” para morar em São Paulo ao invés de retornar para o arraial, o que, aliás, não devia ter acontecido, pois “quem passa três rios grandes esquece seu bem querer”. Ele atravessou, mas não esqueceu o seu amor. É exatamente nesse regresso, que será assassinado pelo capiau contratado por Cassiano Gomes, antes de morrer, para finalizar o duelo. Para os atos da mulher, não há censura, e no máximo se poderia qualificá-la de *pecadora inocente*. Tudo está “conseqüente e certo, limpamente realizado” como em tantos “outros casos locais”, bastando “à honra mais exigente” o assassinato do amante, pois “nem por sonhos pensou em exterminar a esposa” (SA p.160).

A recorrência desse tipo de reparação da dignidade resvala nas explicações do narrador de “Desenredo”: Jó Joaquim por “amor não a matou, que não era para truz de tigre ou leão. Expulsou-a apenas, apostrofando-se, como inédito poeta e homem. (...) Tudo aplaudiu e reprovou o povo, repartido” (TE pp.74/75). Para ao final produzir o efeito desejado: “Sumiram-se os pontos das reticências, o tempo secou o assunto. Total o transato desmanchava-se, a anterior evidência e seu nevoeiro. O real e o válido, na árvore, é a reta que vai para cima. Todos já acreditavam. Jó Joaquim primeiro que todos” (TE p.75).

No outro conto de *Sagarana*, “Sarapalha”, primo Ribeiro sente ainda mais o peso do social, porque teve “vergonha dos outros” e se “todo-o-mundo já sabia” ele não mais poderia continuar casado, e a única coisa a fazer era cometer o homicídio. Circunstância que o amor à esposa lhe impedia. A falta de uma ação mais enérgica em

---

deixasse rasto por acertar, perdia a força. E foi”. (SA p.350) No entanto, Matraga é espancado e dado como morto, não conseguindo cumprir sua promessa. E depois, ao final, perdoa a ex-mulher.

relação à fuga de Luisa abala a hombridade dos primos, sobretudo a de Ribeiro, que se entrega mais à maleita e à morte; como também morre de doença o ex-marido de Virília, quando apenas “de leve a ferira, leviano modo” (TE p.73).

Pierre BOURDIEU (1999 p.20), ao discutir a dominação masculina, explica que para o homem manter sua honra e virilidade carece de determinados atos que as fortaleçam.

A virilidade, em seu aspecto ético mesmo, isto é, enquanto quiddidade do *vir*, *virtus*, questão de honra (*nif*), princípio da conservação e do aumento da honra, mantém-se indissociável, pelo menos tacitamente, da virilidade física, através, sobretudo, das provas de potência sexual — defloração da noiva, progeneritura masculina abundante etc. — que são esperadas de um homem que seja realmente um homem.

Sem dúvida que esse tipo de atitude, como as de assassinar os amantes ou expulsar a mulher, não trará a esposa de volta, mas é um “princípio da conservação e do aumento da honra”. O retorno da mulher amada requer estratégias mais refinadas: duelar e inventar estórias, duas práticas que recuperam, no imaginário social, formas de sedução; ou em dois termos: força e linguagem. Há uma sobreposição da palavra perante a coragem, visto que Jó Joaquim é o único que consegue efetivamente viver “o verdadeiro e melhor de sua útil vida” (TE p.72). Aos outros sobra a morte.

## **2. O DEMÔNIO AO ENTRAR EM MULHER, VIRAVA CADELA DE SATANÁS**

Dona Silivana, Luisa e Irlívia parecem se preocupar pouco com seus maridos anteriores. Na prisão célebre do casamento, elas tentam se libertar contrariando os discursos e as práticas morais vigentes. A misoginia das tradições e dos preceitos é posta em questão, pelo menos no que se refere a algumas ações, que excluem, evidentemente, a morte dos perversos. Ao longo da história, o adultério feminino fora sucessivamente uma voz interdita, por isso mesmo, sempre pronunciada. Como se verifica nas explicações de VAINFAS (1989 p.132) sobre o adultério feminino no processo da colonização brasileira,

Enclausuradas, desprezadas, vigiadas, espancadas, as mulheres nem por isso limitaram-se a sofrer, acuadas, a crescente misoginia dos costumes e das leis. Pelo contrário sempre reagiram às pressões masculinas, desafiando homens, rompendo uniões insuportáveis e tomando várias iniciativas no campo

amoroso e sexual — o que, longe de “libertá-las”, estimulava ainda mais a misoginia, legitimando o moderno patriarcalismo no receituário dos moralistas. Sendo as mulheres obrigadas a se casar em todas as classes não é de estranhar que o adultério feminino fosse corriqueiro e, como tal, preocupante para os homens casados.

No lugar comum do machismo, a prevaricação sempre fora olhada como atitude pecaminosa, e nunca como uma insatisfação dos lugares que cabem a cada um. Tanto que nos três contos há referências a alguns elementos do maligno; em “Desenredo” se lê: “com elas quem pode, porém? Foi Adão dormir, e Eva nascer. Chamando-se Livíria, Rivília ou Irlívia, a que, nesta observação, a Jó Joaquim apareceu<sup>5</sup>” (TE p.72); “deu-se a entrada dos demônios” (TE p.72). A descrição de Dona Silivana como “a mulher fatal da história, aquela mesma que tinha os olhos cada vez maiores, mais pretos e mais de cabra tonta<sup>6</sup>” (SA p.175), que lhe dá a imagem da vida pelos “olhos cada vez maiores”, mas que também assume a da morte, pois é “fatal”, tanto que Cassiano e Turíbio falecem. Finalmente, em “Sarapalha”, na personificação do mosquito fêmea que “não ferroa de-dia; está dormindo, com a tromba repleta de maldade; somente as larvas, à flor do charco, comem-se umas às outras” (SA p.134), que mais adiante se fundirá com a imagem de Luisa, lê-se toda a maldade da mulher. Cleusa PASSOS (2000 p.197) aloca também essa personagem no mundo mefistofélico, afirmando que:

O mal se instaura pouco antes da partida de Luisa e as sensações da moléstia são erotizadas, evocando seu corpo feminino faltante. Subverte-se aqui algo das normas judaico-cristãs, a jovem escapa à doença e são os homens “tocados” por ela os incapazes de reagir ao abandono. A mulher persiste, portanto, como intermediária do mal e aliada ao demônio, à semelhança do “causo” narrado por Argemiro. No entanto, seu fascínio ainda impera e se atribui ao moço-boiadeiro-capeta uma espécie de responsabilidade da fuga, apoiada no logro, que, de alguma forma, exime a jovem de culpa. Institui-se, então, uma ambigüidade fundamental.

A autora percebe essa capacidade da mulher de sobreviver às dificuldades da vida ao subverter “as normas judaico-cristãs”, exatamente no ponto em que ela é interligada ao mal, ao diabólico; ou numa expressão de DELUMEAU (1989): torna-se “agente de Satã”.

---

<sup>5</sup> - A analogia ao livro de Jó não é gratuita, já que ele fora tentado, em toda sua paciência, pelo Demônio.

<sup>6</sup> - CHEVALIER e GHEERBRANT (1992 p.156) em seu *Dicionário de Símbolos* explicam que “na França, quase nada se conhece da cabra a não ser sua agilidade ou, segundo La Fontaine, seu gosto pela liberdade, por uma liberdade feita de impulsos imprevisíveis, motivo pelo qual do seu nome, cabra (capris), deriva a palavra capricho”.

E ainda, por paráfrase, dir-se-á como Riobaldo: “a mulher dos avessos”<sup>7</sup>. Expressão que funcionará não só para Luisa, mas que terá em outras personagens femininas suas ressonâncias, tanto que “o homem dos avessos” do narrador de *Grande sertão: veredas* é mais que seu protagonista, é o homem com ele mesmo na sua existência: “O diabo vige dentro do homem, os crespos do homem — ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos” (GSV p.26).

Assim, esse descontentamento e rebeldia para com os espaços reservados à mulher terão contornos demarcados: sedutora, feiticeira, traidora, inconstante, faladeira. Obviamente, pela amplitude e complexidade da obra rosiana, está-se falando aqui de apenas algumas personagens femininas. Os comentários de Cleusa PASSOS (2000 p.199) elucidam um pouco mais essa idéia ao comentar que

A transgressão da jovem acaba, ainda, por livrá-la dos males dominantes em ‘Sarapalha’: a malária e a submissão a padrões que não espelham seu desejo e, antecipando o caso de Ricarda Rolandina (‘Retábulo de São Nunca’), não permitem o toque dos sinos para o ‘amor recomeçado’.

Não há só uma antecipação dessa personagem de *Estas estórias*, mas também de tantas que não aceitam a servidão feminina. Num comentário mais abrangente, a autora de *Guimarães Rosa do feminino e suas estórias* explica que:

A *mulher* rosiana em geral não busca revides ou subversão para ficar só, mas repartir o universo do outro em nome de afetos. Se a “completude” constitui um engodo, ela procura o semelhante não como inimigo, mas como cúmplice de experiências, que permitam a troca de sujeito e objeto desejante no logro amoroso, ancorado no “dar o que não tem”. PASSOS (2000 p.227)

A trajetória dessa mulher está na procura dessa cumplicidade com um outro (engodo?), ainda que esse seja o mesmo transformado, como Jó Joaquim era após remodelar o passado. Aliás, ao final, a mulher de “Desenredo” já não é mais Livíria, Rivília ou Irlívia, porém, Virília (virilha? vigília?)<sup>8</sup>. Há que notar que para cada amante um nome

---

<sup>7</sup> - É bom lembrar que Antônio CÂNDIDO (1983 pp.294/309) dá o título “O homem dos avessos” a um de seus artigos sobre Guimarães Rosa, e que fora publicado, inicialmente, com o título de “O sertão e o mundo” em 1957.

<sup>8</sup> - Cf. Márcio Araújo de MELO & Estela Campos de OLIVEIRA, “Desenredo: paráfrase de signos e vidas”, comunicação apresentada no III Seminário Internacional Guimarães Rosa. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2004.



diferente<sup>9</sup>, entretanto, todos eles anagramas do mesmo (paráfrase da mesma identidade?); e ainda nos cognomes: os mesmos fonemas /ia/ e /vir/ vão se repetindo, tecendo todo um jogo entre os verbos ir e vir<sup>10</sup>, além de marcar a sua condição viril. De maneira que o texto todo denuncia essa incerteza de mudança das atitudes da mulher, já que Jó Joaquim queria apenas os “arquetipos” e “platonizava”. A ele mais valia o relato que os fatos, tanto que precisa acreditar “primeiro que todos” na pureza da mulher para convencer o logradouro.

Esse duplo fidelidade/infidelidade se mostra também na arquitetura textual, que se dá por caminhos variados como se pode ver pelos exemplos: “crível”/“incrível”; “nua”<sup>11</sup>/“pura”; “nau tangida a vela e vento”/“barquinho de papel”; “inefável”/“infando”<sup>12</sup>; como também por sua própria visualização pelo uso de dois parágrafos com termos que pouco diferem na escrita e na fala — “Mas”/“Mais” —, no entanto, introduzem alterações significativas na narrativa e no protagonista; naquele, Joaquim/traído como ex-marido ou “a entrada dos demônios” (TE p.73), nesse, Joaquim/sábio como Ulisses ou “a remir, redimir a mulher, à conta inteira” (TE p.74).

Que mulher é essa que reage a toda uma tradição triádica: proibição, transgressão e punição? Em outra pergunta, por que o castigo de sua falta recairá apenas sobre os ombros do homem/amante? Quaisquer respostas incidem sobre vários pontos, e, longe de trazer soluções, as questões provocam novos debates. Para tanto, vale expor que a sexualidade parece envolver todo esse jogo que se inicia com o adultério. Senhoras de seus desejos, essas personagens vão ao encontro desse lugar. Aliás, essa procura não se limita às personagens rosianas já analisadas aqui, como apreendeu Cleusa PASSOS (2000 p.225) ao afirmar que:

A coragem feminina em face do corpo e do desejo se imporá, sem diferenças abruptas entre as mulheres da “Casa Grande”, as ex-prostitutas Mema, Doralda, as Tias da fazenda de seo Senclér ou as airosas damas do Verde Alecrim, ressaltando-se que detiveram (ou

---

<sup>9</sup> - Essa estratégia de alterar letras no nome da personagem é utilizada também em “A senhora dos segredos” de *Ave palavra*.

<sup>10</sup> - Conferir *As ousadias verbais em Tutaméia*, de Jeane Mari Sant’Ana SPERA (1995).

<sup>11</sup> - No texto, a nudez possui forte marca sexual.

<sup>12</sup> - “**INFANDO**. Nefando, abominável, aborrecível. // T. culto do lat. Do mesmo rad. **fari**, ‘dizer’, é **inefável**, ‘indizível’, ‘delicioso’, ‘encantador’. Os termos se distanciam pela conot., pejorativa num, e valorativa noutro; no texto, a oposição conotativa é evidente e de marcante valor estilístico”. (MARTINS, 2001 p.273)

detêm), em fases diferentes, certo poder de ganho. Doralda assume com orgulho seu passado de meretriz em Montes Claros, ainda que os devaneios de Soropita tentem (re)compô-lo e suspendê-lo... em função do ilusório do desejo de possuir uma esposa casta e sem outroras. De modo análogo, as que apreciam o ofício comportam o lado encantatório do prazer e da condução de suas paixões e destinos, configurando-se exceções as vítimas [Angélica e Sariema] de Augusto Matraga, oferecidas em leilão para sofrerem, em seguida, amargo rechaço perante o vilarejo.

Pela fala da autora, vê-se que a infidelidade feminina é apenas uma face da violação das leis sociais que Guimarães Rosa explora reiteradamente. Assim, ele dá uma ordem diferenciada às relações humanas ao quebrar as regras fixadas e ao esboçar traços não esperados. Inclusive é mister ressaltar que, contrariando as leis das aldeias e a ordem do Pai, nem Luisa, Dona Silivana ou Virília têm filhos com seus (ex)-maridos ou amantes, e essa inexistência de prole não lhes é reivindicada<sup>13</sup>. De maneira que o esperado papel social recairá sobretudo no homem, que, traído, terá pouca oportunidade de se recompor.

### **3. A DESTEMIDA ERA DOIDA VARRIDA**

Em artigo primeiro (1963)<sup>14</sup> e esclarecedor, Dante Moreira LEITE (1979 p.109) percebe o tratamento que Guimarães Rosa dá a suas personagens explicando que “seria possível dizer que a fonte do mal é sempre o homem, como se apenas neste pudesse surgir o ódio, a vingança, a infidelidade”, assim, exime as mulheres de qualquer culpa. Por outras palavras, agora a respeito das prostitutas, o autor explica que “a mulher-dama apresenta, sempre, um momento de fascínio e encantamento”; “contra a tradição, a meretriz é valorizada como tal” (LEITE, 1979 p.110). Kathrin Rosenfield, ao falar do interesse de Riobaldo com as mulheres amadas, também chega a essas conclusões expondo que o narrador-protagonista não as diferencia, nem as acusa a partir de suas ações, atitudes e profissões.

Todas relações com mulheres estão sob o signo da “alegria”, ou seja, de um prazer pleno e intocado tanto pela culpa como pela vergonha ou pela abjeção. Na percepção de Riobaldo (da qual o texto nunca se distancia), as

---

<sup>13</sup> - Parece haver uma indiferença por parte de Riobaldo em relação a filho, pois em nenhum momento de sua narrativa faz alguma menção da existência ou não.

<sup>14</sup> - O *Estado de S. Paulo* “Suplemento literário”, 25/08/1963, 31/08/1963 e 14/09/1963, foram reeditados em “O amor romântico e outros temas” em 1979.

adúlteras, moças meretrizes amadas no percurso das suas andanças, não são menos respeitáveis ou menos encantadoras do que a moça de família Otacília, protegida nos seus “territórios e buritizais”. (ROSENFELD 1993 p.84)

Pela intervenção das citações sobre o universo feminino, é possível verificar que o escritor mineiro vai construindo analogias entre suas personagens. Essa ruptura do que lhe fora desenhado socialmente — logrando não só as personagens masculinas como os leitores — dá à mulher de Rosa peculiaridade incompreensível ao homem, tanto que é inaceitável a Manuelzão, personagem de “Uma estória de amor”, o final de uma das estórias de Joana Xaviel, exatamente a que a personagem transgressora, a Destemida<sup>15</sup>, não é punida por suas ações. Na voz de Joana a estória principia: “—‘O seguinte é este’... Aí, uma vez, era um homem doado de rico, feliz de rico, mesmo, com extraordinárias fazendas-de-gado. Tinha um amigo, que era vaqueiro, muito pobre, pobre, pobre<sup>16</sup>. A mulher do vaqueiro se chamava a Destemida...” (MM p.178); mais adiante a narrativa se reinicia:

— “O seguinte é este...” O homem rico prezava toda a confiança no vaqueiro, deu a ele a melhor maior fazenda, pra tomar conta. O vaqueiro podia comportar lá o que por si entendesse, mas tinha de zelar cuidados com a Cumbuquinha, uma vaca que o homem rico amava com muita consideração. Foi quanto foi para a Destemida exigir do marido, a sentido rogo: que queria comer carne da Cumbuquinha, que precisava, porque era um desejo e ela estava grávida de criança, mesmo precisava. Até os meninos choravam: “Nha mãe, não mata a Cumbuquinha...” Mas a Destemida tinha o relógio de não ter nenhuma piedade. Não atendia, por mais prazer. O vaqueiro pobre matou a Cumbuquinha... (MM p.179)

Na continuidade da narrativa, após a morte da vaca a fatura — contrapondo ao “vaqueiro [que era] muito pobre, pobre, pobre” — aparece: “— ‘... A Destemida era doida varrida...’ ‘Mas até os meninos, enquanto teve carne, muitos dias, pediam: — ‘Nha mãe, me dá um taquinho da Cumbuquinha, pra eu assar?’” (MM p.180) E descoberto o logro do vaqueiro — “informado falso, o minto de que a Cumbuquinha rolara barranco e se morrera, quebrados os quartos” — pela senhora mãe do homem rico, “então a Destemida, mediante venenos<sup>17</sup>, matou a mãe do homem rico, antes que ela fosse poder delatar ao filho os exatos”. Após os preparativos do enterro, que “ficou

---

<sup>15</sup> - Observe que em toda a estória de Xaviel o nome da personagem vem precedido pelo artigo definido, o que o caracteriza mais como nome/conduta.

<sup>16</sup> - A referência está na cantiga de roda: “eu sou pobre, pobre, pobre de maré, maré”.

<sup>17</sup> - Como anotação, vale lembrar que uma das estratégias de que Flausina, *Esses Lopes*, se utiliza para eliminar um de seus maridos é o veneno.

um preço enorme”, “a Destemida ainda se encaprichou de conseguir roubar as todas alfaias, e tocou fogo na casa onde se guardava o corpo da velha, pra o velório. A estória se acabava aí, de-repentemente, com o mal não tendo castigo” (MM p.181). Assim, “todos que ouviram, estranhavam muito: estória desigual das outras, danada de diversa. Mas essa estória estava errada, não era toda! Ah, ela tinha de ter outra parte — faltava a segunda parte? A Joana Xaviel dizia que não, que assim era que sabia, não havia doutra maneira” (MM p.181).

Pode-se dizer que, por qualquer olhar que se observa, é o desejo que comanda a personagem. Não há nada que a impeça, nada lhe é barreira para conseguir os seus desígnios: da fartura de carne à fartura de dinheiro. Ao marido cabe a função de cúmplice das mortes e mentiras, além de trair a confiança cega do patrão e amigo. Mas de qualquer forma, a ele restam funções — vaqueiro e marido — e o lugar do esquecimento, à margem dos episódios sem nome, sem voz e sem ação, quase sem responsabilidade. Na cena central, à Destemida todos querem punição, “uma segunda parte, o final tinha de ter” para apaziguar os ânimos dos ouvintes, para que a mulher sofresse o peso de sua culpa. Cleusa PASSOS (2000 p.179) compara as ações de a Destemida com outras personagens femininas de Rosa:

O desejo de “a Destemida” vai, portanto, além da carne da Cumbuquinha e da preservação do fato, deslocando-se para poder e riqueza. Ela mata, toma posse do alheio, sem penas ou remorsos, recusando a Lei. O mal se instaura, em nome do desejo, lembrando Mutema e sua ausência de limites, Diadorim e a busca cega de vingança. Contudo, se estas acabam subordinadas a normas religiosas e paternas, a confinamento e morte, aquela se livra de qualquer punição, obtendo vantagens, “às triunfânicas”.

Neste rol, o apontamento de Flausina de “Esses Lopes” seria útil, já que ela também viola a Lei paterna e não há punição para suas ações, obtendo o triunfo da fortuna dos Lopes e do amor de um jovem. Não obstante, diferente das outras personagens, há uma justificativa para seus procedimentos que acaba por convencer os leitores do conto de *Tutaméia*, até porque o mote da estória é exatamente a explicação dos assassinatos dos Lopes e a separação dos filhos, pois são “má gente, de má paz; deles, quero distantes léguas. Mesmo de meus filhos, os três” (TE p.81).

## **4. DESAPARECEU, APARECEU. CORRIA MAIS DO QUE O VENTO**

Uma questão tangencial aqui poderia ser feita: por que Manuelzão e todos querem a segunda parte da estória de Xaviel? É bem evidente que ela quebra a estrutura modelar das estórias orais com seu final inexistente sem punição para a transgressão. Em outro campo de significação, a idéia que se faz é que há uma identificação entre o administrador da fazenda Samarra e o vaqueiro da estória, pois ambos gozam a confiança dos patrões na lida com as terras. Assim a traição, tão assinalada pelo sertanejo<sup>18</sup>, é imperdoável, necessitando de um final que reerga a moral, pelo menos para o vaqueiro. Além disso, há toda uma tradição, no imaginário do sertão brasileiro, sobre alguns homens que lidam com o gado, que Câmara CASCUDO (2001 pp.718/719) irá nomear de VAQUEIRO MISTERIOSO:

Em todas as regiões brasileiras de pastoreio (...), há a tradição de um vaqueiro misterioso, sabedor de segredos infalíveis (...). Usa vários nomes. (...) Aparece nas horas de vaquejada ou apanha de gado novo, ferra ou batida para campear. Vence todos os companheiros. Recebe o pagamento e desaparece, para surgir vinte, cinqüenta léguas adiante, em outra fazenda, repetindo as façanhas julgadas sobrenaturais. (...) Mal vestido, humilde, sofrendo remoque dos vaqueiros e campeadores, termina sendo o primeiro, o mestre supremo, aclamado como um herói, desejado pelas mulheres, convidado para os melhores lugares pelo fazendeiro. Recusa todas seduções e remergulha no mistério.

Alguns vaqueiros rosianos estão nesse patamar: João Manico de “Burrinho Pedrês”; Grivo de “Cara de Bronze”; “o vaqueiro Uapa — rei de todos, montando em seu mais bonito alazão” (MM p.166); o vaqueiro Menino, que depois de seu feito pronuncia seu nome: “Seunavino... Não quero dote em dinheiro. Peço que o Boi seja soltado. E se me dê este cavalo” (MM 257).

Salienta-se que esse último é protagonista da narrativa do velho Camilo: “Romance do Boi Bonito” ou “Décima do Boi e do Cavalo” e seria ele quem mais se identificaria

---

<sup>18</sup> - Pode-se verificar isso também em Riobaldo que se questiona se traiu Zé Bebelo, Joca Ramiro, Diadorim, Selôrico Mendes, Deus. Ademais o motor que move a vingança dos jagunços é a traição de Hermógenes.

com o protótipo do Vaqueiro Misterioso<sup>19</sup>. Desprovido de desejos material e sexual, já que não aceita o prêmio da competição: “O galardão que falei, é em honras e dinheiros. A quem der conta de derribar e passar por riba — me trouxer esse boi, no curral. E por casar tenho minha filha...” (MM p.246), porém, quer apenas a liberdade do boi Bonito e ser dono do cavalo “assombrado” “que não é possível”, mas que só ele fora o único a fazer montaria, além do pai do fazendeiro já falecido.

Depois da estória se finalizar grandiosamente — após Menino dominar boi Bonito —, o herói é revelado e aclamado, como numa outra estória de Joana ao ser descoberta a identidade de Dom Varão, “o Príncipe e a Moça se casavam, nessas glórias, tudo dava acerto” (MM p.175). Assim, encerrada a fábula de Camilo, Manuelzão fala que tudo “está clareado agora, está resumido...” (MM p.258), pois nas analogias, essa estória redime o vaqueiro marido de a Destemida; bem como ele — vaqueiro e administrador de Samarra — deverá cumprir sua função e conduzir “a boiada [que] vai sair. Somos que vamos” (MM p.258). Nota-se que o final das estórias é sempre no sentido de redimir: “acertos”; “clareado”; “resumido”; “somos que vamos”.

Advindas de uma literatura oral que tradicionalmente louva o boi, suas façanhas, sua beleza e coragem, a estória colige todas as outras em suas individualidades. Assim, nas identificações de cada um com as narrativas, elas se fundem, se aclaram. Ou noutra elucidação: dentro da estória estão as explicações das estórias. Nos comentários de Marli FANTINI (2003 pp.257/258) também se lê:

Através de sua parábola, Camilo recorre ao direito de ir-e-vir, o acesso ao amor interdito. Mas, basicamente, o direito de ser “outro” sem, necessariamente, ser tratado como “outro”.

Terminada a estória, o sertão é, por um instante, tocado pelo fulgor do sublime a mobilizar os ouvintes que, tocados de êxtase e compaixão, deixam-se arrebatados e enleados na trama; há encontros, aproximações, comunhão: cada um dos envolvidos identifica-se com a “estória”, reconhece-se na parábola. Este é o instante epifânico de “travessia”, em que a experiência erótica do velho Camilo se transubstancia em sabedoria sentenciosa, de caráter popular e folclórico, sem, contudo, perder as profundezas de uma sabedoria transcendente. É nesse momento de reconhecimento que a estória se torna exemplar, transformando-se em saber transmissível.

---

<sup>19</sup> - Pode-se conferir todo um ciclo de estórias de vaqueiro e boi. Cf. *História do boi Leitão ou o vaqueiro que não mentia* de Francisco Firmino de PAULA (s/d) e *História do boi Misterioso* de Leandro Gomes de BARROS (1987).

Esse “direito de ser *outro* sem, necessariamente, ser tratado como *outro*” pode ser aplicado também para a Destemida? E mais: como as outras mulheres rosianas, a Destemida deseja e precisa do perdão masculino? Quem quer “uma segunda parte, o final” é Manuelzão, Joana Xaviel não se preocupa em inventá-lo ou procurá-lo, o desfecho fica suspenso para o ouvinte. Nas infidelidades femininas, são os homens que procuram superar, elas nada precisam fazer, compete a eles duelar, assassinar e inventar estórias em prol de suas esposas e amantes. É o homem que tenta ordenar o social.

No fluxo de consciência do protagonista de “Uma estória de amor”, a angústia sintetiza toda a sua existência: criar e repetir a mesma narrativa, casamento, adultério, incesto, amor, ódio, razão, trabalho, responsabilidade, família, festa. Toda a sua força na tentativa de reordenar os pontos que ele não consegue dominar.

Ele, Manuelzão, gostava das estórias, mas não naquela noite, não estavam no próprio ser. Tempo de festa, era só para a festa, não p’ra o comum, cabeça da gente não dá pra tantas coisas. Não dava para o amor. Por certo ainda podia se casar, tinha forças e parecer para isso? Soubesse de achar uma moça da igualha de formosura, da simpatia de Leonísia, sim, casava. Mas — doideras! — idades passadas, emperro, falta de costume — já estava desconsentido para casamento. *E... era uma vez uma vaca Vitória: caiu no buraco — e começa outra estória... e era uma vez uma vaca Tereza: saiu do buraco — e a estória era a mesma...* Um amor está no campadal do ar, no itê das frutas, no duro do chão onde minha boiada pasta. O de-vir, que não se sabe. Queria saber de mim? Errou a vida? Ia seguir trabalhando de ser, adiante viver para os netinhos, esses cresciam tendo mais, conhecendo. (MM pp.195/196).

## 5. MULHERES DE ATENTADA VONTADE

Os dois intróitos — “*e começa outra estória...*”, “*e a estória era a mesma...*” — dão a imagem do que se tem visto até aqui: a reiteração da figura feminina como detentora de seu desejo e da transgressão sem punição, ou, num termo, *pecadora inocente*. As narrativas (narrador? autor?) eximem essas mulheres do peso da culpa, quer por não lhes encontrarem responsabilidades, quer por suas ações serem resultados do desejo.

De forma análoga estão “Esses Lopes”<sup>20</sup> de *Terceiras estórias*, porquanto, ao narrar sua vida, Flausina<sup>21</sup> vai retirando o peso de seus delitos: eliminar “o povo ruim”, “má gente,

<sup>20</sup> - Todas as citações que se referirem a essa narrativa estão em TE pp.81/85.

<sup>21</sup> - Cf. em especial “O primado das palavras mágicas: Tutaméia” in: Zaira TURCHI (2003 pp.198/233)

de má paz”. Mesmo que expulsando, assassinando ou causando o homicídio a cada um dos Lopes, ela consegue justificar essas ações. De maneira que, da infância de menina pobre que se “via vestida de flores”, passando pelo arrebatamento do primeiro Lopes (nenhum presta; mas esse, Zé, o pior, rompante sedutor), aos outros que vieram (Sertório, Nicão, Sorocabano), bem como aos três filhos que proveu “de dinheiro, para longe daqui viajarem gado”, a narradora, nessa vida obstada pela raça ruim de homens, impõe sua força aos poucos, aprendendo “a lição de ter juízo”, a calar “muitos prantos”, a agüentar “aquele caso corporal”, a lograr nas contas, a acumular dinheiro, e, principalmente, aprendendo a dar filhos varões, o que lhe garante confiança e herança. Assim, ao contrário das outras mulheres, ter filhos homens, sobretudo, faz parte da execução do plano de Flausina.

Mais que abonar sua liberdade, sua vingança ou aclamar sua existência, Flausina se coloca no lugar de executora/companheira de uma justiça divina, e o extermínio da prole era necessário, já que “esses Lopes, raça, vieram de outra ribeira, tudo adquiriam ou tomavam; não fosse Deus, e [eu?] até hoje mandavam aqui, donos”. Noutra fala se lê “Deus me deu esta pintinha preta na alvura do queixo”, assim, seu corpo é assinalado e ungido com um sinal, porque, como diz o ditado popular, “se Deus o marcou, alguma coisa lhe encontrou”. Portanto ela, ao lado do Bem, garante legitimidade para seus atos: “todo mundo vive para ter alguma serventia”, e essa era a dela: “Lopes, não! — desses me arrenego”. Tanto que “na cachaça, botava sementes de cabaceira-preta, dosezinhas; no café, cipó timbó e saia-branca. Só para arrefecer aquela desatada vontade, nem confirmo [nem nega?] que seja crime”. Morto Zé Lopes, Flausina varre a “casa, joguei o cisco para a rua, depois do enterro”.

No entanto, “os Lopes não me davam sossego?” “Dois deles, tesos, me requerendo, o primo e o irmão do falecido”. “Mexi em vão por me soltar, dessas minhas pintadas feras”. Aparecem Nicão e Sertório com suas propostas, a daquele mais paciente: “*Depois da missa de mês, me espera...*”; a deste é imposta: “inda antes do sétimo dia já entrava por mim a dentro em casa”; então, Flausina é obrigada a recomeçar sua luta. Em suas astúcias aprendidas, “sorria debruçada em janela, no bico do beijo, negociável; justa”, fazendo de Sertório marido e Nicão amante, e enfim “se enfrentaram, bom contra bom, meus relâmpagos, a tiros e ferros”. Com as mortes, “inconsolável chorei, conforme os costumes certos, por a piedade de todos: pobre, duas



e meio três vezes viúva”.

“Mas um, mais, porém, ainda me sobrou. Sorocabano Lopes, velhaco, o das fortes propriedades”. A ele outras finuras vieram: “eu impondo: — *‘De hoje em diante, só muito casada!’*.” “Para homem nessa idade inferior, é abotoar botão na casa errada. E, este, bem demais e melhor tratei, seu desejo efetuado”; “dava a ele gordas, temperadas comidas, e sem descanso agradadas horas”; “tudo o que é bom faz mal e bem. Quem morreu mais foi ele. Daí, tudo tanto herdei, até que com nenhum enjôo”. E por final os filhos que proveu de dinheiro “para longe daqui viajarem gado”.

O avesso e o demoníaco são os Lopes, que iniciam a violência e a destruição de todos. Cada um tem seu fim conforme o merecido, após a tarefa cumprida, Flausina (renomeada Maria Miss?) sente-se “livre, por velha nem revogada não me dou, idade é qualidade”. Para tanto, encetou uma caminhada de destruição e reconstrução de seu viver, utilizando as armas que possuía: calúnia, veneno, sedução, ciúmes, comida, traição, poder econômico. Tudo é objetivado para um fim único: se livrar dos Lopes. Portanto, a reconquista da simplicidade da infância pobre ocorre com a morte dos Lopes e o abandono dos filhos, pelo amor de um jovem<sup>22</sup> e com as posses adquiridas; mas também o equilíbrio advém do ato mnemônico de contar: “aos pedacinhos, me alembro”. Se por “primeiro, os outros obram a história da gente” e fazem o existir (os pais e os Lopes); por segundo, senhora de sua consciência, é Flausina que por trás vai dando o tom da vida, tecendo seu querer e desenredando o real, como Jó Joaquim, para enredar sua estória. E ao final, põe os fatos em relatos, isto é, torna-se narradora da estória. Os comentários são de Zaira TURCHI (2003 p.212):

A oposição entre a vida programada para si própria e a vida com os Lopes constitui a estrutura do conto. A partir do momento em que a personagem se sente oprimida pela brutalidade do mundo para onde foi arrastada, começa sua luta para não renunciar a si mesma, aos seus sonhos de infância, representando, cada etapa vencida, um passo de volta a origem. Obrigada à renúncia de seu plano de vida, em contrapartida, apenas instalada em casa alheia, começa a tramar o retorno como forma de neutralizar a violência. As atitudes de Flausina tecem o sonho, enquanto destecem o pesadelo: asfixiada, envolvida “em camisolas do demônio”, brutalizada pelo “volume do outro”, sua mente reage, pensando em “outras larguras”.

---

<sup>22</sup> - No começo da estória a narradora diz: “Amo um homem, ele vive de admirar meus bons préstimos, boca cheia d’água. Meu gosto agora é ser feliz, em uso, no sofrer e no regalo”. Ao final: “Amo, mesmo. Que podia ser mãe dele, menos me falem, sou de me constar em folhinhas e datas?”

As oposições estão presentes no par Flausina e os Lopes: sonho e pesadelo; enredar e desenredar; felicidade e infelicidade; amor e ódio; Bem e Mal; construir e destruir. A sobreposição de um dos lados da dicotomia é a espessura mais saliente que se vê dessas mulheres rosianas, que, submissas ao masculino, subvertem a ordem do contínuo, a autoridade do pai/marido, para arquitetarem sua própria estória, mesmo que numa voz alheia. Tanto que Virília, como Eva<sup>23</sup>, obriga Jó Joaquim a urdir uma nova narrativa/mulher; Riobaldo a tecer Diadorim; o narrador de “A benfazeja” redimir a protagonista, Mula Marmela, de suas ações. Em todas as situações elas impõem sua força, seu destino, alcançam os derradeiros objetivos. Ao encontro desse discurso vão as palavras de Cleusa PASSOS (2000 p.199):

Conforme se verifica, uma das características das personagens femininas, pautadas pela força do desejo responsável por atitudes inusitadas e temerárias, se ancora na dissimulação. A Diadorim e Mutema que vão impondo sorrateiramente modos de resistência, aliam-se mulheres cuja subversão também é mediada por voz, corpo e escrita, mas não abdicam de seus desejos em função da lei (religiosa ou paterna). Elpídia, Dlena e Flausina as representam, ilustrando situações específicas e confluindo para um ponto comum: a busca da “desforra” e do “regalo” sem culpas.

Dois pontos poderiam ser destacados para as personagens femininas — adultério e assassinato —, que, acrescidos de uma outra idéia: a *pecadora inocente*, resumiriam a análise até aqui. A infidelidade amorosa e o crime são práticas das personagens femininas justamente para resistir e sobreviver ao casamento ou fazê-lo acontecer; tanto que Elpídia, de “Estoriinha” (TE pp.92/96) e Flausina não mediram investimentos — e o homicídio do cônjuge é um deles — para alcançarem seus objetivos.

Em “A benfazeja” de *Primeiras estórias*, Mula Marmela para salvar o vilarejo da maldade do marido assassinara “Mumbungo, [que era] mandatário de não sei que poderes” (PE p.116); que “era célebre-cruel e iníquo, muito criminoso, homem de gostar do sabor de sangue, monstro de perversias” (PE p.115). Ele possuía um filho, Retrupé, “cínico, canalha, vilão”, da mesma estirpe do pai. Mas que “talvez, ele não precisasse de danado morrer como o Mumbungo, seu pai” (PE p.118), pois “que há leites e pós, de plantas, venenos que ocultamente retiram, retomam a visão, de olhos

---

<sup>23</sup> - Se Eva não cometesse a transgressão inicial, os homens ainda estariam no contínuo do Mito. De maneira que ela força a escrita da História.

que não devem ver. Só com isso, sem precisão de mais, e já o Retrupé parava, um ser quase inócuo, um renunciado” (PE p.118), cego pelas mãos de Marmela. Depois, ela cumpre uma outra sina “com terrível dever-de-amor cuidando, com se fossem os filhos que ela queria, os que ela não pariu nem parirá, nunca — o dócil morto e o impedido cego” (PE p.118).

As ações benéficas da protagonista estão de antemão no próprio título do conto. Não de outra maneira, a narrativa será voltada para um olhar que convida a aldeia a re/conhecer Mula Marmela além de seus aspectos físicos: “a mulher — malandraja, a malacafar, suja de si, misericordiada, tão em velha e feia, feita tonta, no crime não arrependida”<sup>24</sup> (PE p.113). Se todos a desprezam por não observar suas pequenas coisas e seus atos, o narrador/forasteiro, em sua investigação, contará uma nova estória tentando a todo instante o convencimento das pessoas de que os seus feitos foram necessários e predestinados:

A mulher tinha de matar, tinha de cumprir por suas mãos o necessário bem de todos, só ela mesma poderia ser a executora — da obra altíssima, que todos nem ousavam conceber, mas que, em seus escondidos corações, imploravam. Só ela mesma, a Marmela, que viera ao mundo com a sina presa de amar aquele homem, e de ser amada dele; e, juntos, enviados. Por quê? Em volta de nós, o que há, é a sombra mais fechada — coisas gerais. (PE p.116)

Semelhante à realização do dever de execução, não só para si, mas para todos, Marmela se aproxima de Flausina, utilizando-se de plantas venenosas e da confiança do outro, bem como na altivez de suas ações; mesmo que se diferenciem pelo fato de Marmela não ter filhos e cuidar de Retrupé. Cumpridoras de seus destinos, erradicar ou, pelo menos, abrandar uma raça de homens, as narrativas vão inocentar cada mulher pelo seu ato de eliminar a crueldade suprema e as encarnações diabólicas: os Lopes, Mumbungo, Retrupé. Eles são a personificação do Maligno, que o mundo cristão, comumente, denominou de servos de Satanás<sup>25</sup>. Ao abordar as percepções do mal, Jeffrey B. RUSSELL (1991 p.255) mostrará como ele se corporifica na imagem do Diabo.

---

<sup>24</sup> - Esmolambada, maltrapilha. Forma reduzida de **andrajoso**, mais pref. intensificador **mal**, por analogia a **maltrapilho**. O sintagma é enfático, inusitado. (MARTINS, 2001 p.312) Doente, adoentado, achacado. Os dics. (NA, CA e LF) registram **malacafento**; provavelmente o A. substitui o suf. **-ento** por **-ar** para tornar a pal. mais insólita. (MARTINS, 2001 p.312)

<sup>25</sup> - Diferente do que a tradição demonológica colocou ao longo da história cristã, é de notar que todas as personagens são masculinas, e quem elimina o Maligno é a mulher.

Consideramos o mal como maior do que a simples ignorância moral. Consideramos o mal como transcendente ao indivíduo e possuidor de uma unidade de propósitos, e de força. No decorrer dos séculos, a expressão dessas percepções formou uma tradição que postula um princípio do mal, e lhe dá personalidade.

## **6. SE NANJA, SEI NÃO. O DEMÔNIO SABE**

A personalidade e identidade desse mal de que trata o autor — que não só transcende o indivíduo, mas também seu tempo e espaço — foi nomeada e atribuída a entes *sobrenaturais*: Lúcifer, Mefistófeles, Satã, Belzebu e diversos mais<sup>26</sup>. Essa infinita hierarquia, que nenhum teólogo desacreditou, teve continuamente sua correspondência junto aos homens, ao mundo e à voracidade do Diabo em arrebanhar almas para sua obra. O medo<sup>27</sup> foi sempre uma constante nessa relação com os demônios, assim não é gratuita a fala de Lutero ao afirmar que “somos prisioneiros do diabo como de nosso príncipe e deus”, inspirado talvez em São João quando escreve sobre as despedidas de Cristo: “Já não falarei muito convosco, porque vem o príncipe deste mundo; mas ele não tem nada em mim” (João 14:30) e “ele o convencerá a respeito do juízo, que consiste em que o príncipe deste mundo já está julgado e condenado” (João 16:11). Noutra explicação são palavras de Lutero:

Somos corpos e sujeitos ao diabo, e estrangeiros, hóspedes, no mundo no qual o diabo é o príncipe e o deus. O pão que comemos, a bebida que bebemos, as roupas que usamos, ainda mais o ar que respiramos e tudo o que pertence à nossa vida na carne é portanto seu império. (apud DELUMEAU, 1989 p.251)

Ele se refere, evidentemente, a todos, porque ninguém escapa às garras do Maligno, como parece nada escapar do Diabo que Riobaldo constrói, como se pode reter de seu comentário ao falar sobre o estado do Demônio.

Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até: nas crianças — eu digo. Pois não é ditado: ‘menino — trem do diabo’? E nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes... *O diabo na rua, no meio do redemunho...*” (GSV pp.26/27).

---

<sup>26</sup> - Uma antologia contendo uma pequena explicação para cada demônio se encontra em Alberto COUSTÉ (1996 pp.251/277), pode-se conferir também o dicionário de LURKER (1993).

<sup>27</sup> - Vale lembrar o comentário de Kathrin H. ROSENFELD (1993 p.13): “O ‘medo’ e o ‘demo’, termos anagramáticos, tornam-se mutuamente intercambiáveis (...)”.

No entanto, mais frágeis e propícias — como tanto se vê nos discursos teológicos —, as mulheres são igualmente inclinadas a se deixarem enganar pelo Diabo. Entretanto, indiferente a esse discurso, Rosa dá aos antagonistas a descrição de Demônios e a elas a justiça divina e o Bem. Mesmo que seja esta executada por meio do homicídio, da mentira, da sedução, enfim, todas as armas são válidas para eliminar os inimigos da localidade e da paz.

Próprias ao universo do sertão, as noções de pecado, justiça, liberdade regulam-se a partir de uma lógica interna e válida. Por esse viés, nota-se que a condição humana da mulher coloca a maldade como um dos pontos que a identificam, mas que também lhe impõem uma certa regra e senso de retidão, tanto que as narrativas irão isentá-la de qualquer culpa, ou pelo menos explicar seus feitos e façanhas. Pela mesma ótica pode-se ler a fala de Guimarães Rosa em entrevista com Günther Lorenz: “A gente do sertão, os homens de meus livros (...) vivem sem consciência do pecado original; portanto, não sabem que é o bem e o que é o mal. Em sua inocência, cometem tudo o que nós chamamos de ‘crimes’, mas que para eles não o são (...)”. Walnice Nogueira GALVÃO (1972 p.18) ao analisar o conceito de jagunço desenvolve também essa idéia, comentando que:

Aparentemente, o jagunço não é um criminoso vulgar. As noções de honra e de vingança, bem como o cunho coletivo de sua atuação, estão inextricavelmente ligados à sua figura. O jagunço não é um assassino: ele é um soldado numa guerra; o jagunço não mata: ele guerreia; o jagunço não rouba: ele saqueia e pilha. “Crime, que sei, é fazer traição, ser ladrão de cavalo ou de gado... não cumprir palavras...” diz o grande chefe de jagunços Sô Candelário.

Essa coerência sertaneja — forjada por uma religiosidade popular, por valores centrados na luta cotidiana do existir, na azáfama com a terra e com o homem — constrói uma ética estranha e, às vezes, incompreensível ao outro. Essa diferença é amiúde realçada na obra de Rosa ao deslocar personagens para ambientes diferentes do seu: o interlocutor de Riobaldo, os visitantes de “Entremeios com vaqueiro Mariano” e de “Meu tio o Iauaretê”, o médico de “Corpo fechado”, o alemão seô Alquiste de “Recado do morro”; Drepes de “Como ataca a sucuri”, para ficar em poucos exemplos. Obviamente, esse enfrentamento cultural tem suas raízes presas na colonização européia, formadora de imagens duplas do alheio e do próprio. Myriam ÁVILA (1998 p.392), ao trabalhar o livro *Três mil milhas*, de James W. Wells, mostra o incomodo do

estrangeiro ao ver “a atitude despreocupada do sertanejo com relação a seus atos, mesmo criminosos”. Num trecho da obra do viajante inglês do século XIX lê-se:

... imagine que eu, ou qualquer outro estranho, chegasse aqui e dissesse: “Estas terras são minhas”. E mostrasse documentos para provar o seu direito, e exigisse que o senhor se mudasse, o que o senhor faria?

— Eu o matava.

— Mas isto não seria um pecado?

— De jeito nenhum; seria simplesmente fazer justiça aos meus direitos, à minha família, à minha honra.

— É verdade, responderam os dois desconhecidos em coro. Isto não seria pecado. Não, simplesmente uma questão de direito e negócio, e pecados não têm qualquer relação com esses assuntos.

Suponha, então, que o senhor pudesse levar alguém a comprar como se fosse um boi que o senhor tivesse motivo de acreditar que iria morrer logo, isso não seria pecado?

— Claro que não. Isto seria um bom negócio. (*apud* ÁVILA, 1998 p.393)

Pelas citações compreende-se melhor as mulheres rosianas, sua sobrevivência e inocência mediante o adultério e o homicídio. Centrada no “sertão universo/universo sertanejo”, a obra do escritor mineiro não se furtará a discutir o conceito de pecado e de crime, que envolve toda uma complexidade na tradição secular brasileira. Assim, valentões mortos; meretrizes dignas; padres com filho são tão respeitáveis quanto o “estúrdio” julgamento de Zé Bebelo; a vingança pela morte de Joca Ramiro; um pacto com o Diabo; fazendeiros possuírem exército particular; assassinato por traição; compra de votos.

Na angústia, no “ranço nervoso, sobra da esquentação curtida nas horas de tiroteio” (GSV p.236) após a primeira batalha, Riobaldo questiona o existir daquele jeito jagunço, se as ações que eles produziam não eram pecado, se elas estavam com Deus. Para tanto, conversa com Jõe Bexiguento, que “achava que não tinha mais sustância para ser jagunço”:

Pecados, vagância de pecados. Mas, a gente estava com Deus? Jagunço podia? Jagunço — criatura paga para crimes, impondo o sofrer no quieto arruado dos outros, matando e roupihando. Que podia? Esmo disso, disso, queri, por pura toleima; que sensata resposta podia me assentar o Jõe, broeiro peludo do Riachão do Jequitinhonha? A gente, nós, assim jagunços, se estava em permissão de fé para esperar de Deus perdão de proteção? Perguntei, quente.

— “Uai? Nós vive...” — foi o respondido que ele me deu. (GSV pp.236/237)

A resposta incomoda o narrador; que comentará que: “eu careço de que o bom seja bom e o rúm rúm, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados...” (GSV p.237) Na exigência de Tatarana, as coisas devem estar separadas e bem delimitadas, para que ele compreenda o que é o pecado, a jagunçagem e, por extensão, o amor, Deus, Diabo... Nesta conversa com o companheiro que “tudo poitava simples” é que Riobaldo escuta o caso de Maria Mutema e do Padre Ponte, que “se passou no sertão jequitinhão, no arraial de São João Leão, perto da terra dele, Jõe”<sup>28</sup>.

## **7. COMO PORQUE AVESSAVA A ORDEM DAS COISAS**

A intrigante historieta é contada quando o leitor/interlocutor está mais familiarizado com a narrativa, e começa dizendo que “naquele lugar existia uma mulher, por nome Maria Mutema, pessoa igual às outras, sem nenhuma diversidade”, e numa noite o marido dela amanheceu morto. Ela seguiu todos os “preceitos sertanejos”: “se sentiu, foi em si, se sofreu muito não disse, guardou a dor sem demonstração”. “O que deu em nota foi outra coisa: foi a religião da Mutema, que daí pegou a ir à igreja todo santo dia, afora que de três em três agora se confessava”. “O padre, Padre Ponte, era um sacerdote bom-homem, de meia idade, meio gordo, muito descansado nos modos e de todos bem estimado”. Pai de três filhos com uma mulher, “simplória e sacudida, que governava a casa e cozinava para ele”. “Em tudo mais o Padre Ponte era um vigário de mão cheia, cumpridor e caridoso, pregando com muita virtude seu sermão e atendendo em qualquer hora do dia ou da noite, para levar aos roceiros o conforto da santa hóstia do Senhor ou dos santos-óleos”. O que ninguém conseguia entender é como Maria Mutema tinha “tantos pecados para de três em três dias necessitar de penitência de coração e boca; e o que o Padre Ponte visível tirasse desgosto de prestar a ela pai-ouvido naquele de sacramento, que entre dois só dois se passa e tem de ser por ferro de tanto de tanto segredo resguardado”. No entanto, ela “se desajoelhava de lá, de olhos baixos, com tanta humildade serena, que uma santa padecedora mais parecia”. “E daí mais, que, passando o tempo, como se diz: no decorrido, Padre Ponte foi adoecido ficando, de doença para morrer, se viu logo. De dia

---

<sup>28</sup> - Todas as citações que se referirem a essa narrativa estão em GSV pp.238/243.

em dia, ele emagrecia, amofinava o modo, tinha dores, e em fim encaveirou, duma cor amarela de palha de milho velho; dava pena. Morreu triste”.

“Por fim, no porém, passados anos, foi tempo de missão, e chegaram no arraial os missionários”. “A religião deles era alimpada e energética, com tanta saúde como virtude; e com eles não se brincava, pois tinham de Deus algum encoberto poder”. Assim, “quando um dos missionários subiu no púlpito, para prédica, e tascava de começar de joelhos, rezando a salve-rainha. E foi nessa hora que a Maria Mutema entrou”. “Aquele missionário governava com luzes outras”. “E, mal no amém, ele se levantou, cresceu na beira do púlpito, em brasa vermelho, debruçado, deu um soco no pau do peitoril, parecia um touro tigre”. Pronunciando que “a pessoa que por derradeiro entrou, tem de sair! A pr’ra fora, já, já, essa mulher!”; e depois: “que saia, com seus mais segredos, em nome de Jesus e da Cruz! Se ainda for capaz de um arrependimento, então pode ir me esperar, agora mesmo, que ouvir sua confissão...”

“E Maria Mutema, sozinha em pé, torta magra de preto, deu um gemido de lágrimas e exclamação, berro de corpo que faça estraçalha. Pediu perdão!”, revelando “que tinha matado o marido, aquela noite, sem motivo nenhum, sem malfeito dele nenhum, causa nenhuma”. “Matou — enquanto ele estava dormindo — assim despejou no buraquinho do ouvido dele, por um funil, um terrível escorrer de chumbo derretido”. “Depois, por enjoar do Padre Ponte, também sem ter queixa nem razão, amargável mentiu, no confessionário: disse, afirmou que tinha matado o marido por causa dele, Padre Ponte — porque dele gostava em fogo de amores, e queria ser concubina amásia... Tudo era mentira”. “Tudo crime, e ela tinha feito! E agora implorava o perdão de Deus, aos uivos, se esguedelhando, torcendo as mãos, depois as mãos no alto ela levantava”. Depois de presa ela “não comia, não sossegava, sempre de joelhos, clamando seu remorso, pedia perdão e castigo, e que todos viessem para cuspir em sua cara e dar bordoadas”. Tudo o “povo perdoou, vinham dar a ela consolo, e juntos rezarem”, e “alguns diziam que Maria Mutema estava ficando santa”.

Na perspectiva aqui verificada em relação a Flausina e Mula Marmela, o caso de Maria Mutema parece ser ainda mais o avesso “da ordem das coisas”, já que é assassina de dois bons homens: o marido e Padre Ponte, sem motivos aparentes. Essa é, aliás, a maioria das interpretações que se tem da estória de Bexiguento. Em *As formas do falso*,



Walnice GALVÃO (1972 p.119) explica que “esta parábola, que fala do mal puro, o mal em-si sem motivação, mostra como Maria Mutema tinha ‘um prazer de cão’ em atormentar o Padre Ponte, a quem vinha confessar-se mentirosamente”. Esse mal absoluto da estória será interligado, segundo a autora, a outros causos de *Grande sertão*, em especial: Pedro Pindó (GSV p.29) e de Aleixo (GSV p.28). Além disso, para Galvão, a importância da estória é construir uma matriz imagética que sugere e se reduplica no romance rosiano: “a coisa dentro da outra”, que advém da utilização do artifício da mulher para matar os homens: escorrer pelo ouvido chumbo e palavra.

Pondo em questão o mal absoluto, principalmente nas estórias de Pedro Pindó e de Aleixo, Francis UTÉZA (1994 p.136) comenta que “não esqueçamos que, evocando os diversos exemplos, o narrador aproveitava para introduzir, por meio de Quelemém e do kardecismo, a questão do carma e da reencarnação”. Por essa perspectiva trabalhará com a idéia de remorso e culpabilidade sentidos pelo narrador antes e depois do caso de Mutema, incluindo a doutrina cármica. Já Cleusa PASSOS (2000 pp.143/144) irá pensar que:

O caso pode ir além da parábola do mal sem motivos ou passagem para salvação, tão discutida pela crítica, configurando-se fundamental não só à percepção dos conflitos femininos, vinculados à ordem patriarcal, bem com pôr em foco a elaboração narrativa, ancorada numa rede especular que tece o fio da própria trama e, ao mesmo tempo, o destece, à semelhança da criação na qual se insere: a historieta se faz metafórica “bola de chumbo” a vibrar nos ouvidos do leitor, antecipando o “mal”, sua “remissão” e, mais sutilmente, a transgressiva postura de Diadorim.

Além de se ligar ao Diadorim e à esposa capturada de Hermógenes<sup>29</sup>, Maria Mutema está na ordem da resistência às instituições: Família; Estado e Igreja. De maneira que ela, mesmo que sem motivos aparentes, comete os homicídios. Comenta PASSOS (2000 p.146) que “privada de história pessoal, o leitor pouco sabe de Mutema, mas a hipótese de elos entre seus atos e a questão do ‘nome do pai’ pode ser pensada”. Por esse olhar faz sentido conectar Maria Mutema às outras mulheres, em especial Flausina e Marmela, até porque todo arraial e a própria estória são dominados pela voz masculina: narradores (Jõe Bexiguento e Riobaldo), o vilarejo de São João de Leão; a entoação do *Bendito, louvado seja*; os missionários; o marido; Padre Ponte. Se os homicídios dos

---

<sup>29</sup> - Cf. “Os maus segredos” PASSOS (2000 pp.141/183)

cônjuges são o símbolo da eliminação do mal absoluto: — os Lopes e Mumbungo —, o de Mutema é objetivação contra a ordem do Pai: o marido e o padre (“pai do ouvido”). Ademais, ela segue a mesma sina das outras mulheres: não possui filhos, e ainda recebe algum tipo de perdão por suas ações, pois, condenada pelo Estado, é absolvida pelo povo; qualificada de assassina pelo julgamento oficial, mas santificada por esse.

Se, como viu UTÉZA (1994), as concepções do kardecismo na voz de Quelemém podem assegurar uma possível explicação das ações das personagens do Aleixo, das de Pedro Pindó e seus familiares, por extensão elas também podem esclarecer as de Maria Mutema. Para tanto, a idéia fica sugestionada nas falas da população local que aproximam a personagem de Bexiguento da santidade, que, aliás, já havia sido mencionada em sua humildade frente às reprovações do pároco no confessionário: “contavam, mesmo, que, das primeiras vezes, povo percebia que o padre ralhava com ela, terrível, no confessionário. Mas a Maria Mutema se desajoelhava de lá, de olhos baixos, com tanta humildade serena, que uma santa padecedora mais parecia” (GSV p.239), além disso, o missionário deixa aberta essa possibilidade de perdão: “Se ainda for capaz de um arrependimento, então pode ir me esperar, agora mesmo, que ouvir sua confissão”. Ao final da historieta, é garantida a absolvição da personagem no plano religioso e popular através de sua confissão pública, arrependimento, flagelação, jejum, oração e penitência, pois pela justiça oficial, é julgada e condenada:

Maria Mutema, recolhida provisória presa na casa-de-escola, não comia, não sossegava, sempre de joelhos, clamando seu remorso, pedia perdão e castigo, e que todos viessem para cuspir em sua cara e dar bordoadas. Que ela — exclamava — tudo isso merecia. (...) Veio autoridade, delegado e praças, levaram a Mutema para culpa e júri, na cadeia de Arassuaí. Só que, nos dias em que ainda esteve, o povo perdoou, vinham dar a ela palavras de consolo, e juntos rezarem. Trouxeram a Maria do Padre, e os meninos da Maria do Padre, para perdoarem também, tantos surtos produziam bem-estar e edificação. Mesmo, pela arrependida humildade que ela principiou, em tão pronunciado sofrer, alguns diziam que Maria Mutema estava ficando santa. (GSV pp.242/243)

Dentro de Mutema já havia a santa revelada e a *pecadora inocente*, bem como dentro de sua estória a existência de outras, tanto que a historieta que Jõe conta sintetiza o contar de Riobaldo, no qual ele derrama palavras e chumbo pelo ouvindo do narratário, confessando-lhe sua essência de narrador e jagunço:

De tudo não falo. Não tenciono relatar ao senhor minha vida em dobrados passos; servia para que? Quero é armar o ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho. Por daí, então, careço de que o senhor escute bem essas passagens: da vida de Riobaldo, o jagunço. Narrei miúdo, desse dia, dessa noite, que dela nunca posso achar o esquecimento. O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui! — porque não sou, não quero ser. Deus esteja! (GSV p.232)

O protagonista de *Grande sertão: veredas* chama a atenção do narratário para os acontecimentos subseqüentes, convocando-o a escutar bem “as passagens da vida de Riobaldo”, exatamente antes da parábola de Mutema, mas para que depois, ao final, o outro lhe desse um conselho: “— O senhor acha que minha alma eu vendi, pactário?” (GSV p.623); em outra pergunta: o Diabo vive dentro de cada um, como uma coisa dentro da outra; como o chumbo/palavra escorrido pelo ouvido? A travessia dessa aventura do jagunço Tatarana é a narração/confissão de seu pacto tácito, de seus pecados de morte, de suas traições, dos seus amores e estupros, enfim de toda a estória do “jagunço Riobaldo. [Que] fui eu? Fui e não fui” e seu desejo de não querer ser. Em outra questão, no interior do homem há apenas o homem humano e do jagunço Reinaldo a virgem Maria Deodorina?

## **8. VINHA PARA AS FESTAS, IA SE PUTEAR, CONFORME PROFISSÃO**

Na fala de Riobaldo — após violentar uma mocinha que “agüentava num rezar” —, ele explica: “contando que nunca mais abusei de mulher” (GSV p.189); ou na de Diadorim após escutar as terríveis estórias dos jagunços: “— Mulher é gente tão infeliz...” (GSV p.188), pode ser vista toda a ambigüidade que envolve o feminino na ficção rosiana. Assim são louvadas por todos as prostitutas, que desempenham um papel importantíssimo no universo sertanejo, como também as mulheres para esponsais, destinadas à constituição da família, tanto que Lélío, em “A estória de Lélío e Lina”, quer freqüentar à casa das *tias* antes de procurar casamento, num declarado ritual de iniciação:

Ainda não tinha visto Mariinha nem Manuela, mas sabia que com uma delas se casava; mais fácil melhor ser com a Mariinha, com esse nome fininho frio de bonito. Bom, ia ser; era. E, então, isso das “tias”, amanhã, ficava permitido

concertado, como coisa de intervalo, em sua hora e seu tempo, passagem de homem, mocidade. (UP p.219)

Também no *romance* de “No Urubuquaquá, no Pinhém”, é válido mencionar Jiní, que era uma bela mulata, “a astúcia da beleza”. Nela se misturam os inúmeros predicativos: a luxuriosa, a prostituta, a adúltera, a concubina, a vendida e a “senhora-dona, mãe-de-família”, mas em todos os momentos, ainda que bem distintos, ela consegue angariar a absolvição dos homens mesmo que esse perdão esteja marcado por certo desprezo. Como se pode entender da fala de Drelina<sup>30</sup> sobre os tantos amantes e situações que Jiní vivenciará:

Mas [é] porque a Jiní não dava certeza de ser honesta: só estava vivendo com o Tomé de uns dois meses para cá, antes tinha morado com o Tiotino, vaqueiro que não estava mais no Pinhém, fora s’embora de desgosto, por esses Gerais goianos. Mas, mais em antes, dono de Jiní tinha sido — imagine — o seo Senclér, que a comprara de um garroteiro corpulento, um barbado. Esse das barbas, amásio da Jiní, viajava com ela, demorava nos lugares, mandava que ela fosse com outros, para arrancar dinheiro, ele mesmo fingia não estar vendo sabendo. Seo Senclér aí propôs compra definitiva, fechou o negócio por bons contos-de-réis. (UP 202)

Drelina possuía suas razões, de maneira que após adultério com Lélío, as situações se repetem, Jiní e Tomé passam a brigar, e ele irá abandonar a mulata que — os “tempos se seguem e parafraseiam-se” (TE p.73) — morará com o novo amante para em sua ausência trai-lo, ficando “suja de outro homem”. Ao descobrir, Lélío “puxou o revólver. Teve um nêjo, um oco na cabeça, e no corpo total um frio de perigo. Cansou de si. Outro homem!...” (UP p.293) Não a matou, nem o amante, porque Jiní não o denunciaria: “ela não dissesse o nome, não contasse quem fora, não falasse nada! — ‘Cã cachorra!’ — foi o que ele pôde, sem corpo de voz, quase como debique” (UP p.293), no entanto, seguem o perdão e o desprezo para com ela:

“Podia ser minha irmã...” — ele surge pensou, perturbado por um dó que tomava conta dele, de estado, tão por calor, tão brandamente, vontade de que não chorasse aquelas lágrimas, nem ninguém chorasse, ela chorasse mais nunca. — “Você nem tem culpa, minha filha...” ele falou. Com palavras moderadas; queria por suas palavras aquela pena sentida, o compadecimento, entregar a ela uma amizade e uma ajuda. (UP pp.294/295)

---

<sup>30</sup> - Em “A estória de Lélío e Lina” reaparecem os irmãos de Miguilim de “Campo Geral”: Drelina, Tomé (Tomezinho) e Chica; já ele (agora como Miguel) retorna em “Buriti”; bem como o menino Grivo de Campo Geral ressurgue em “Cara de Bronze” como vaqueiro.

Abandonada por Lélío, Jiní torna-se prostituta, todavia diferente das *tias* Conceição e Tomázia, porque para tê-la “o sal se paga...”; “a mulatinha exige dinheiro valedío”. Nessa concorrência, mesmo que não cobrando o divertimento masculino, as *tias* “caprichavam em aumentar carinhos” (UP 299). Com toda sua sedução e experiência, Jiní — como fez Flausina a Sorocabano Lopes<sup>31</sup> — exige de “José Bento Ramos Juca, fazendeiro no Estrezado, homem de posses, [que] se apaixonara” por ela, que para ficar com ele “só se casar, assente, se quiser, em escrivão e igreja...”, porque “o fumo bom, por si se vende!”.

Mesmo com a traição da ex-amante e nunca ter freqüentado sua cama como prostituta, Lélío, após a sua partida, ainda lamenta que a “Jiní esvaziava muito os ares” (UP 301). As explicações desse sentimento que o protagonista vive são dadas por Lina: “Cada um que se vai, foge com um pouco da gente, meu Mocinho. Tudo é para depois... A vida tem de ser mesmo variável...” (UP 301). Para ele restara, além das já mencionadas meretrizes, “a Caruncha, que mora do outro lado do Ribeirão. Até é bonita mais achável. Somenos meio estúrdia, quase nada não fala, isto é, é mesmo muda, e tem um menino de uns quatro anos, ninguém sabe quem é o pai” (UP p.242).

É interessante notar que de todas as mulheres aqui analisadas, excetuando Flausina que *abandona* os três filhos, somente essa Caruncha — muda e sem nome<sup>32</sup> — gerou filho, no entanto esse é carente de pai: “Ele gostou de Lélío, abraçou-o. — ‘Você sabe contar história? Sabe a do Homem Encantado?’ — ele perguntou, a voz clara, aquilo tudo novíssimo. Lélío nunca mais ia voltar ali” (UP p.299). O vaqueiro não quer ser protagonista da história do menino e tão pouco pai pela possibilidade de fazer Caruncha esposa e, conseqüentemente, torná-la ex-prostituta.

Para uma comparação, leia-se a fala de Doralda, ex-meretriz casada com o ciumento Soropita de “Dão-Lalalão”, ao negar a possibilidade de ter um rebento:

---

<sup>31</sup> - A comparação aqui vai um pouco além da resposta das mulheres, porque elas determinam matrimônio com homens já velhos, ricos e fazendeiros.

<sup>32</sup> - “Como havia de ser o nome verdadeiro, da Caruncha?” (UP p.299). O “Dicionário do Brasil central” registra apenas o termo caruncho: 1. Inseto coleóptero pentâmero, que corrói madeira, feijão armazenado etc. reduzindo-os a pó; carcoma. 2. O pó que resulta da ação desses insetos. 3. Tudo que destrói lentamente. 4. Velhice. 5. Raça de porcos

Doralda declarava que não tinha filho, por contrária natureza. Às vezes perguntava, com a atribulação: — “Mas tu queria? Tu quer que eu tenho?” Vigiava o fundo da resposta que ele ia responder. Aos nadas — que filho também, nenhum, não fazia sua falta. Doralda mesma enchia a casa de alegria sem atormentos, nem parecendo por empenho, só sua risada em tinte, seu empino bonito de caminhar, o envago redondado de seus braços. (NS p.22)

Para Soropita, Doralda, “por tudo e em tudo a melhor companheira” (NS p.29), preenche todos os espaços da casa com sua sedução, pois ela “é o estado dum perfume”; “fome perdida”, “a bebida do vinho”. Senhora de tantos nomes<sup>33</sup>, ela possui como meretriz Sucena, Dadã, Garanhã e como esposa Doralda, Dola, Dora, Adoralda, transitando entre o passado e o presente, quer pela submissão da prostituta: “— Então, Bem, não truge cara pra a tua mulherzinha, você é meu dono, macho... Eu precisar, tu pode dar em mim” (NS p.20); quer como boa e prestativa dona de casa: “Doralda regrava a mesa, com um préstimo muito próprio, seguro” (NS p.59). No comentário de Ana Maria MACHADO (1991 p.127) se observa a ambigüidade inscrita em seu nome: “Doralda adorada, doralda durável, Doralda pássaro que se abre em vôo e dor (rola, codorniz, andorinha esvoaçando em imagens pelo texto), Doralda que se dá. Sobretudo, Doralda de odor e sensualismo”; acerca dessa personagem ainda se lê com Cleusa PASSOS (2000 p.72):

Dola (na voz da mãe), Dadã, Garanhã, Sucena (alcunhas da época de bordel, ligadas à sexualidade, Doralda/Izilda (“a rapariga inventada” pelo marido) e Dona A/Doralda (para os moradores do ão), a personagem de *Corpo de Baile* vai deslizando numa cadeia significativa que a torna figura tão volátil quanto o desejo, suporte das fantásticas criações do cõnjuge, Soropita.

Soropita também possui vários nomes que lhe vão identificando conforme o tempo vivido, para o temerário assassino de tantos homens valentes ele é Surrupita; para o boiadeiro e freqüentador das casas públicas de Montes Claros, Surupita; para o comerciante e fazendeiro, Soropita; e, finalmente, como marido de Doralda, Sorô e Bem. Como a esposa, todas as suas identidades e nomes convivem dentro da mesma pessoa, como se vê pelo arsenal bélico que Soropita mantém ao seu alcance, no freqüente medo de emboscada, como se houvesse sempre um motivo para alguma vingança, no fantasma da prostituição da mulher ex-meretriz, na vida de boiadeiro com

---

<sup>33</sup> - Sobre os vários nomes de Doralda, bem como os de Soropita, pode-se conferir “O nome sensorial” em Ana Maria MACHADO (1991 pp.123/133).

a presença do amigo Dalberto. E mesmo porque, nas relações que cada um estabelece com ele, o nomeará de forma diferente.

## **9. UM CAPINZINHO, DE BOM REMÉDIO**

Soropita tem medo que haja a revelação do segredo do casal, bem como de um possível adultério de Doralda advindo de uma impotência sexual de sua parte. Os mesmos receios possui seu amigo Dalberto ao pensar em retirar Analma do prostíbulo, tanto que vislumbra uma nova vida em lugares desconhecidos. A síntese é a estória que o amigo de Soropita conta:

Um Julinho Lúcio ficara gostando de uma rapariga, em São-Francisco, e ela dele; tirou a rapariga da casa-de-mulheres, foram viver honesta vida juntos, numa casinha. E então veio Jonho, de apelido Mamatoco, que tinha sido constante freguês dela — chegou em hora em que o Julinho não estava, fez medo, gozou a rapariga quanto se quis; e quando chegou o Julinho, foi uma cena de discussão. O Jonho dizia que a rapariga era estadual. O Julinho gritou que ela era dele, que a fumaça ali corria por conta dele. E pôs o Jonho p'ra fora portas. O Jonho foi na faca, o Julinho teve de matar o Jonho... (NS p.71)

Reconhecida por um antigo freguês que ainda acredita possuir o direito sobre a ex-meretriz, a mulher não consegue “viver honesta vida”, pois continua marcada por sua atividade anterior. E Julinho, defendendo o amor e honra do casal, com a morte do infrator. Na imaginação de Soropita, o decreto é — como Augusto Matraga que promete assassinar a esposa e o amante — a morte de ambos, “Cujos à bala — quem safado for” (NS p. 71). Isso não se realizará, porque, na astúcia de mulher vivida, Doralda não cessa de repetir: “— Hoje em dia gosto é de você... Quero você, Bem, tudo p'ra mim, a vida toda. Não posso que você um dia canse de mim!...” (NS p. 77), fazendo-se de dependente e velha: “— Pensei que tu hoje tinha me escopado, Bem: que nem vinha mais, tivesse fugido com alguma mocinha do Andrequicé...”; “— Tivesse me achando velha...” (NS p. 71). Mesmo com essa aparente submissão ela não deixa de impor sua condição de ex-meretriz e de mulher, como se pode ver em sua explicação sobre o tempo em que morava nas casas públicas em Montes Claros: “— Gostava, uai. Não gostasse, não estava lá...” (NS p.77). Ainda vale assinalar que Doralda assume seu desejo de permanecer no bordel, não sendo essa permanência, como se poderia pensar,

uma falta de opção ou necessidade de sobrevivência, como bem resume PASSOS (2000 p.77) ao falar que a mulher:

Oscila entre aceitação dos desejos do marido e alguma resistência em direção inversa: falar da época do meretrício revela-se prazer em rememorar e se ela declara não sentir “falta daquela vida de dama”, também deixa claro seu orgulho por tê-la vivido como objeto de desejo jamais rejeitado.

Um outro desassossego de Soropita vem também através de uma estória, nela o senhor Quincôrno (Joaquim Corno?), que vivia “na beira do Espírito-Santo, não longe do ão”, “ainda no viço da idade, mas sorvada sua força de homem, privo do prazer da vida. A mulher desse vadiava com muitos, perdera o preceito” (NS p.28). A intranqüilidade do protagonista ocorre quando “mal a mal, com Doralda, uma vez, também tinha acontecido — felizmente foi só algum descaído de saúde, passageiro —; e foi um trago de sofrimentos” (NS p.28), desta feita, ele igual ao seo Quincôrno irá procurar nos campos remédios que lhe curem a moléstia que ataca seu vigor sexual:

Já de manhã, no seguinte, ocultando caçou jeito de aprender a respeito daquelas matérias que se tomavam: bico de picapau, verga de cuati, catuaba — tudo o que era duro, rijo, levantado e renitente, isso carregava virtude. Melhor de todas, a verga-tesa: aquela plantinha rasteira do cerrado, de folhas miudinhas, estreitinhas, verde-escuro quase pretas, mostrava de Deus sua boa validade — podia a gente querer dobrar, amassar, diminuir, como se fizesse, que ela repulava sempre e voltava a se ser, mandante. Não precisou. (NS p.29)

Mais que um problema, Soropita teme que seja “mandraca”, feitiço, maldição que uma meretriz lhe enviara, quando ele a desprezara: “a lanços, até hoje lhe fazia mal, o nome que aquela mulher disse, xingou aquilo como um rogo de praga”. Caso isso durasse para sempre, “ele, então, suicidava” (NS p.29). As possíveis analogias com a impotência de seo Quincôrno vão também identificar Doralda com a esposa dele e, de incapaz para o ato sexual, passa a ser qualificado de traído. Essa idéia perturbadora aflige a virilidade de Soropita a ponto de defender o outro:

E que estava prezando o sobejo de muitos, aquela Doralda madama... Ah, não sei, não podia. Não consentido nenhum, não sendo o sr. Quincôrno! Mesmo o senhor Quincôrno: era ou não era — seu no seu? — se sofria ou merecia, ninguém tinha o caso com isso, nem quiçás. Só a bala! Mas, agora, em diante, esse seo Quincôrno ia ter alta proteção, e gatinhos. Pesassem e medissem, e



voltassem — vamos embalar, vamos nas públicas: carabinas e cartucheiras! — ele era homem. Homem com mortes afamadas! (NS p.64)

Às esposas não há censura, não há responsabilidade, pois Soropita promete proteger o homem traído matando os amantes, não a mulher infiel. Afora, caso continuasse sua impotência, ele executaria o suicídio, mas não cogita assassinar Doralda. Ainda se anuncia que o senhor Quincôrno quer a todo custo um remédio que resolva seu problema, mas não a morte da mulher; que Julinho é obrigado a matar Jonho em defesa de sua honra da esposa violentada. A punição, por conseguinte, recai sobre os homens: morte e infidelidade.

Não de outra forma se lê outra historieta, do falecido Major Brão, que Soropita se lembra das pessoas contarem:

Major Brão — um grande fazendeiro louro, ramo de estrangeiro, que fora dono de enormes. Despropósito de riquezas, terras, gado. Tão tudo de rico, que não carecia de se importar com o que dele falassem. Major Brão vivia adamásio com uma moça, muito branca, muito linda, muito dama, que não tinha vergonha nenhuma. Os dois não tinham. Pelo que saíam, sol da manhã, num cavalo só, assim o Major montado, vestido composto, mas a mulher toda nua, abraçada nele, na garupa. Nua dada, toda viva, formosamente: era pra todos verem o que em senhora nunca se pode ver. Isso sobreproduzia, para ela e para ele, o prazer do prazer, as delícias. (...) Se alguém, homem ou mulher, via os dois passeando, virava a cara, com medo de Deus, se estremecia. (...) Ao fim de um tempo, veio castigo. Se diz, incerto, que o Major terminou envelhecendo sem si mesmo, pobre pedinte... (NS p.46)

O castigo ainda se localiza somente no homem, que termina “envelhecendo sem si mesmo, pobre pedinte”. Para ela “moça, muito branca, muito linda, muito dama, que não tinha vergonha nenhuma” não há final, a narrativa deixa a reticência que, pela proximidade das outras, pode-se pressupor uma separação, uma fuga, uma usurpação da riqueza do marido. De qualquer maneira, a aventura “sobreproduzia, para ela e para ele, o prazer do prazer, as delícias”, mas a vinda da punição é centrada no Major, que perde seus bens maiores, a capacidade sexual (envelhecendo); a riqueza e a mulher. Não é de se estranhar que, ao eterno vigilante e desconfiado Soropita, esse *causo*, em especial, traga certo desconforto, pois como o Major, ele exhibe a esposa — tão bonita e desinibida quanto a do outro — como posse e prenda sua. Além do mais são todos forasteiros, com uma situação financeira invejável e, ao que se nota, sexualmente resolvidos.

Na questão que Dalberto propõe ao amigo Soropita se observa um pouco essa percepção: “mas você aprova comigo: só quando se está com mulher é que a gente sente mesmo que está lorde, com todos os perdões...” (NS p.44) Por assim dizer, poder, dinheiro e absolvição ficam interligados a ela, a sua presença para que qualquer realização se objective. Tanto que a ausência de filhos é uma constante que pouco aborrece os homens, no entanto quando necessário, eles surgem como solução de um problema. Assim, se vê Soropita idealizar a existência de filhos, sobretudo homens, como a única possibilidade de exterminar suas eternas dúvidas: “Mas, de que medonho jeito conseguir começar a vida lá? Mas, como ia ficar aqui, se sabia que não podia? Nada não adiantava. Somenos tivesse filhos, uma porção de meninos, brincando, reinando, filhos de Doralda com ele” (NS p.82). A fidelidade e o passado de Doralda estariam, por assim dizer, garantidos e resguardados pela simples presença das crianças que “brincando” e “reinando” semeariam a paz. Na outra narrativa de *Noite do Sertão*, “Buriti”, a inexistência de um rebento é centrada na responsabilidade masculina, como se verifica pela conversa de nhô Gualberto com Miguel:

— “Eu não tenho filhos. Coisa que muito já me entristeceu. Digo mesmo ao senhor: não se ter filho, na roça, é um prejuízo. Agora, quase que já estou acostumado com essa falta. O motivo é meu mesmo, os médicos todos me explicam. Ah, tivesse, fazia todo sacrifício, botava para estudar, em colégio, para formaturas. Poder sair dessa lida, de roça, que é excomungada de áspera, não tem solução nenhuma. Não tem progresso...” (NS p.109)

Nota-se o lamento do homem em seu desejo frustrado, na sua incapacidade de realizar um ato trivial da vida ao confessar sua impossibilidade. Tanto que nhô Gualberto acaba por projetar na pessoa de Miguel o filho estudado e o genro do amigo e compadre iô Liodoro, para também, ao mesmo tempo, desejar e invejar a civilidade do outro.

— “O que é a instrução... — O que é a cidade-grande...” — nhô Gualberto se pasmava. Depois sacudia a cabeça. Estivesse reafirmando a impossibilidade de com ele ter acontecido uma coisa dessas, uma sorte tão civilizada. Ele nascera para roceiro, e sua vida já começava a ir do meio-dia para a tarde. Agora, nhô Gualberto, seus gestos se repetiam. A vida na roça, devagarinho uma guerra. Nhô Gualberto de repente falou, sua voz era amiga: — “Lá no Buriti Bom tem duas moças, quer dizer, tem uma moça muito linda... Ela é estudada, também...” Disse, feito estivesse revelando um segredo. — “O senhor vai conhecer, ela é filha do iô Liodoro...” Ou fazendo afetuoso oferecimento: — “Essa, é que é

moça para se casar com um doutor... Nome dela é Maria-da-Glória...”  
(NS pp.108/109)

O fazendeiro não só faz um “afetuoso oferecimento” para esposais, como também comenta todos os assuntos que são interditados dentro da casa: “o senhor saberá”; “não se toca nesses assuntos”; “como o senhor acaba sabendo mesmo, melhor eu lhe contar”; “convém o senhor saber, para nisso não falar” (NS p.111). Assim, são anunciadas todas as minúcias da família, uma delas é que a nora de iô Liodoro, Dona Lalinha, fora abandonada pelo marido, iô Irvino; a outra é que seu filho iô Ísio “vive amigado, com uma mulher que foi meretriz. Essa é bonita, e muito zeladora, afianço, boa dona-de-casa, que ela é. Os dois vivem em anjos”. “Se chama ià-Dijina. Boa, bondosa; o café coado por ela é, sem dúvida, o melhor que eu já bebi”. Também ela, como Doralda, “foi mulher-**dama** em Montes Claros, e no Curvelo” (NS p.111). Faz-se notório ver que também em “Buriti” a temática da prostituição, do meretrício é retomada.

De forma análoga às outras estórias, um fazendeiro de posse se casa com uma bela mulher que morara em casa-pública e eles “vivem em anjos”, mesmo que a rejeição social e familiar possa parecer um problema, ou necessite ser interdita pela força financeira. A ironia dos textos de Rosa surge exatamente na contradição que se apresenta nos casamentos, pois nesses enlaces parece residir a felicidade, e não nos que tradicionalmente se colocou como perfeito, como se pode ver na união de Dona Lalinha e iô Irvino, que todos ficam esperando que seja reatada, inclusive através dos feitiços de Dô-Nhã. Assim, é mister observar que mesmo no silêncio imposto, ià-Dijina faz com que a escutem, marcando sua presença enquanto mulher de iô Ísio. As anotações são de Cleusa PASSOS (2000 p.62):

No fundo, o amor em “Buriti” acaba centralizando-se numa personagem ausente — ià-Dijina — mulher de iô Ísio. Em seu nome não se tocava, “ficavam no lugar dele uns espaços de silêncio — e era como se o dado rigor de uma lei todos seguissem”. A lei paterna. Entretanto, por vias tortas, a mulher se faz lembrar e respeitar, enviando, na véspera de Natal, o doce-de-buriti, belo, asseado. (...) Uma terrível ironia se instaura: o termo “Buriti” pertence a uma rede significativa que desliza ao longo do texto: de lugar a palmeira e índice do feminino (...) passa a metáfora de iô Liodoro (...), incorporando sugestões de domínio e sensualidade.

Contudo, o significante ganha luz, em nossa leitura, graças à transfiguração realizada por ià-Dijina que, socialmente rejeitada, sabe preencher a lacuna de seu nome pelo saber do termo mais respeitado na novela. Nas mãos de uma ex-meretriz, “buriti” vira doce, perfeito e saboroso,

preservando-se as sensações prazerosas oriundas do logradouro, denunciando atos sociais camuflados em função do poder (amantes de iô Liodoro, por exemplo) e, sobretudo, introduzindo um tema constante e poeticamente abordado por Rosa: o da “prostitutriz”.

A essa prenda culinária — que silencia a fazenda Buriti-Bom com os significantes sedução e prazer tão disseminados entre seus habitantes — nhô Gualberto acrescenta outra: “o café coado por ela é, sem dúvida, o melhor que eu já bebi”, de forma que iã-Dijina apresenta-se pelas sensações e se impõe enquanto esposa de iô Ísio, mesmo que seu nome nunca seja pronunciado pelos familiares e ela jamais tenha ido às terras de Liodoro, sentenciada ao comentário e ao traço de ex-meretriz.

A reiteração temática pode ser também apontada noutra historieta que nhô Gualberto conta para Miguel, para que sabia e depois esqueça, quando se refere ao fraco de seu compadre Liodoro: as mulheres. Ele “sempre cria mulher, por aí perto. Agora, consta de duas. A uma é essa dona Dionéia, o Inspetor... Iô Liodoro é quem dá a eles o sustento, bota o Inspetor sempre de viagem, por negócios e recados... A outra, é uma mulata sacudida, de muita rijeza. Chamada Alcina” (NS p.129). A cena, lembrada por Gualberto Gaspar, ocorre exatamente em baixo do Buriti Grande, símbolo maior da sexualidade, quando o Inspetor, a esposa, iô Liodoro e ele estão em passeio:

—... O marido, o Inspetor, estava ali, agachado, mesmo debaixo da palmeira, catando com os dedos no capim do chão... Depois, quando a mulher chegou, ela também se apeou do cavalo, ela estava muito contente, se ria muito, numa insensatez... (NS p.119)

— O senhor me entende? Não era uma má situação? Para mim, foi. Imaginando o senhor: eu vinha com o Inspetor, desprevenidos, conversando a respeito de uma coisa ou de outra, ele assaz esperançado... Aqui, bem neste lugar, ele desmontou, queria procurar o capinzinho, que eu tinha ensinado a ele. Um capinzinho, de bom remédio, que eu mesmo nunca vi, mas me disseram, por aí, que há: e que dá debaixo dos buritis, nos brejos, nas veredas... O coitado do Inspetor. Quis, por empenho, que eu viesse junto. Por encontrar e colher, daquele capinzinho que tem, ele estava todo ansioso. O senhor sabe? Sabe para quê que é que servia aquele dito capim? Pois, para se fazer chá, e tomar, e recobrar a potência de homem, as forças machas desabrocháveis já perdidas... Isto, sim. (NS p.120)

Em última análise, há que assinalar que o Inspetor sofre, como Quincôrno, com a impotência sexual e procura sua solução através do “capinzinho milagroso” para lhe curar do mal. Como o outro, ele também não imputa culpa na mulher, seu objetivo

único é a solução do problema, não “percebendo” o relacionamento extraconjugal da esposa. Na outra ponta, afirma-se que iô Liodoro vai manter suas amantes através do poder econômico e da proteção, garantindo o custeio das famílias.



# CAPÍTULO IV

## LINGUAGEM DIABÓLICA: NARRATIVA DO LOGRO



# A LINGUAGEM DIABÓLICA: NARRATIVA DO LOGRO

Márcio Araújo de Melo

O padre até hoje ainda não chegou a publicar o ensaio sobre a Demonologia no *Grande Sertão: Veredas*, ficou aquilo, infelizmente, apenas no “verbaresco”.

GUIMARÃES ROSA

## 1. QUE O QUE GASTA, VAI GASTANDO O DIABO DE DENTRO DA GENTE

FACE DE MUITAS FACETAS, IMAGEM SEM ROSTO, inimigo do mundo, adversário de Deus, pai da mentira e da maldade, dono do medo, senhor de todos os males, o Diabo é, sem equívoco, fruto de muitas especulações em toda a história da humanidade. Possuidor de tantos nomes, ele é uma máscara sem rosto em estado de conformidade, por isso mesmo, moldado por muitas receitas e elementos. Personagem indispensável do teatro popular medieval, das pinturas e esculturas sacras, dos contos folclóricos, das homilias, das grandes obras clássicas, multifacetado, criado e recriado, ele tem em sua existência um leque de características que se fundem e confundem. Por assim dizer, faz-se presença obrigatória como ser movente, escorregadio, contraditório e, como anuncia o narrador-protagonista de *Grande Sertão: Veredas*, quando o Diabo finge sua existência “é que ele toma conta de tudo” (GSV p.76) ou ainda, “quem muito se evita se convive” (GSV p.24) e “a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo” (GSV p.76)<sup>1</sup>. Com Riobaldo também é possível ver uma síntese: “Arre, ele está misturado em tudo” (GSV p.27). Dessa localização pouco precisa, todavia excessivamente abrangente, é que se desenham as inúmeras formas possíveis de Lúcifer, que, ao longo do tempo e espaço, tem sobrevivido externa e internamente ao homem.

Em quase todos os discursos, parece existir uma dificuldade de consenso a respeito das infinitas imagens que o Demônio pode adquirir<sup>2</sup> e, nesse emaranhado de características,

---

<sup>1</sup> - Veja como essas duas frases se aproximam do verso de Baudelaire, em “Litanias a Satã”, “A maior astúcia do diabo é convencer-nos de que não existe”.

<sup>2</sup> - A explicação de Leszek KOCHAKOWICZ (1987 p.243), para a *Enciclopédia Einaudi*, sobre o Diabo aspira defini-lo como “uma criatura inteligente e incorpórea cuja vontade é essencialmente má, ou seja, comandada inteiramente pelo desejo de fazer mal. Tal definição geral é compatível com imagens diferentes do diabo, tal como as encontramos em muitas doutrinas religiosas e filosóficas e também nas crenças populares”.

há um entrelaçamento que lhe dá contornos sem forma e limite, numa total impossibilidade de assegurar uma única representação para ele, como bem adverte, em *Uma história do Diabo*, Robert MUCHEMBLED (2001 p.21) ao afirmar que “nada seria mais falso que considerar a imagem do diabo como que gravada de maneira indelével na eternidade de uma natureza dividida entre o Bem e o Mal”. Até porque há uma pendência na questão de quantos Diabos existem, quais são suas propriedades e quais nomes cada um possui. O *Malleus Maleficarum* — um dos livros mais respeitados acerca do assunto, escrito para a Santa Inquisição pelos inquisidores Heinrich KRAMER e James SPRENGER (1998 p.93), com o intuito de servir de manual de caça as bruxas — profere que

os nomes dos demônios indicam a ordem hierárquica existente entre eles e que ofício é atribuído a cada um. Pois que, embora as Escrituras usem em geral uma única denominação para referir-se ao espírito do mal, ou seja, a de diabo, dadas as suas várias qualidades, ensinam-nos também que alguns demônios estão acima dessas ações obscenas, da mesma forma alguns vícios são mais graves do que outros. Pois é comum, nas Escrituras e nos discursos, se fazer referência a todos os espíritos impuros pela designação “Diabolus”, de “Dia”, ou seja, Dois, e de “Bolus” ou seja, Partes: pois que o diabo mata duas partes: o corpo e a alma.

Parece claro que há o aceite, por parte da Igreja Católica do século 16, da existência de uma hierarquia infernal e que são várias as qualidades que o Diabo pode apresentar, como bem explicam os padres. Todavia é preciso levantar que a significação dada ao termo “diabolus” — tradução do grego “diabolos” — é forçada ao discurso pretendido, pois ela significa, no grego, *acusador, caluniador e difamador*. Além disso, afirmar que “as Escrituras usam em geral uma única denominação para referir-se ao espírito do mal, ou seja, a de diabo, dadas as suas várias qualidades” é soterrar as diferenças, é negar que, por exemplo, no Antigo Testamento, Satã — do hebraico, significa *adversário* — é vertido na tradução para o grego para “diabolos”<sup>3</sup>.

Nota-se que a viabilidade de se ter, como se pronunciou antes, um Diabo forjado em muitas receitas faz parte de sua própria identidade e definição, que, ao longo dos anos, se nutrem num imaginário social riquíssimo. Por assim dizer, Guimarães Rosa trabalha com uma personagem plural, atormentadora e intrigante, e, não por acaso, as questões que afligem Riobaldo são muitas vezes relativas à existência do Maligno e suas estratégias de sedução, de maneira que elas o incitarão a contar sua estória na tentativa

---

<sup>3</sup> - Verificar Anexo I sobre os vários nomes que o Diabo tem nas *Sagradas Escrituras*.



de compreender os fatos ocorridos em sua vida. É para um forasteiro que o narrador-protagonista de *Grande Sertão: Veredas* irá relatar suas façanhas de jagunçaria, é nele que Riobaldo encontrará uma escuta crível e da “mais alta valia”, pois esse senhor da cidade é “assisado e instruído”. Desde as primeiras páginas o protagonista declara a necessidade desse interlocutor como ouvinte: “Sua opinião compõe minha valia. Já sabia, esperava por ela — já o campo!” (GSV p.26).

De várias formas e em vários momentos da narrativa, Riobaldo afirma a presença e a existência do “*Que-Diga*”, no entanto, há uma expectativa por parte do narrador com as respostas e confirmações obtidas de seu interlocutor, para que elas sempre confirmem a mesma não presença e existência do Demônio, bem como a do pacto:

Pois. Se tem alma, e tem, ela é de Deus estabelecida, nem que a pessoa queira ou não queira. Não é vendível. O senhor não acha? Me declare, franco, peço. Ah, lhe agradeço. Se vê que o senhor sabe muito, em idéia firme, além de ter carta de doutor. Lhe agradeço, por tanto. Sua companhia me dá altos prazeres. (GSV p.41)

Esse existir — que ao mesmo tempo se abre em potência e que se nega enquanto tal — será um dos motivos principais da narrativa<sup>4</sup>; haja vista, é a partir dele que Riobaldo irá tentar responder as perguntas que tanto lhe atormentam. Porventura não é gratuito à narrativa riobaldiana começar por uma reflexão acerca da existência do Demônio em suas inúmeras possibilidades de manifestação; assim ele está no homem, na natureza, nas relações sociais. No texto se lê: “Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens.” (...) “E nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes” (GSV pp.26/27). Mas nunca se pode esquecer que para o jagunço Riobaldo “Tudo é e não é...” e, por isso mesmo, “não tem diabo nenhum. Nenhum! — é o que digo” (GSV p.26), e a questão “o diabo existe e não existe?” passa, ao longo da narrativa, a ser também afirmativa, tornando-se, antes de mais nada, uma especulação, um esforço da narrativa de *dizer o indizível*.

Assim, desde as primeiras escritas, a estória do jagunço Riobaldo se abre para o dúplice, começando pela presença ou não do Cujo, que se personifica num bezerro de duas cabeças, na presença da maldade humana e na natureza das coisas. Esse contar inicial

---

<sup>4</sup> - Paulo RÓNAI (In: ROSA, 2001 pp.15/20), em texto de 1956, “três motivos em *Grande sertão: veredas*”, coloca a existência do Diabo como um dos temas do romance.

vai anunciando as tantas dualidades da narrativa, que têm em Hermógenes (homem/cão); Diadorim (amigo/amante; homem/mulher) e na formalização ou não do pacto os ícones mais relevantes. São, pois, esses dois últimos temas, levados ao extremo, os motivos da narração, como se pode desprender das explicações — exatamente no momento em que a narrativa se tornara linear<sup>5</sup> —, que induziram o fazendeiro e ex-jagunço a relatar sua vida.

Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para más ações estranhas, é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe! (GSV p.116)

Assim, esse “decifrar as coisas que são importantes” e esse contar “a matéria vertente” são para “entender do medo e da coragem”, que levam para “más ações estranhas” quando se “está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe”. No entanto, toda essa reflexão e necessidade de narrar de Riobaldo dar-se-ão a partir da noite das Veredas Mortas (pacto/*más ações*) e da batalha do Tamanduá-tão (Diadorim/*não se sabe*), tanto que não é por acaso o comentário de Alaripe e dos companheiros, pouco antes do requerimento da chefia, ao ver Riobaldo proseando com os companheiros:

— “Uai, tão falante, Tatarana? Quem te veja...” — me perguntaram; o Alaripe perguntou. Será que de mim debicavam.

Eu estava, com efeito, relatando mediante certos floreados umas passagens de meus tempos, e depois descrevendo, por diversão, os benefícios que os grados do Governo podiam desempenhar, remediando o sertão do desdêixo. E, nesse falar, eu repetia os ditos de vezeiros de Zé Bebelo em tantos discursos. Mas, o que eu pelejava era para afetar, por imitação de troça, os sestros de Zé Bebelo. E eles, os companheiros, não me entendiam. Tanto, que, foi só entenderam, e logo pegaram a rir. Aí riam, de miséria melhorada. (...)

Tanto enquanto riam, apreciando me ouvir, eu contei a estória de um rapaz enlouquecido devagar, nos Aiáis, não longezinho da Vereda-da-Aldeia: o qual não queria adormecer, por um súbito medo que nele deu, de que de alguma noite pudesse não saber mais como se acordar outra vez, e no inteiro de seu sono restante preso.

Mais me acudiam dessas fantasias. E eu relancei, de repente, e falei o que era que a gente precisa. (GSV pp.441/442)

É mister ressaltar que alguns dos elementos da narração — que o leitor/ouvinte vinha

---

<sup>5</sup> - É interessante também, na página 116 da edição citada nesse trabalho, que o narrador anuncia, além de colocar os dois motivos da narrativa, o título do livro: “Um **grande sertão!** Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas — é só essas poucas **veredas**, veredazinhas.” (GSV p. 116–grifos meus)

acompanhando há muito — surgem a partir dessa noite, ou, pelo menos, o que o jagunço Tatarana, pela voz de Riobaldo-narrador, acredita ser o ato de narrar, quer para os jagunços, quer para um senhor culto e urbano: verossimilhança — “relatar mediante certos floreios umas passagens” do passado —; intencionalidade; paródia; mimese; fantasiar; descrever “por divertimento”; bem como a intertextualidade — a cegueira dos sonhos e sandice de Zé Bebelo com a do rapaz dos Aiáis. Para mais ainda, cabe comentar que a função da narrativa é clara para ele, pois almeja ridicularizar o chefe dos bebelos, ambiciona provocar uma intriga e uma maledicência, marcar as diferenças, arquitetar — antes de uma possível luta corporal pela chefia — a agressão através da palavra. Além disso, deseja, através da estória e da conquista da chefia, retirar o bando da escuridão, do sono profundo em que ele se encontra no comando de Zé Bebelo. É forçoso anotar também que por medo de os jagunços debicarem dele, Riobaldo passa a zombar da chefia de seu amigo, diferenciando-se dos outros camaradas e impondo sua superioridade frente a ele. Ainda presente aos comparsas o que o bando carecia de fazer, inclusive a alteração da chefia: “falei o que era que a gente precisa”.

Por assim dizer, o ato de contar é, de antemão, algo que parece ser necessário a Riobaldo, pois cumpre uma função, principalmente, após o ajuste com o Demônio, ou mais preciso: depois de sua ida às Veredas Mortas. Tanto que ele objetiva narrar sua vida, suas angústias e façanhas; para tal ele obriga, desde o início, seu interlocutor a permanecer em sua companhia para escutar suas memórias, mesmo que elas tenham ocorrido já há tanto tempo.

Eh, que se vai? Jájá? É que não. Hoje, não. Amanhã, não. Não consinto. O senhor me desculpe, mas em empenho de minha amizade aceite: o senhor fica. Depois, quinta de-manhã-cedo, o senhor querendo ir, então vai, mesmo me deixa sentindo sua falta. Mas, hoje ou amanhã, não. Visita, aqui em casa, comigo, é por três dias! (GSV p.41)

O esforço de Riobaldo é recompensado pela longa conversa, pela materialização da estória em livro e, acima de tudo, pela garantia dada de que o Diabo não existe e que, por isso mesmo, ele não conseguiu executar o pacto. Não seria de outro modo, e o narrador sabe bem disso, porque “o senhor” é morador de cidade e possuiu carta de

doutor, assim, “Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum” (GSV p.26)<sup>6</sup>. Na diferenciação sertão/cidade<sup>7</sup>, é inconcebível para ela a realidade do Maligno, ainda mais quando seu representante vem configurado da idéia de liberdade (solto), civilidade (cidadão) e racionalidade (carta de doutor). Uma situação análoga já havia ocorrido com Compadre Quelemém, que escutou toda a estória de Riobaldo para responder à mesma questão<sup>8</sup>, que ele quis tanto fazer ao moço estrangeiro:

Compadre meu Quelemém me hospedou, deixou meu contar minha história inteira. Como vi que ele me olhava com aquela enorme paciência — calma de que minha dor passasse; e que podia esperar muito longo tempo. O que vendo, tive vergonha, assaz.

Mas, por fim, eu tomei coragem, e tudo perguntei:

— “O senhor acha que a minha alma eu vendi, pactário?!”

Então ele sorriu, o pronto sincero, e me vale me respondeu:

— “Tem cisma não. Pensa para diante. Comprar ou vender, às vezes, são as ações que são as quase iguais...” (GSV p.623)

Afinal, não por uma casualidade Zé Bebelo<sup>9</sup> irá apresentar Quelemém ao Riobaldo, pois “tinha de ser Zé Bebelo”, que o sobrenomeia de Urutu-Branco, após o pacto e o requerimento da chefia, para, novamente, depois da batalha final, batizá-lo de “Riobaldo, *Tatarana*, Professor...” (GSV p.621), decretando “tu foi o meu discípulo...” (GSV p.622). Ao passo que o narrador também anuncia: “Só Zé Bebelo, mesmo, para meu destino começar de salvar. Porque o bilhete era para o Compadre meu Quelemém de Góis, na Jijujã — Vereda do Buriti Pardo.” (GSV p.623).

Além da tranquilidade, paciência e bondade, explicitadas ao longo da narrativa, Quelemém é, em todos os momentos, qualificado de espírita kardecista e sua forma de perceber e explicar as coisas são a partir dessa perspectiva. Ora, então, sendo ele adepto de tal doutrina, suas explicações partirão desses ensinamentos. Em outras palavras, isso significa dizer que — para a pergunta formulada por Riobaldo — sua resposta já é,

---

<sup>6</sup> - Willi BOLLE (2004 p.156) vai ler essa transcrição como “eco à distinção de Rousseau entre os dois tipos de contrato social. O pacto arcaico concluído com o Diabo nas Veredas-Mortas seria um modelo do contrato falso”.

<sup>7</sup> - Cf., especificamente, Willi BOLLE (2004 pp.306/320) “Cidade *versus* Sertão?”.

<sup>8</sup> - Álvaro, em *O Diabo amoroso*, após tomar consciência de seu pacto sente a necessidade de contar sua história, tendo como ouvinte sua mãe, que da mesma forma de Quelemém ouve Riobaldo, o escuta com paciência: “Aquele respeitável senhora escutou-me com atenção, paciência e bondade extraordinárias” (CAZOTTE, 1991 p.233).

<sup>9</sup> - É possível perguntar também se Zé Bebelo está anunciando que não houve pacto nenhum, já que Riobaldo volta a ser *Tatarana* e Professor após cumprir seu destino.

como a do moço forasteiro, marcada: ele não poderia ter feito um pacto com o Demônio, porque, segundo a doutrina codificada por Allan Kardec, tais entes não existem<sup>10</sup>. No livro dos *Médiuns*, um dos cinco pilares do Espiritismo, por exemplo, se lê que:

Bem difícil será persuadir a uma mãe de que o filho querido, que ela perdeu e que lhe vem dar, depois da morte, provas de sua afeição e de sua identidade, é um suposto satanás. Sem dúvida, entre os Espíritos, há-os muito maus e que não valem mais do que os chamados *demônios*, por uma razão bem simples: a de que há homens muito maus que, pelo fato de morrerem, não se tornam bons. (KARDEC, 1996a p.63)

Assim, é visível a influência kardecista nas explicações do compadre de Riobaldo, quando esse lhe relata a estória de um rapaz seminarista e um padre que foram executar um exorcismo para “extraírem o Cujo, do corpo vivo de uma velha, na Cachoeira-dos-Bois”: “Compadre meu Quelemém descreve que o que revela efeito são os baixos espíritos descarnados, de terceira, fuzando nas piores trevas com ânsias de se travarem com os vivos — dão *encosto*” (GSV p.25). Portanto, como explica sua fala, não há efetivamente Demônios, mas “baixos espíritos” que “dão *encosto*” ou, na compreensão de Kardec, espíritos maus. A título de ilustração, se vê também a semelhança da fala de Riobaldo com outro livro Espírita, *O problema do ser, do destino e da dor*, de Léon Denis, quando pronuncia: “Muita religião, seu moço! 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” (GSV p.32). No livro de DENIS (2003 p.53) se pode ler que

Não mais dogmas! Não mais mistérios! Abramos o entendimento a todos os sopros do espírito, bebamos em todas as fontes do passado e do presente. Digamos que em todas as doutrinas há parcelas da verdade; nenhuma, porém, a encerra completamente, porque a verdade, em sua plenitude, é mais vasta do que o espírito humano.

Dante Moreira Leite anota que pela interlocução com seu compadre Quelemém e pela necessidade de anunciar sua narrativa a outras pessoas, Riobaldo apenas encontrará um equilíbrio momentâneo, pois que as ambivalências da estória se adiantem para além do fim do livro. Para ele, o velho jagunço não consegue resolver suas angústias existenciais ao narrar anteriormente sua estória, por isso mesmo, ele procurará ainda outro narratário, que, no entanto, também não o aliviará da angústia adquirida. Como se pode

---

<sup>10</sup> - O livro *Céu e o inferno* (KARDEC, 1995a) é dedicado a essa questão.

ver pela citação:

Antes de encontrar o interlocutor suposto em *Grande sertão*, Riobaldo tem uma longa conversa com o Compadre Quelemém, com quem estabelece uma relação semelhante à que tivera com Zé Bebelo. De Quelemém obteve a confirmação de que não poderia ter vendido a alma, mas não obtém tranquilidade. Por isso, conta tudo ao interlocutor. (LEITE, 1979 p.91)

Assim, não chega a especificar quais motivos fazem com que Riobaldo não se satisfaça com as confirmações dadas pelos interlocutores. Para Moreira LEITE (1979 p.99) — que interpreta *Grande sertão: veredas* como sessão psicanalítica —, fica a dúvida se houve a cura do narrador-protagonista, que, “reconhece, ao terminar, que ‘existe é homem humano’, e, portanto, que o mal e o bem estão em nós”. Mas de qualquer forma ainda, é viável observar que Riobaldo — *senhor do texto* — escolhe seus ouvintes. Para tanto, como se viu, opta por escutas que, de antemão, não crêem na existência do Diabo, ou que, pelo menos, colocam em dúvida essa existência.

O chefe Urutu-Branco já havia manifestado seu desejo de relatar, na angústia do momento, para o Alaripe e o Quipes, suas histórias de vida e façanhas nas Veredas Mortas. De maneira que, como seus subordinados, teriam que escutar toda a narrativa, concordar com o chefe Urutu-Branco, e ainda, ao final, afirmarem que o “Diabo não existe”, já que esse parece é um dos maiores desejos do narrador. No entanto, não há confiança na relação que possa ocorrer entre eles, pois não há credibilidade nessa interlocução, em que imperam a submissão e o respeito de chefe. Mesmo que houvesse, Alaripe admite sua incapacidade de responder à pergunta do chefe: “O que é que tu acha do que acha, Alaripe” sobre “a vida” “no resumo”. A resposta do velho jagunço é “Como que já vivi tanto, grossamente, que degastei a capacidade de querer me entender em coisa nenhuma...” (GSV p.586). Além do mais, esse momento é anterior à batalha do Tamanduá-tão, e, conseqüentemente, à morte de Diadorim, e Riobaldo ainda não possui mais essa aflição, que o expele ainda mais à vontade de narrar.

Desjuízo, que me veio. Eu ia formar, em roda, ali mesmo, com o Alaripe e o Quipes, relatar a eles dois todo tintim de minha vida, cada desarte de pensamento e sentimento meu, cada caso mais ignorável: ventos e tardes. Eu narrava tudo, eles tinham de prestar atenção em me ouvir. Daí, ah, de rifle na mão, eu mandava, eu impunha: eles tinham de baixar meu julgamento... Fosse bom, fosse ruim, meu julgamento era. Assim. Desde depois, eu me estava: rogava para a minha vida um remir — da outra banda de um outro sossego... (GSV p.587)

Portanto, Riobaldo quer forçar a narrativa, quer impor seu julgamento, quer obrigar os fatos, quer fazer dela remissão da sua vida, “da outra banda de um outro sossego”. Por seguinte também, de antemão, já demonstra o que de mais caro possui em seu contar: “sentimento”, “pensamento”, “caso mais ignorável”, enfim, “narrar tudo” e “todo tintim”, através de sua fala que se inicia com “Nonada” até chegar ao “∞”. Essa narrativa — que se volta e se move sob si mesma, que transita de uma margem à outra, que parte e remonta o viver de seu narrador e personagem Riobaldo — é a possibilidade de salvação do pacto e da (não) existência do Diabo. Tanto que faz dela proposta de julgamento, para depois realizá-la com os outros narratários, mantendo ainda a imposição e postura do chefe Urutu-Branco. Na expressão de Willi BOLLE (2004 p.168): “réu que manda na justiça” ou na do próprio narrador “não era réu no real” (GSV p.301). Assim, mesmo que na espera do juízo de seus interlocutores (o forasteiro e Quelemém), Riobaldo nunca cessa de propalar quem é o condutor da estória, dos fatos, das respostas, enfim, da voz que anuncia e denuncia o narrado: “O senhor espere o meu contado. Não convém a gente levantar escândalo de começo, só aos poucos é que o escuro é claro” (GSV p.207).

## **2. O REAL NÃO ESTÁ NA SAÍDA NEM NA CHEGADA: ELE SE DISPÕE PARA A GENTE É NO MEIO DA TRAVESSIA**

Ao contar a estória, Tatarana-narrador irá lograr o Demônio através dos atos de fingir, de ocultar, de contar *o que não é e o que é*. Tanto que irá nomeá-lo, dentre outros termos, de: “O Que-Não-Há”; “O Um-que-não-existe”; “O Ocultador”; “O indivíduo”, “O Outro”, “O Aquele”; “O Que-não-existe”; “Que-não-fala”; “A Figura”; “O Oculto”, cognomes que, previamente, já o caracterizam como simulacro, como esvaziamento, como niilidade. Para também, ao mesmo tempo, ser “O Que-diga”; “O solto-Eu”; “O Cujo”; “O Homem”; “O Diabo”; “O Rapaz”; “O Coisa-Má”; “O Filho do Demo”; “O Pactário”, preenchendo, dessa maneira, o espaço vazio e a sua inexistência. Assim, entre *o indizível e o dizível*, o ex-chefe narra o Diabo e sua ausência, crê no seu existir, pronuncia seu nome, aceita seu ser, todavia, também o vulgariza com suas palavras, duvida, questiona e conclui, ao final do seu contar, que “existe é homem humano. Travessia” (GSV p.624).

Nessa idéia de simulacro, de imitação, de fingimento, de “falso, verdadeiro,

inventado...” (GSV p.268), Riobaldo, de certa forma, procura se filiar às narrativas que lhe conferem essas mesmas identificações, tanto que vai encontrar prazer na “leitura proveitosa” de “vida de santo, virtude”, “moral” e, para exemplo, cita “missionário esperto engabelando os índios”. Ora, há o desejo, a necessidade e a esperança de Riobaldo narrar essa esparrela, de procurar nessas narrativas modelares a salvação da sua. Além disso, a idéia de enigma, de moral, de retidão, de justiça são valores caros para que ele aprecie um “bom livro”.

Inda hoje, aprecio um bom livro, despaçado. Na fazenda o Limãozinho, de um meu amigo Vito Soziano, se assina desse almanaque grosso, de logogrifos e charadas e outras divididas matérias, todo ano vem. Em tanto, ponho primazia é na leitura proveitosa, vida de santo, virtudes e exemplo — missionário esperto engabelando os índios, ou São Francisco de Assis, Santo Antônio, São Geraldo... Eu gosto muito de moral. Raciocinar, exortar os outros para o bom caminho, aconselhar a justo. (GSV pp.30/31)

Assim, a Legenda, exemplo de virtualidade, de honestidade e de primor da vida dos santos, não leva em consideração a necessidade de veracidade dos fatos e dos sujeitos narrados, mas antes, são verossímeis por si só, por se constituírem a partir de recursos discursivos, por se utilizarem de uma linguagem que, previamente, é inquestionável, tal como informa André JOLLES (1976 p.46) a respeito dessa forma simples:

Mas que acontece durante a transmutação? Que força é essa que decompõe os acontecimentos em unidades primordiais — de certa maneira — antes de fecundá-los? E que realiza em seguida uma seleção dos acontecimentos para fixar-lhes determinados conceitos? É a linguagem.

Como formadora de um simulacro, essa linguagem apresenta uma verdade que está, de antemão, inscrita na ordem do aceitável e do modelar. Ao narrar “sua matéria vertente”, Riobaldo se filia a essa credibilidade do texto/logro, acresce-se a isso uma narrativa enviesada, que, em todos instantes, se constrói e desconstrói, mesmo que com aparência de desestruturada. Na feliz expressão de Walnice GALVÃO (1972 p.63): o narrador jagunço “dissimula a História para melhor desvendá-la”. Seguindo essa mesma trilha, ao analisar a linguagem do narrador de *Grande sertão: veredas*, Willi BOLLE (2004 p.177) comenta que “Observador atento dos chefes, Riobaldo aprende a ‘pensar com poder’.”<sup>(GSV:262)</sup> Ele descobre que o procedimento-chave do discurso do poder é a dissimulação”. Por essa perspectiva, é apropriado anunciar que a narração riobaldiana se valerá dos recursos que mais caracterizam a imagem do Diabo: o disfarce e a



dissimulação — “as caras todas do Cão” (GSV p.520) —, com intuito de com ela enganar o “Pai da Mentira”. É, portanto, a partir dessa essência demonológica que Guimarães Rosa cria sua narrativa *mefistofélica*, que não pode ser encerrada; que deve ser pronunciada para não ser esquecida; que deve sempre ser lembrada para que se conheça “a bula dele”.

O senhor sabe. O que me mortifica, de tanto nele falar, o senhor sabe. O demo! Que tanto me ajudasse, que quanto de mim ia tirar cobro? — “Deixa, no fim me ajeito...” — que eu disse comigo. Triste engano. Do que não lembrei ou não conhecesse, que a bula dele é esta: aos poucos o senhor vai, crescendo e se esquecendo... (GSV p.526)

A percepção do autor de *Fórmula e fábula* em relação ao livro será pelo veio da Sociologia, compreendendo que a narrativa de Guimarães Rosa é um “romance de formação do Brasil”, uma leitura que vê “*Grande Sertão: Veredas* como retrato do Brasil” (BOLLE, 2004 p.23). Para tanto, elege como ponto fundamental o “ato culposo: o pacto que ele fechou com o Diabo. Ato que pode ser igualmente considerado um *crime fundador*, se o interpretamos alegoricamente como um falso contrato social, ou seja, a representação da lei fundadora de uma sociedade radicalmente desigual” (BOLLE, 2004 p.39). Esse ato, segundo o crítico, é entendido “como expressão do discurso da classe dominante”, por isso mesmo, “a fala do narrador pactário é investigada como uma retórica da legitimação e da dissimulação em que se revela o que se pode chamar a *função diabólica da linguagem*” (BOLLE, 2004 p.43).

É possível ver que Willi Bolle, de certa forma, já associara — da mesma maneira que esta tese — as características dissimulação e poder do Diabo à linguagem de Riobaldo. No entanto, sua compreensão difere sobremaneira da que aqui se está defendendo, isto é, a narrativa como possibilidade de lograr o “Tentador”, pois irá pensá-la a partir de um discurso político. Na sua explicação:

A credibilidade desse narrador é cuidadosamente construída, incluindo estratégias de retórica do poder e auto-análises críticas. Ou seja, nesse relato misturam-se elementos de dissimulação, próprios de um agente do poder, com elementos de confissão e de crítica, porque ele não visa a uma mera expiação de culpa pessoal, mas a compreensão das estruturas políticas e sociais. (BOLLE, 2004 p.175)

Segundo o autor, Guimarães Rosa, mediante sua narrativa, está compreendendo “as

estruturas políticas e sociais” do Brasil. O que faz sentido por seus argumentos, mas daí a afirmar que a narrativa de Riobaldo “não visa a uma mera expiação de culpa pessoal” é forçar demasiadamente a argumentação, é perceber por uma ótica que rechaça um dos motes, tantas vezes anunciado pela crítica. Mesmo que não se possa reduzi-la a esse motivo, não há como negar que o ex-jagunço também pronuncia sua estória para, ao final do seu contar, “armar o ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho. Por daí, então, careço de que o senhor escute bem essas passagens: da vida de Riobaldo, o jagunço” (GSV p.232), ou numa frase: “O grande-sertão é a forte arma” (GSV p.359). Até porque a escolha dos interlocutores por parte do herdeiro da fazenda São Gregório não parece ser gratuita, como já se frisou antes. Outro argumento válido, aqui defendido, é que há uma adequação do narrado à narrativa. Por outras palavras, Guimarães Rosa consegue combinar o *que* se conta ao *como* é contado, fazendo sua escritura aproximar-se de sua escrituração. Ademais, Riobaldo deixa claro, ao longo da narrativa, sua luta com as palavras, seu estado de guerra permanente contra o Cujo, a necessidade do senhor lhe responder a pergunta armada:

Mire e veja. Tenho medo? Não. Estou dando batalha. É preciso negar o que o “Que-Diga” existe. Que é que diz o farfal das folhas? Estes gerais enormes, em ventos, danando em raios, o armar do trovão, as feias onças. O sertão tem medo de tudo. Mas eu hoje em dia acho que Deus é alegria e coragem — que Ele é bondade adiante, quero dizer. O senhor escute o buritizal. E meu coração vem comigo. Agora, no que eu tive de culpa e errei, o senhor vai me ouvir. (GSV p.329)

Ao Demônio são dadas as múltiplas características de tentador, sedutor, enganador, pois ele constantemente deseja arrebanhar os homens para sua obra. Para tal empresa, todos os esforços são feitos, mas, nessa tentativa, nem sempre consegue sair vitorioso, porque também lhe são peculiares a imperfeição, o equívoco e a burrice<sup>11</sup>. RUSSEL (2003 p.71), comentando sobre o Diabo no folclore, lembra que nos contos populares ele pode ser ludibriado:

A imensa popularidade dos contos estava arraigada no ressentimento dos humildes com relação aos poderosos. Tais contos sugerem que até mesmo o Deus Escuro possa ser derrubado por coragem e bom senso, e esta idéia concorda com a teologia de que o Diabo, mesmo astucioso, é no fundo um bobo que não entende nada.

---

<sup>11</sup> - Cf. Hélio Pelegrino. *A burrice do demônio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

E, consciente disso, os homens se utilizam desses elementos como estratégia na guerra contínua entre eles e o Maligno. A afirmativa de Alberto COUSTÉ (1996 p.56), ao explicar sobre os hábitos e costumes do Diabo, é esclarecedora a esse respeito.

Os demonólogos garantem que nada enfurece tanto o Diabo neste mundo do que ser descoberto em suas trapaças, porque isso recorda-lhe sua imperfeição essencial, sua natureza como caricatura de Deus. Não obstante — e talvez porque o fira em ponto tão fundamental —, toda a sua fúria é vã nestes casos, pois ao ser posto em evidência perde todo o seu poder. Humilhado, pega as suas trouxas e sai de circulação.

A narrativa sinuosa de *Grande sertão: veredas* desloca os acontecimentos do lugar, impõe uma ordem que é estabelecida a partir da memória e do desejo do condutor do monólogo, fazendo surgir assim uma estória entrecruzada. Seus esforços são para conseguir pronunciar o Diabo, para *dizer o indizível*, para perceber suas artimanhas e estratégias, com o intuito de vencer seu maior medo: a realização do pacto. Na sua procura, Riobaldo enviesa a narrativa, “opera o passado — plástico e contraditório rascunho. [Cria] nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa?” (TE p.74), dito pela expressão do narrador de “Desenredo”. Ou ainda, pela voz do jagunço letrado: “Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balancê, de se remexer dos lugares” (GSV p.201).

Ora, pelo tempo narrado distanciado do narrativo, é possível observar que “as coisas que são importantes” (GSV p.116) para o latifundiário-narrador diferem muito das vivenciadas pelo jagunço Tatarana, pois através de seu contar “dificultoso” e “muito entrançado”, a memória não seria um problema. Mas, a questão premente é a “astúcia que têm certas coisas passadas”, de maneira que no vaivém dos fatos vividos, a linguagem precisa ziguezaguear na mesma proporção que o atilamento anunciado. Além do mais, ela sempre precisa de um acabamento por parte do leitor, como se pode depreender da carta, do dia 24 de março, de 1966 de Guimarães Rosa a Curt Meyer-Clason, que sugere ao tradutor a leitura do trabalho de Paulo Rónai e Roberto Schwarz. Nela comenta:

(Veja, do trabalho de Paulo Rónai: “Observando a fala de pessoas de poucas letras, ou de todo não alfabetizadas, podemos notar quão freqüentemente elas deixam a frase inacabada, como que suspensa, completando o sentido com o

silêncio da pausa. Em Guimarães Rosa, o vezo, de tão freqüente, ganha categoria sintática” (...) Um jovem crítico, Roberto Schwartz (sic), em sua percuciente análise da linguagem de Guimarães Rosa, chega a ver em tais sentenças a chave de toda a expressão do autor). (ROSA, 2003 pp.317/318)

Ciente dessa idéia, é válido se apropriar das leituras dos teóricos ao reforçar que há sempre um porvir que convida o leitor, “pelo silêncio da pausa”, a preencher “toda a expressão do autor”. Em toda obra rosiana, esse recurso tende a ser explorado ao máximo; assim, cômico do trabalho de escritor, Guimarães Rosa — da unidade mínima à estória em seu todo — requer a participação do leitor para dar a vida ao texto, para adentrar o espaço de sua escritura. Não por menos, em *Grande sertão: veredas*, o condutor da narrativa pede a seu ouvinte a confirmação de sua fala, convida seu interlocutor a pôr, também ele, uma voz em seu discurso unilateral, bem como lhe tece fina rede discursiva para aprisionar sua atenção. A “decepção de logro” que o jagunço Tatarana cai em relação a Diadorim — “quem faz isso não é por se saber pessoa culpada?” (GSV p.78) — assemelha-se ao canto de sereia que é a narrativa riobaldiana.

### **3. CONTAR SEGUIDO, ALINHAVADO, SÓ MESMO SENDO AS COISAS DE RASA IMPORTÂNCIA**

Iludir o Demônio (e o leitor/ouvinte) é a travessia desse romance. Para tal empenho, a linguagem se coloca como o ponto fundamental, como lugar principal do enredo, como superação, como possibilidade de instaurar a realidade sem Diabo e sem pacto. Como numa cantiga de guerra, numa cantiga de ir para guerra, ele narra para enganar o Príncipe das Trevas. Sua estória finge, escapole, ludibria, tanto que ela se inicia já num tempo e espaço deslocados, em que o leitor tem que procurar o fio narrativo suspenso e perdido; ele tem que entender o jogo que se apresenta desde o começo; o jogo que se abre entre o *ser* e o *não-ser* do Diabo a partir de “Nonada”<sup>12</sup>, e que coloca a regra inicial: “Bem, o senhor ouviu, o que ouviu sabe, o que sabe me entende...” (GSV 39). O trocadilho também faz sentido quando se pensa o inverso: *se não sabe, não me entende, não me lê, não me compreende*, ou pela na expressão do próprio narrador se dirigindo ao narratário: “Se o senhor souber, sabe; não sabendo, não me entenderá. (...) O senhor não é bom entendedor? Conto” (GSV p.170). Ou parafraseando a esfinge em “Édipo Rei”: “decifra-me ou te devoro”. A respeito do leitor

---

<sup>12</sup> - Cf. HANSEN (2000) ao colocar o termo “nonada” como sinônimo de Diabo.

de *Grande sertão: veredas*, UTÉZA (1994 p.114) pronuncia que:

Quanto ao leitor, também ele solicitado por tabela a procurar as chaves, só dispõe, no fundo, de um único fio condutor suscetível de o levar ao centro do dédalo: ele deverá, não apenas decifrar a estranha linguagem do narrador-herói, mas também criticar o conteúdo e explorar todas as implicações que induz o tipo de relação que se estabelece no interior do texto entre os dois pólos da comunicação.

Para Utéza, o leitor tem que procurar “as chaves” — decifrar “a estranha linguagem” — para encontrar o caminho rumo ao centro do labirinto da estória, que é instaurado na relação narrador, ouvinte e texto. No entanto, o crítico francês não põe em questão a ligação entre *o como* narrar e *o quê* é narrado, tanto que, mais adiante, explica a narrativa riobaldiana como um jogo entre duas forças antagônicas: “a necessidade intelectual de lógica e de clareza confrontada com a efervescência anárquica do subconsciente” (UTÉZA, 1994 p.118). Segundo ele, essa “alternância de tempos de controle e de relaxamento” dará ritmo a seqüência do discurso, bem como “instala a narração numa nebulosa que mistura como que sem fundamento os dados cronológicos até o momento em que o narrador julga necessário voltar ao começo, isto é, àquele encontro fatídico no Porto do Rio-de-Janeiro de Minas” (UTÉZA, 1994 p.118).

Esses “dados cronológicos” da narrativa, que se colocam, aparentemente, “sem fundamentos”, cumprem a função de deslocar o narrado, de simular trilhas, caminhos possíveis para que o narrador possa lograr a realidade e o Demônio. Tanto que em nenhum momento Riobaldo perde sua consciência de narrador, da estória e do que objetiva dela: “Porque não narrei nada à-toa: só apontação principal, ao que crer posso. Não desperdiço palavras” (GSV p.325). Portanto, sua narrativa é cerzida linha por linha, formada e articulada em todos os momentos para um fim específico, até porque como impõe o narrador a respeito de sua estória: “Agora: o tudo que eu conto, é porque acho que é sério preciso” (GSV p.189). Num outro momento anuncia ele que: “Assim eu acho, assim é que eu conto”, (GSV p.115), ou, um pouco antes, em que o narrar conglomera vários elementos: “Eu estou contando assim, porque é o meu jeito de contar. Guerras e batalhas? Isto é como jogo de baralho, verte, reverte” (GSV p.114). O “verter” e “reverter” — imagem do ato de baralhar — da estória são associados aos atos

de guerrear, batalhar, narrar e jogar baralho<sup>13</sup>, em todos, está-se ponto em questão a vitória sobre o inimigo, até porque para se obter êxito, sempre é necessário enganar aquele a quem se está enfrentando: “E o mais, que eu estava criticando, era me a mim contando logro — jigajogas”<sup>14</sup> (GSV p.165). Para um outro exemplo, vale transcrever a fala de Titão Passos, no julgamento de Zé Bebelo, onde a retórica<sup>15</sup> assume suma importância. Nela, o ato de combater se relaciona ao jogo de escopa, em que um lance errado pode acarretar na derrota:

O que eu acho é que é o seguinte: que este homem não tem crime constável. Pode ter crime para o Governo, para delegado e juiz-de-direito, para tenente de soldados. Mas a gente é sertanejo, ou não é sertanejos? Ele quis vir guerrear, veio — achou guerreiros! Nós não somos gente de guerra? Agora, ele escopou e perdeu, está aqui, debaixo de julgamento. (GSV p.285)

De maneira que, retomando o conceito exposto por Utéza, afirmar que há uma “efervescência anárquica do subconsciente” do narrador ao contar, é, antes, não perceber que Riobaldo alinhava todos os fios de sua escritura, que há uma consciência plena em seu “contar antes da hora”, que o narrador monitora a estória, dando uma falsa idéia de que os elementos narrativos estão soltos para que a esparrela seja possível.

Walnice Nogueira GALVÃO (2001 p.238) vê a relação narrador/interlocutor a partir da dissimulação; no entanto, ela não a transcende — como esse trabalho — para a conjectura de que a narrativa é para enganar o Diabo. Segundo ela, “Riobaldo não é um narrador direto ou fluente: demora muito a entabular sua verdadeira história; é manhoso e tergiversador; tenta enganar o Interlocutor. Boa parte do livro decorre antes que se resolva a abrir o jogo”. Ora, o jogo narrativo do jagunço letrado nunca é aberto em toda sua plenitude, quer para o interlocutor, quer para o leitor, pois, há sempre caminhos sinuosos, há sempre uma fala desgovernada, uma fala que repuxa um narrado anterior ou uma reflexão posterior. Além do mais, por todas as partes do romance fica um ponto de interrogação a questionar essa “verdadeira história” “entabulada” pela fala de Riobaldo.

---

<sup>13</sup> - RUSSEL (2003 p.69) informa que “Satanás gosta de jogar baralho, jogando e fofocando, e ao mesmo tempo sente prazer castigando esses mortais que seguem o seu exemplo”.

<sup>14</sup> - JIGAGOGA: Antigo jogo de cartas; ludíbrio; coisa instável; coisa complicada, trapalhada. (MARTINS, 2001 p.286)

<sup>15</sup> - RUSSEL (2003 p.83) o Diabo tem como propósito “satirizar a moralidade corrupta dos eclesiásticos, especialmente a Cúria Romana; divertir; e finalmente, em suas fases posteriores, oferecer instruções nas artes retóricas”.

O fingimento no conduzir da narrativa pode ser visto em vários momentos do texto como, para uma elucidação, nos versos de *Olererê baiana...*, e na canção de *Siruiz* (GSV p.135), que vão sendo repetidos por alusões ou por transcrições. Eles são canções de guerra, de narrativa, de amor, de ludibriar o inimigo, de enganar o leitor, simulacros que, como diz o narrador, vão “falseando fuga” (GSV p.83) e paravam “fundo no falso” (GSV p.188). Cita-se conforme a canção aparece na seqüência da narrativa:

(...) que a gente cantava, tanto toda-a-vida, indo em bando por estradas jornadas, à alegria fingida no coração?:

*Olererê, baiana...  
eu ia e não vou mais:  
eu faço  
que vou  
lá dentro, oh baiana!  
e volto do meio pra trás... —?*

João Goanhá, por valentão e verdadeiro, nem carecia de estadear orgulho. Pessoa muito leal e briososa. Ele me disse: — “Agora, da gente não sei o que vai ser... Para guerra grande, eu acho que só Joca Ramiro é que era capaz...” (GSV p.83)

E Siruiz tinha morrido. Então me instruíram na outra, que era cantiga de se viajar e cantar, guerrear e cantar, nosso bando toda a vida:

*“Olererê, bai-  
ana...  
Eu ia e  
não vou mais:  
Eu fa-  
ço que vou lá dentro, oh baiana,  
e volto  
do meio  
p’ra trás...”*

O senhor aprende? Eu então mal... (GSV pp.192/193)

Nos estribos de ferro, freio de ferro, silha forte e silha mestra — e o par de coldres! Assaz, então, cantaram:

*Olererê, Baiana,  
eu ia e não vou mais...  
Eu faço  
que vou  
lá dentro, oh Baiana,  
e volto do meio p’ra trás...*

Ao demais eu ouvi, soturno sorridente. (GSV p.467)

Eu ia para sofrer, sem saber. E, veja, se vinha, eu comande: — “É guerra, mudar guerra, até quando onça e couro... É guerra!...” Todos me aprovavam. Ainda mesmo que com o cantar:

*“Olererê  
Baiana...  
Eu ia  
e não vou mais...  
Eu faço  
que vou  
lá dentro, ó Baiana:  
e volto  
do meio  
p’ra trás!”*

Assim, aquela outra — que o senhor disse: canção de Siruiz — só eu mesmo, meu silêncio, cantava. (GSV pp.560/561)

Com algumas variações e em momentos diferenciados da narrativa, os mesmos versos são escritos e dispostos, como que se agrupando e reagrupando para serem (re)lançados no texto. Até sua disposição na ordem linear da narrativa se dá de forma a mostrar o “ir” e o “vir” do texto, pois a primeira vez que Riobaldo irá escutá-la é anunciada, somente, na segunda vez que ela é escrita na obra. Observa-se que esse “ir” e “vir”; esse “entrar” e “sair”, que se mostram textual e visualmente<sup>16</sup>, fazem parte da ação de fingir, de disfarçar aquilo que se quer realmente. A miragem e a ilusão são, sem dúvida, a essência dessa canção, pois, ela objetiva lograr o inimigo. Como se pode ver pelas falas que antecedem a cada cantiga — “indo em bando por estradas jornadas”; “cantiga de se viajar e cantar, guerrear e cantar”; “par de coldres”; “É guerra” —, há sempre o motivo da viagem e da guerra ligados a esse cantar, a um festejar da vitória vindoura e certa. Frantz FANON (1979 p.111), em *Os condenados da terra*, ao analisar o processo de descolonização dos países africanos, também aproxima todos esses elementos:

As tribos se põem em movimento, os grupos se deslocam, mudando de terreno. Os habitantes do norte marcham para o oeste, os da planície sobem para as montanhas. Não há posição estratégica privilegiada. O inimigo imagina perseguir-nos mas nós encontramos sempre um meio de nos colocarmos em sua retaguarda, golpeando-o no momento mesmo em que ele crê que estamos liquidados. A partir de então nós é que o perseguimos. Apesar de toda a sua técnica e de sua potência de fogo, o inimigo dá a impressão de chafurdar e desaparecer pouco a pouco na lama. Nós cantamos, cantamos.

---

<sup>16</sup> - Em “Imagens visuais em *Grande sertão: veredas*”, Lauro Belchior MENDES (1998 pp.51/80) trabalha essa canção como uma imagem que Guimarães Rosa desenha ao longo de seu romance.



A imagem da guerra, que exhibe Fanon, apresenta como principal estratégia bélica a dissimulação, em que o *parecer ser* tem um objetivo específico: vencer o inimigo, com toda sua superioridade, através do logro. Para tal dimensão, o jogo é constituído das artimanhas táticas: “movimento”, “deslocamento”, ilusão e fingimento, levando-o a crer naquilo que imagina ver e não no que está oculto.

Na fala do narrador-jagunço, as figurações a respeito da narrativa, colocadas para o interlocutor, são do mesmo calibre, em que “o que vale é o que está por baixo ou por cima”; “parece longe e está perto”; “está perto e parece longe”. Com a clareza do ofício de narrador, Riobaldo decreta uma aproximação de seu contar e de sua vida aos movimentos da guerra, que oscilam e zigzagueiam para confundir e iludir o inimigo.

Que isso merece que se conte? Miúdo e miúdo, caso o senhor quiser, dou descrição. Mas não anuncio valor. Vida, e guerra, é o que é: esses tontos movimentos, só o contrário do que assim não seja. Mas, para mim, o que vale é o que está por baixo ou por cima — o que parece longe e está perto, ou o que está perto e parece longe. Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não: mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba. Agora, o senhor exigindo querendo, está aqui que eu sirvo forte narração. (GSV p.245)

É adequado se apropriar aqui do discurso do autor de *Os condenados da terra* para perceber que, como numa música de guerra, a narrativa do ex-jagunço também faz esse exercício de batalha, ao se iniciar por uma reflexão acerca da existência do Diabo, por nomes e lugares desconhecidos, por situações quase incompreensíveis e por um ponto qualquer da estória. O ouvinte/leitor entra no meio de uma circunstância em que os fatos ainda não foram todos desenrolados, não há ainda um final decretado para aquilo que vai ser narrado, tanto que não é gratuita a marca de infinito ao final do romance. Por isso, Riobaldo precisa tanto da opinião do senhor culto, de sua confirmação, para que ele compartilhe e construa a escrita/fala derradeira para a narrativa. Ou, por outras palavras, na guerra entre os vários “Riobaldos” e seus inúmeros Demônios a apreciação do narratário é fundamental, pois também ele deve empulhar a arma da confirmação, da escuta, do desejo ao longo do monólogo riobaldiano.

Inclusive, ainda por outra amarra, o tempo da narrativa vai oscilando entre o presente do narrador e o seu passado de personagem narrada. Aliás, em nenhum momento, ele perde o controle e percepção desses dois tempos. Tanto que, enquanto narrador, ele tem

clareza das transformações ocorridas no sertão, no sertanejo, nos valores sociais. Essa compreensão ainda é mais nítida quando se observa o ato de narrar, pois Riobaldo, condutor da estória, vai se colocando no lugar de quem escolhe os fatos narráveis e as maneiras de narrar: “Se eu estou falando às flautas, o senhor me corte” (GSV p.76); “Ou conto mal? Reconto” (GSV p.77); “Pois porém, ao fim retomo, emendo o que vinha contando” (GSV p.94); “A qualquer narração dessas depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória” (GSV p.418).

Há que se pensar, dessa maneira, que a estória retrata não só a vingança contra os hermógenes, ou o amor/amizade com Diadorim, ou a vida de um ex-jagunço, nem tão somente a dúvida da existência do Maligno, mas, antes, ela é um esforço, uma luta com o próprio ato de narrar<sup>17</sup>. Assim, não por acaso, Riobaldo é, além de excelente atirador (*Tatarana*/lagarta de fogo), o *Cerzidor*, que maneja outro tipo de arma: a palavra. Ela é, ao transformar-se em narrativa, o motivo principal do logro/estória, é com ela que Riobaldo consegue oscilar e tecer, discursivamente, a ação de narrar, misturando os episódios que estão sendo contados, de maneira que o narrado se manifesta também na estrutura da narrativa.

De maneira análoga, Jaime GINZBURG (1997 p.69), comentando sobre a narrativa riobaldiana, explica que “o ato de narrar se situa ambigualmente entre duas necessidades opostas — lembrar e esquecer. A forma da narração de ser adequada a essa relação tensa”, fazendo com que ela una *forma e tema*. E, como *cerzidor* do narrado, vai tecendo os pontos diferentes da estória ao modo de narrar, ao seu modo de existir, até porque, consciente de sua escritura, declara que, ao contar de maneira “desgovernada”, simula o “desgovernado” de sua vida.

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivamento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. (GSV pp.114/115)

Não é gratuito, por assim dizer, voltando à “*Olererê Baiana...*”, que os versos cantem “o

---

<sup>17</sup> - Cf. o artigo de Jeane Mari Sant’Ana SPERA, “**Grande sertão: veredas**: as artimanhas da enunciação”, apresentado no III Seminário Internacional Guimarães Rosa, Belo Horizonte: Puc-Minas, 2004

partir” e “o voltar” do bando de jagunço para o combate, mas, além disso, mostrem visualmente essa idéia ao quebrar os versos e as palavras: “bai-/ana”; “fa-/ço”. De outra maneira anunciada: *forma* e *conteúdo* se unem para traduzirem a mesma idéia, assim, em Guimarães Rosa, essa relação pode ser vista também em outros momentos como, para ilustrar, ao nomear as personagens, os topônimos, a natureza, enfim, todos os termos e estória vão procurar estreitar *significante* e *significado*; *narrativa* e *narrado*; *nome* e *coisa*.

De contornos semelhantes, se lê também a fala de Riobaldo ao avisar, pelo veio da tradição popular, que nomear é convocar, é fazer existir, é dar forma: “Do demo? Não glosa. Senhor pergunte aos moradores. Em falso receio, desfalam no nome dele — dizem só o *Que-Diga*. Vote! não...” (GSV p.24), ou, pelo avesso desse discurso, pouco mais adiante, ao reiterar essa nomeação “desfalada” também se pode entender: “Então? *Que-Diga?* Doideira. A fantasiação. E, o respeito de dar a ele assim esses nomes de rebuço, é que é mesmo um querer invocar que ele forme forma, com as presenças” (GSV p.25). Posto assim, quer através do *dizível* ou do *indizível* há sempre a existência do Demônio, quer no nome pronunciado ou no negado. Com tal força que, ao convocar Lúcifer nas “Veredas Mortas”, Riobaldo não vê sua manifestação, não vê sua forma, mas nem por isso, ele deixa de existir e mostrar sua eficácia na continuidade dos acontecimentos.

Nos outros versos, afirma-se também que a canção de *Siruíz* — “palavras diversas” e “toada estranha” — relaciona os vários motes, a começar pelo fato de que Riobaldo — ao escutá-la uma única vez, quando ainda era jovem — estava conduzindo o bando para um arrancho seguro, antecipando, por assim dizer, a futura chefia; depois eles aludem a uma “moça virgem”, se ligando a pessoa do jagunço Diadorim. Da mesma configuração que os de “*Olererê Baiana...*”, esses versos também são para conduzir o bando, para guerrear, para amar, para ludibriar o inimigo, cumprindo a função de um hino antigo, ainda do tempo que Joca Ramiro era o chefe. Mas, a canção de *Siruíz* — “um símbolo poético de que [Riobaldo] jamais se libertará” (GARBUGLIO, 1972 p.25) — é também de outro grande chefe, Urutu-Branco, que irá vingar a morte por traição do pai de Diadorim: “Assim, aquela outra — que o senhor disse: canção de *Siruíz* — só eu mesmo, meu silêncio, cantava” (GSV p.561). Os versos escutados ainda jovem e lembrados ao longo da estória:

*Urubu é vila alta,  
mais idosa do sertão:  
padroeira, minha vida —  
vim de lá, volto mais não...  
vim de lá, volto mais não?...*

*Corro os dias nesses verdes,  
meu boi mocho baetão:  
burití — água azulada,  
carnaúba — sal do chão...*

*Remanso de rio largo,  
viola da solidão:  
quando vou p'ra dar batalha,  
convido meu coração... (GSV p.135)*

Retornando à idéia de lograr o Demônio através de cantigas, de narrar, enfim, de proferir palavras, é bom lembrar, como nos informa Câmara CASCUDO (2000 p.194), que “no sertão do Brasil os cantadores vencem sempre o demônio porque cantam as velhas orações de força irresistível, como exorcismo, ladainhas, ofícios de Nossa Senhora, *Magnificat* etc”. Rezar antigas preces e pronunciar fórmulas mágicas são sempre, como anuncia o folclorista, possibilidades de enganar a quem não conhece tais jaculatórias, quem não pode pronunciar as palavras sagradas. Haja vista, Riobaldo, reiteradamente, anuncia, após o pacto, que pode falar no nome de Jesus Cristo e de Nossa Senhora.

Que fiz o sinal-da-cruz, em respeito. E isso era de pactário? Era de filho do demo? Tanto que não; renego! E mesmo me alembro do que se deu, por mim: que eu estava crente, forte, que, do demo, do Cão sem açamo, quem era ele — o Hermógenes! Mas com o arrojo de Deus eu queria estar; eu não estava?! (GSV p.569)

De mais a mais, o narrador decreta para o Hermógenes o lugar de filho do Diabo, deslocando, assim, de seu ser para um outro a presença e dominação do Maligno. Até porque, pela tradição demonológica, nem o Diabo e nem os pactários conseguem executar ações que são ligadas aos rituais cristãos, como pronunciar nomes sagrados e as orações, fazer os cerimoniais eclesiásticos, passar por lugares santificados, enfim, tudo aquilo que estiver relacionado a Deus e a sua obra, por isso, Riobaldo insiste em afirmar que tem Nossa Senhora como protetora e que pode fazer o sinal-da-cruz. Citando o *Compendium maleficarum* de Francisco Maria Guazzo, “o mais sistemático

modelo de pacto de que tenhamos notícias”, Alberto COUSTÉ (1996 p.77) mostra que ao neófito é proibido executar, antes e a partir desse ajuste, os atos ligados à religiosidade católica, sendo obrigado a:

Renegar a fé católica, denunciar sua obediência a Deus e renunciar a Cristo e à proteção da Santa Virgem Maria, assim como a todos os sacramentos da Igreja; a deitar fora o rosário, a correia de São Francisco ou de Santo Agostinho ou o escapulário dos carmelitas, se pertencem a alguma dessas ordens; a cruz, as medalhas, o *Agnus Dei* e qualquer outro objeto sagrado ou santo que estejam usando, e pisoteá-los.

Além do mais, Riobaldo, já velho, possuiu ainda um outro trunfo dizendo que “Quero um punhado dessas [rezadeiras], me defendendo em Deus, reunidas em volta... Chagas de Cristo” (GSV p.32) para advogar por ele junto aos céus, tanto que, afirma: “estou de costas guardadas, a poder de minhas rezas” (GSV p.56), e também pelas orações de Otacília: “Minha mulher, que o senhor sabe, zela por mim: muito reza. Ela é abençoável” (GSV p.31). Conjugada à narrativa, a intercessão das orações junto a Deus Pai e o uso dos ritos cristão são, por assim dizer, mais uma probabilidade de escapular a existência do Demônio e do pacto.

Essa forma de provar que não pactuou com Satanás através da pronúncia do nome de Jesus Cristo pode ser vista também no conto “A volta do marido pródigo ou Traços biográfico de Lalino Salãnthiel”, de *Sagarana*, quando seu protagonista — uma personagem ladina, enganadora e da “grei dos sapos” — é acusado de ter vendido sua própria mulher para o espanhol Ramiro, “nem que tivesse vendido ao demo a alma”.

E, como agora estivesse de humor melhor, o Major ainda fez graça:  
— Vendeu a mulher, não foi?!... Nem que tivesse vendido ao demo a alma... É só não arranjar barulho, que eu não vou capear malfeito de ninguém.  
— Isto mesmo, seu Major. Com paz é que se trabalha! Amanhã, vou dar um giro, de serviço... Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo, seu Major! (SA p.113)

#### **4. O SENHOR RI CERTAS RISADAS**

Ainda é válido, novamente apropriando-se de Câmara Cascudo, lembrar que a pronúncia de “velhas orações de força irresistível” é outra possibilidade de vencer o Maligno, tanto que o jagunço Tatarana torna-se guardião da canção de *Siruíz*, fazendo

dela porto seguro ao longo de sua vida. Nas suas inúmeras reminiscências, ela está sempre presente como um ícone que liga as pontas do narrado: a moça virgem, a viagem, a guerra, a jagunçaria, a poética, o sertão, o amor. Numa outra versão da canção de *Siruíz* — inventada por Riobaldo muitos anos depois do encontro com o bando de Joca Ramiro na fazenda São Gregório —, outros elementos são adicionados, principalmente, porque há uma forte referência aos fatores atrelados ao pacto e à chefia do bando, que, por sinal, não aparecem na versão original do jagunço *Siruíz*.

Somente quis, nem podia dizer aos outros o que queria, somente então uns versos dei, que se puxaram, os meus, seguintes:

*Hei-de às armas, fechei trato  
nas Veredas com o Cão.  
Hei-de amor em seus destinos  
conforme o sim pelo não.*

*Em tempo de vaquejada  
todo gado é barbatão:  
deu doideira na boiada  
soltaram o Rei do Sertão...*

*Travessia dos Gerais  
tudo com armas na mão...  
O Sertão é a sombra minha  
e o rei dele é Capitão!...*

Arte que cantei, e todas as cachaças. Depois os outros à fanfa entoaram — mesmo sem me entender, só por bazófias — mas rogando no estatuto daquela letra e retornando meu rompante; cantavam melhor cantando. De todos, menos vi Diadorim ele era o em silêncios. (GSV pp. 479/480)

Para o narrador, o não entendimento do “estatuto daquela letra” e a não compreensão dos seus significados acabam por gerar um tom de chacota e de fanfarronice entre os jagunços, o que, contudo, já havia acontecido antes do requerimento da chefia de Zé Bebelo quando ele zomba do chefe do bando, somente Diadorim parece perceber, pelo seu silêncio, as entrelinhas do “rompante” de Riobaldo.

Tanto enquanto riam, apreciando me ouvir, eu contei a estória de um rapaz enlouquecido devagar, nos Aiáis, não longezinho da Vereda-da-Aldeia: o qual não queria adormecer, por um súbito medo que nele deu, de que de alguma noite pudesse não saber mais como se acordar outra vez, e no inteiro de seu sono restante preso.

Mais me acudiam dessas fantasias. E eu relancei, de repente, e falei o que era que a gente precisa. (GSV p.442)

No entanto, ainda cabe perguntar quais significados estão presentes nesses versos, pois, se por uma vertente eles aludem ao pacto nas Veredas Mortas e a conquista da chefia, anunciando, desse jeito, o motivo do comércio com o “Cão”; já por outro lado, acabam por expor e vulgarizar tais ações, causando riso e zombaria por parte de todos os jagunços.

Dessa ambigüidade, que se abre entre o pronunciar e o silenciar; entre o mostrar e o esconder, surge um outro ponto a ser pensado: qual é a função — além do caráter belicoso que a Canção inventada já exerce — que seu autor “nem podia dizer aos outros o que queria” com ela. Por outras palavras: o pacto que deveria ser guardado em segredo para manter seu caráter sacro e valorizador é exposto ao cômico e ao ridículo, ficando apenas ocultos os significados atribuídos a ela por parte do chefe Urutu-Branco e, ao que parece, também por Diadorim que “era o em silêncio”.

Para tal discussão, se apodera aqui da leitura de Henri BERGSON (1987 p.98) sobre o riso, quando propõe que ele “é uma arma de destruição: ele destrói a autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio”. Assim, é possível pensar que ao se tornar objeto de “bazófiás” geral, o Diabo acaba por ser apresentado como uma entidade inferior e sem força de reação, e “conforme o sim pelo não”, os significados dos versos são preenchidos mediante o desejo do chefe dos jagunços. Ao assumir sua estada nas Veredas Mortas, através dos versos e de toda a narrativa, Riobaldo não só se equipara ao Hermógenes enquanto pactuado e chefe, mas se coloca de igual por igual com Lúcifer, impondo a ele seu desejo e sua autoridade “em armas”. Na hora do pacto, seu desejo tem que ser aceito pelo Tentador:

A já que eu estava ali, eu queria, eu podia, eu ali ficava. Feito *Ele*. Nós dois, e tornopío do pé-de-vento — o ró-ró girado mundo a fora, no dobar, funil de final, desses redemoinhos: ...o *Diabo*, na rua, no meio do redemunho... Ah, ri; ele não. Ah — eu, eu, eu! “Deus ou o Demo — para o jagunço Riobaldo!” A pé firmado. Eu esperava. (GSV p.437)

Assim, a nova canção de *Siruíz* instaura outra música de guerra para o bando renovado e convida à batalha contra o Demo e os judas, bem como uma luta que se inicia através do ato de narrar. Ato esse que se dá a partir do jogo da linguagem que se faz estória, que urde os acontecimentos. Ela inicia e caracteriza a marca do chefe/trovador que

Riobaldo, depois de convidar Satanás às *horas mortas*, se torna. A respeito de tal questão, comenta Kathrin ROSENFELD (1993 p.68) que:

A segunda versão [da canção de *Siruíz*], pelo contrário, abre com o ritmo saltitante do pé dactílico e com os temas agressivos da chamada para as conquistas guerreiras e amorosas. Composta por Riobaldo — que prefere contudo paradoxalmente a canção original —, a letra desta versão elabora o movimento delirante, solto e ilimitado da guerra e do sertão que a segunda metade do romance intensifica pelas metáforas marítimas e fluviais.

Rosenfeld vê a segunda versão como espelhamento do “movimento delirante, solto e ilimitado da guerra e do sertão que a segunda metade do romance intensifica”, no entanto, não relaciona o fato, anunciado na primeira estrofe, de que é por esse tempo narrativo que Riobaldo-personagem executa seu trato luciferino. Depois desse ritual, avisado nos versos da canção, que o “*Rei do Sertão*” se apresenta para a narrativa da guerra, do amor e da simulação. O jogo das canções *de Siruíz* é estabelecido através da aprendizagem poética, da iniciação e confirmação da chefia, da viagem pelo sertão, enfim, por todos os temas que vão entrelaçando o enredo riobaldiano.

Ademais, a autora de *Os descaminhos do Demo* não leva em consideração o efeito “fanfarronice” que os versos do chefe Urutu-Branco causam. Há que notar também que a cantiga recupera, até pelo seu caráter oral, uma literatura arcaica através da utilização de temas corriqueiros, da improvisação, da recepção imediata dos ouvintes, afinal, por tudo que envolve essa poética. José Rivair MACEDO (2000 p.143), analisando a literatura medieval, se refere ao trabalho de Johan Huizinga<sup>18</sup>, explicando que:

Para ele [Huizinga], toda a poesia arcaica é ao mesmo tempo ritual, divertimento, arte, invenção de enigmas, doutrina, persuasão, feitiçaria, adivinhação, profecia e competição, pois tem origem no jogo: o jogo combativo da emulação, da troca e da invectiva, o jogo ligeiro do humor e da produção.

Ora, ao longo deste trabalho, tem-se lido a narrativa<sup>19</sup> rosiana como “ritual”, “invenção de enigmas”, “feitiçaria”, “adivinhação”, “competição” e “jogo”, estreitando sempre sua ligação com a literatura popular e suas fontes. Por sobremaneira, procurou-se perceber

---

<sup>18</sup> - Cf. o subtítulo “O jogo e a poesia” de HUIZINGA (2004 pp.133/150)

<sup>19</sup> - É possível fazer uma leitura de algumas narrativas e Guimarães Rosa através do jogo como, para poucos exemplos, de *Sagarana*, “Minha gente” (Xadrez) e “Duelo” (Truco); de *Primeiras estórias*, “Famigerado” (da palavra); de *Terceiras estórias*, “Uma vela para o Diabo” (da escrita), em que os elementos da sedução, ofensiva, disfarces, blefe são as estratégias principais.



sua elaboração a partir dos elementos que a atrelariam às imagens demoníacas: a dissimulação e o fingimento. Inclusive, há uma tradição, como ensina o autor de *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*, “nas crônicas e tratados religiosos, como também na criação literária vernácula, o Maligno não se revela em seu aspecto físico, mas sob diferentes aparências, ocultando sua verdadeira natureza” (MACEDO p.84).

A narrativa de Riobaldo é essa tentativa desvelar a “verdadeira natureza” do Diabo, pois, ele pode “estar em qualquer coisa ou em qualquer pessoa. Portanto, tudo é suspeito e perigoso, uma vez que Satã e os seus demônios são os mestres do disfarce” (NOGUEIRA, 1986 pp.53/54). Pode-se ler essa mesma idéia pelo *leitmotiv* do narrador: “viver é muito perigoso” ou também pelo subtítulo do romance: “O diabo na rua, no meio do redemoinho...”. Há um empenho do narrador, por assim dizer, em deixar expostas as várias imagens demoníacas espalhadas pelo texto/sertão, pelo texto/jagunço, avolumando-se, significativamente, as do próprio Diabo, as das Veredas Mortas, do Liso do Sussuarão e de Hermógenes.

A elaboração de uma linguagem dissimulada e de um enredo sinuoso é a prova de que o narrador conseguiu absorver essa “verdadeira natureza” do Príncipe das Trevas, narrador esse que Antonio CANDIDO (2002 p.190) considera “o miolo nutritivo” do romance, e possuidor de uma “estupenda visão de mundo e uma inquietude interior”. Nota-se, por exemplo, logo no início do monólogo o experimento de Riobaldo em identificar as aparências possíveis do Diabo, mas, acima de tudo, não querendo se relacionar com elas, pois “do Demo. Não glosa” (GSV p.24). Por começo, é o “povo prascóvio” que o vai procurar para matar um bezerro que nasceu “com máscara de cachorro”, “arbitado de beiços, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram — era o demo”, (GSV p.23). Depois, mesmo que tentando se livrar das crendices populares que tal figura possa elaborar, escorrega para uma outra, pois, o primeiro comentário que faz a seu interlocutor é: “O senhor ri certas risadas...”, retomando, dessa maneira, uma das caracterizações que tanto marcou o satânico: o riso. O narrador em seguida reforça a mesma propriedade dada ao forasteiro: “Ou, também, quem sabe — sem ofensas — não terá sido, por um exemplo, até mesmo o senhor quem se anunciou assim, quando passou por lá, prazido divertimento engraçado?” (GSV p.25). Num outro momento, pode-se ver o riso misturado ao subtítulo do romance:

Mas Diadorim e o Caçanje se estavam lá adiante, por me esperar chegar. — “Redemunho!” — o Caçanje falou, esconjurando. — “Vento que enviesa, que vinga da banda do mar...” — Diadorim disse. Mas o Caçanje não entendia que fosse: redemunho era d’Ele — do diabo. O demônio se vertia ali, dentro viajava. Estive dando risada. O demo! Digo ao senhor. Na hora, não ri? Pensei. O que pensei: *o diabo, na rua, no meio do redemunho...* Acho o mais terrível da minha vida, ditado nessas palavras, que o senhor nunca deve de renovar. Mas, me escute. A gente vamos chegar lá. E até o Caçanje e Diadorim se riram também. Aí, tocamos. (GSV pp.261/262)

Segundo BAKHTIN (1993 p.34), o riso é uma invenção de Satanás, pois ele “foi enviado à terra pelo diabo, apareceu aos homens com a máscara da *alegria* e eles o acolheram com agrado”. Como se viu nessa distinção, riso e zombaria vão identificar o demoníaco, tanto que na busca de compreendê-lo, Riobaldo, “sem ofensas”, indaga seu narratário se ele não quis mangar dos capiaus. Até porque, como sertanejos, vêem algumas das qualidades do Tinhoso no outro como o fato de ser forasteiro e possuidor de muitos conhecimentos. No outro exemplo, se apreende que a diferenciação está na compreensão do “redemunho” para Caçanje, Diadorim e Riobaldo conforme seus olhares e momentos, tanto que o narrador adverte ao “senhor que nunca deve de renovar”. No entanto, todos os companheiros de jagunçada acabam por rir “do dono dele”, “morador dentro, que viaja” (GSV p.262).

## **5. AGORA, BEM: NÃO QUERIA TOCAR NISSO MAIS — DE O TINHOSO**

Para Riobaldo, em relação a Hermógenes, não há dúvidas no que tange às suas marcas demonológicas, pois: “foi o que arranjei vontade de gritar com o Hermógenes. Cão, que ele ri. Ri mais” (GSV p.227). Assim, no quente do “primeiro fogo tocaeiro”, Tatarana percebe a imagem duplicada do riso intensificado e do “Cão”, na qual, diante da morte dos companheiros e dos inimigos, Hermógenes se apresenta. Ainda mais, quando mostrar seu poder premonitório na antecipação dos acontecimentos belicosos. Mas, tentando retirar de si esse traço demonológico, Hermógenes dá aos bebelos o poder de “pressentirem” a emboscada que prepararam para eles. Essa competência de seu chefe é vista por Riobaldo como sendo uma ajuda luciferina. De qualquer maneira, aqui vale anotar que essa virtualidade não parece ir além de poucos escolhidos, quer pelo pacto, por um dom divino ou por um processo de iniciação<sup>20</sup>, pois ver os

---

<sup>20</sup> - Cf., o trabalho de Mircea ELIADE (1999), sobretudo o ensaio “Experiências da luz mística”.

acontecimentos futuros é sinônimo de poder.

O Hermógenes esticou pescoço, rijo ouvindo. Soante que atiravam, sucedidos, o tiroteio foi mudando de feição. — “Tou gostando não...” Homem atilado, cachorrão. — “Seja que sabidos vieram, eh, **presentiram!** Sei se, por ora, o trabalho está desandado...” (...)

— “Tu, Tatarana, Riobaldo: agora é a má hora!” — era o Hermógenes prevenindo. — “Demo!” — eu repontei. Mas ele não entendeu minha soltura. Soprou: — “A muita cautela. Temos, que se foge em boa ordem: os que estão chegando vêm rodear a gente, vão dar retaguarda.” E era. **Como que esse maldito tudo sabia, adivinhava o seguinte e vivo das coisas**, esse Hermógenes, trapaças! (GSV pp.230/231 - grifos meus)

O bezerro “cara de gente, cara cão”, anunciado logo no início da estória, figura uma das mais clássicas expressões do mefistofélico: a forma dupla que mistura o animalesco com o humano<sup>21</sup>. Ela será, ao longo do texto, uma das configurações mais específicas para identificar Hermógenes: “o ser de uma irara, com seu cheiro fedorento” (GSV p.134); “Como era o Hermógenes? Como vou dizer ao senhor...? Bem, em bró<sup>22</sup> de fantasia: ele grosso misturado — dum cavalo e duma jibóia... Ou um cachorro grande” (GSV p.223). Assim, a imagem inicial do bezerro acaba por se reduplicar na do Hermógenes, como bem afirma GARBUGLIO (1972 p.55):

O desdobramento explicita o caráter dual do objeto que sobrevém bidimensionado. A realidade sugerida, o bezerro, é duplo em sua aparência, pois revela dois componentes distintos e inconciliáveis na lógica dos referentes de nosso código: é gente e animal a um tempo, o que significa que não é nem uma nem outra coisa, para ser uma terceira, de existência contestável: o demo, a face encoberta da realidade. (...) Essa imagem do bezerro, misto de cão e gente, é equivalente à utilizada para definir o Hermógenes, misto de cavalo e cobra, e, como a do bezerro, relacionada com a figura do demônio, pelo seu caráter indevassável, de coisa fechada, hermética, como indica a raiz de seu nome — *hermós*.

Essa imagem monstruosa que é decretada ao chefe dos judas acaba por conceder características negativas, aproximando-o de uma figura demonológica bem habitual: o desprovimento da beleza, que, na tradição judaico-cristã, tem sua origem na perda da graça divina, exatamente quando ocorre a decaída dos anjos celestiais. Por assim dizer, “a pessoa daquele monstro Hermógenes” (GSV p.218) potencializa a traição, a morte, a inveja, o poder. E não por acaso, Riobaldo deve e quer “destruir alguém, a certa pessoa”

---

<sup>21</sup> - Pode-se conferir a bibliografia escolhida sobre demonologia citada nesse trabalho: COUSTÉ 1996; DE VITO 2005; KOCHAKOWICZ 1984; KRAMER & SPRENGER 1998; LURKER 1993; LINK 1998; MUCHEMBLED 2001; NOGUEIRA 1986; RUSSEL 1991 e 2003, em todos os livros são dados como dupla a forma luciferina.

<sup>22</sup> - Segundo Nilce Sant’Ana MARTINS (2001 p.81) bró é “modo de dizer rude, imagem tosca”.

(GSV 186). RUSSEL (2003 p.74) a respeito das representações de Lúcifer na Idade Média ensina que

Monstros eram normalmente distintos de demônios; entretanto, uns também poderiam se misturar a outros. Supunha-se que os monstros eram humanos distorcidos; entretanto, dúvidas existiram sobre se eles tiveram almas. Acredita-se que eles tinham sido criados para mostrar para humanos como é a privação física, e o que, literalmente não fosse pela graça de Deus, poderíamos ter sido nós.

Destaca-se, aqui, sobretudo a idéia de que os monstros são criações que mostram<sup>23</sup>, que revelam, que anunciam um devir. Dessa observação, infere-se, sobremaneira, quanto sentido faz o comentário do jagunço Tatarana em relação ao seu inimigo: “olhe: tudo quanto há, é aviso. Matar a aranha em teia. Se não, por que era que já me vinha a idéia desejável: que joliz havia de ser era se meter um balaço no baixo da testa do Hermógenes?” (GSV 186). Aliado aos caracteres demoníacos e monstruosos, o aviso e o desejo denunciam os atos futuros do chefe dos judas: assassinato por traição.

Outras ligações ao mefistofélico ajudam o jagunço-narrador a formar tal palpite: em um momento “o Hermógenes tem pauta... Ele se quis com o Capiroto...” (GSV p.64), “É o demônio rabudo quem pune por ele” (GSV p.82); noutro é o número dois da hierarquia infernal, logo abaixo de Lúcifer com poder e autoridade sobre todos os outros demônios: “Esse Hermógenes — belzebu” (GSV p.197). Assim, as vésperas de uma batalha contra os bebelos, os “mosquitos infernais” não deixam que os jagunços “ferrem no sono”. De maneira que não parecem ser gratuitas as escolhas de Hermógenes, tanto do local quanto do momento, pois, pelo olhar do narrador, ele controla as ações desses insetos. Na descrição de Riobaldo se lê que

A noite é uma grande demora. Ah o que os mosquitos infernizavam. Por isso mesmo, direi, era que o Hermógenes tinha escolhido ali: que ninguém pegasse no sono, que a mosquitada não deixava? Mas não seria de mim que pudesse ferrar no sono assim perto daquele homem, príncipe das tantas maldades. O que eu queria era que tudo sucedesse, mal ou bem aquela noite tivesse de terminada. — “Tá aqui, toma...” — ouvi. Era o Hermógenes, um taco de fumo empapado em forte cachaça, que era para esfregar na cara e nas mãos, aos que os mosquitos deixavam de ferrear (GSV pp.221/222).

Belzebu significa, usualmente, o senhor das moscas, o que o “cabo-de-turma” de Joca

---

<sup>23</sup> Do latim “monstrare”.

Ramiro acaba corroborando para Riobaldo na batalha com Zé Bebelo, pela imensa facilidade que tem em dominar essa espécie. LURKER (1993 p.35) questiona tal definição dada por tantos demonólogos anunciando, em seu *Dicionário dos deuses e demônios*, que:

**Belzebu** (Beelzebub, Beelzebul): A conhecida derivação de “baal-zebug”, “senhor das moscas”, não está provada, é mais provável que o nome signifique “Baal, o príncipe”, correspondendo assim ao conceito fenício do deus. Era uma divindade tutelar da terra dos filisteus (2 Reis, 1, 2). Alguns textos rabínicos traduziram o nome por “senhor do esterco”; a palavra *zabal*, “defecar”, é utilizada na literatura rabínica como sinônimo de idolatria. No Novo Testamento, Belzebu aparece como príncipe dos demônios (Mateus 12, 24-27)

Mesmo que se concorde com a proposta de LURKER a respeito do significado de Belzebu, é preciso ver que Guimarães Rosa ainda mantém a essência da palavra ao mencionar Hermógenes como sendo “príncipe das tantas maldades”. Ademais, por relação, não ficam muito distantes “as moscas” das palavras “esterco” e “defecar”. Vale lembrar que o narrador de *Grande sertão: veredas* já havia exposto, logo no início de sua estória, uma analogia entre o Demônio e as fezes, ao sintetizar a presença do Diabo no estrume: “Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até: nas crianças — eu digo. Pois não é ditado: — “menino — trem do diabo”? E nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes” (GSV pp.26/27). Por outro lado também, Guimarães Rosa tenta reforçar a imagem de “senhor das moscas” através do fato dos “mosquitos [serem] dos infernos” e da maneira com que eles estão a serviço de Hermógenes.

Outrora, pelo imaginário de Riobaldo, “Hermógenes [está], numa casa, num lugar, em certo lugar, com sua mulher, ele fazia festas em suas crianças pequenas, dava conselho, dava ensino. Daí, saía. Feito lobisomem?” (GSV pp.250/251). Nesta situação fantasiada pelo narrador — além de esposo e pai —, é executor consciente da licantropia, o que o caracteriza como um poderoso Demônio. Pois, como afirma DELUMEAU (1989 p.253), ombreando no *Martelo das feiticeiras* e em Del Rio, somente “com a permissão de Deus, o demônio pode fazer velhos voltarem à sua primeira juventude; pode ajudar a memória ou, ao contrário, debilitá-la e enfraquecê-la muito, ou até perdê-la de todo”. De jeito que a transmutação não parece ser uma atitude para todos os pactuados, nem para todos que a desejam, mas somente para aqueles que possuem a permissão de Deus e do

Diabo.

As atribuições dadas a Hermógenes são extremamente complexas. Sobre sua sexualidade, por exemplo, há um comentário que contradiz as principais possibilidades de estabelecê-lo enquanto ser infernal ou pactuado: “— Será, o Hermógenes também gosta de mulher’s — eu careci de saber, perguntei. — Eh. Aprecia não. Só se gosta... — um disse. — Quá. Acho que ele gosta demais é só nem dele mesmo, demais... algum outro atalhou.” (GSV p. 251). A resposta obtida sobre os prazeres carnavais de Hermógenes destoa da imagem diabólica, “pois o comércio sexual do Diabo com os mortais é tão antigo quanto a existência da espécie” (COUSTÉ, 1996 p.40), “a sua ligação com os homens é de origem remotíssima. Sabe-se que os Anjos teriam se rebelados por causa de sua concupiscência condenada pelo Senhor” (ARROYO, 1984 p.227)<sup>24</sup>.

Seria enfadonho, pois os exemplos são inúmeros, fazer uma relação entre Satanás e a luxúria. Paul Reader (apud COUSTÉ, 1996 p.49) escreve, em *Magia negra e feitiçaria*, que

os incubos são considerados anjos dilacerados pela luxúria, transformados em demônios, que buscam prazer com as mulheres quando estas se encontram dormindo ou sonhando. E os súcubos são demônios femininos que se esforçam por todos os meios em recolher a semente dos homens, para logo se converterem em incubos e levá-las às mulheres, dando origem assim a algum monstro infernal.

Ainda, a título de ilustração, vale mencionar por último Santo Agostinho (1996): “em todos os lugares sempre se acreditou (e tal crença foi confirmada pelo testemunho direto ou indireto de pessoas totalmente dignas de fé) que silfos e faunos, a que em geral se dá o nome de incubos, molestaram freqüentemente as mulheres, desejando e obtendo delas o coito”. Para dar explicação da amplitude de Hermógenes nessa questão, só considerando-o, tal qual Diadorim, um andrógino, pois, “supor o Diabo hermafrodita<sup>25</sup> — como de fato é, na medida em que pode manifestar-se na forma masculina e feminina — não é outra coisa senão render culto à velha nostalgia do andrógino, esse mito auto-suficiente que remota aos ritos primordiais da humanidade” (COUSTÉ, 1996 p.35). Em

---

<sup>24</sup> - Leonardo Arroyo está fazendo referência ao *Gênesis* (6:1-22).

<sup>25</sup> - “Filho de Hermes e Afrodite. Foi apaixonadamente amado pela ninfa das fontes Salmakis, tanto que seus corpos fundiram-se para sempre dando origem a um ser andrógino. O culto desta divindade dupla (que pode ter antigos antecedentes orientais) chegou a Atenas através de Chipre”. (LURKER, 1993 p.89)

sua *Biografia do diabo*, Alberto COUSTÉ (1996 p.35) sustenta também que

em quase todas as religiões, e a cristã não é uma exceção, aludem, com maior ou menor imprecisão, a um tempo heróico em que a autocopulação era possível. Ser fecundado por si mesmo é, e parece compreensível, a utopia mais ambiciosa do homem; nada além disso o aproximaria mais da categórica imobilidade de seu Criador. Que o Diabo — mais alto que o homem na escala dos anjos, mas perpetuamente derrotado diante de Deus — tenha tentado a consecução desse atributo parece uma consequência natural do seu caráter; que o tenha conseguido, o sinal de sua excepcionalidade.

Por assim dizer, Hermógenes se aproxima dos demônios primordiais e poderosos, como afirma ROSENFELD (1993 p.70) ao explicar que ele é “uma alusão extremamente transparente à família mítica dos hermogêneos, isto é, dos Silenos, Sátiros, Pãs pertencentes ao cortejo de Dioniso”. Na leitura de Francis Utéza, o relacionamento de Riobaldo com Hermógenes é um processo pelo qual o narrador precisa passar para conquistar “a residência celeste do Pai”. Analisando o percurso que o herói-narrador vai traçando com o maior representante do Diabo, ele irá caracterizá-lo de necessário. Assim, desde a primeira vez que o barranqueiro do São Francisco, ainda jovem na fazenda São Gregório, encontrou Hermógenes até o momento da batalha de Tamanduá-tão, passando por vários outros, inclusive um estágio no inferno, quando Titão Passos o leva para ficar um período no acampamento controlado por Hermógenes. Precisamente nesse episódio, UTÉZA (1994 p.292) vai qualificá-lo como um ser primordial, “quase não humano”, ligado às origens do mundo: “neste espaço caótico” [o bivaque], “a terra e a água ainda não delimitaram seus domínios respectivos” (...). “Sobre aquela confusão reina um ser movente” (...) “cujo corpo sofre de deformações resultantes do contato permanente com a água”. Essa interpretação condiz com a qualificação de Hermógenes como um ser hermafrodito e primordial, que possui na sua origem e essência o duplo e a autocopulação, o que lhe abona poder de iniciar uma nova etapa no bando de jagunço ao assassinar o chefe maior.

Unindo o mefistofélico e o andrógino, Mircea ELIADE (1999 p.96) explica que esse ser primordial dá origem ao mundo ao comentar que “o mundo passou a existir em decorrência de uma ruptura da unidade primordial. A existência do mundo, tanto quanto a existência *no* Mundo, pressupõe a separação entre Trevas e Luz, a distinção entre o Bem e o Mal, a escolha e a tensão”. Assim, lembrando que esse dois termos são características do Hermógenes e, por isso mesmo, ele pôde dar fim a um homem da

estirpe de Joca Ramiro, fazendo com que o bando de jagunço se divida entre o bem e o mal, instituindo uma luta entre os que eram companheiros de arma, construindo a partir desse ato uma nova realidade. Fazem jus, dessa forma, os predicados de ser movente e ambíguo atribuídos a Hermógenes — “Aquele homem, para mim, não estava definitivo” (GSV p.203); “meu pensamento constante querendo entender a natureza dele, virada diferente de todas, a inocência daquela maldade” GSV p.250).

Dessa maldade quase gratuita e inocente, Hermógenes é colocado como um ser de complicada explicação, até porque, como quer Riobaldo, sua convivência com ele em inúmeras situações acarreta dúvidas que nem sempre lhe são compreensíveis: “O senhor entenderá? Eu não entendo. Aquele Hermógenes me fazia agrados, demo que ele gostava de mim. Sempre me saudando com estimação, condizia um gracejo amistoso ou umas boas palavras, nem parecia ser o bedegueba” (GSV p.203), tanto que no primeiro combate tocaeiro, o chefe do bando irá salvá-lo da morte, não deixando que ele avance “de coronhada e faca”; para depois ainda, já em retirada, Tatarana veja nele a única possibilidade de seu salvamento.

Ao que, eram dois... Três... — “Dia!” — o Hermógenes rosnou: — “Deu a fúria nesses, bute!” Raspa que eles por lá entraram, iam de coronhada e faca... Não se atirou, suspendemos fôlego. E, vai, o Hermógenes me segurou tente: que o Montesclarensense — coitado! — também tinha crescido para avante, no igual, e, de lá, nele balearam. Caiu, catando cacos. Pobre. (GSV pp.228/229)

Aí, eu já estava para lá dele; mas virei e esperei. Porque, na desordem de mente do alvoroço, aquela hora era só no Hermógenes que eu via salvamento, para meu cão de corpo. Quem diz que na vida tudo se escolhe? O que castiga, cumpre também. (GSV p.232)

Parece ser enorme o peso dessa batalha, pois é nela que são mortos os dois companheiros que Riobaldo escolheu para acompanhá-lo — Garanço e Montesclarensense — e com isso se reputa culpado. Por final, o ferimento e a fuga de Diadorim são nodais para que ele sinta mais forte a solidão da jagunçaria. Haja vista, o que está sendo anunciado é a presença da morte nas tantas lutas vindouras, que exterminarão os inimigos e a guerra, contudo, provocarão o falecimento de Diadorim.

Noutra ponta dessa experiência vivida, são indiscutíveis a paternidade, a dependência e a submissão à chefia de Hermógenes, mesmo que momentâneas. Elas apontam a



Riobaldo a necessidade do pacto com o Diabo, pois a guerra é uma de suas artimanhas e manifestações: “Guerra diverte — o demo acha” (GSV p.75), além de que ele precisa vencer seu maior inimigo, numa luta que irá extinguir a desavença dos bandos: a guerra que acaba com a guerra e o pacto que finaliza outro pacto.

Numa outra imagem fantasiosa do narrador, são misturados vários elementos que enredam a luta para vingar o assassinato de Joca Ramiro, dentre eles a proteção do grão-tinhoso parece ser o mais atraente, desde a primeira travessia do Liso do Sussuarão à conquista da chefia de Zé Bebelo.

Mas, naquele tempo, eu não sabia. Como é que podia saber? E foram esses monstros, o sobredito. Ele vem no maior e no menor, se diz o grão-tinhoso e o cão-miúdo. Não é, mas finge de ser. E esse trabalha sem escrúpulo nenhum, por causa que só tem um curto prazo. Quando protege, vem, protege com sua pessoa. Montado, mole, nas costas do Hermógenes, indicando todo rumo. Do tamanho dum bago de aí-vim, dentro do ouvido do Hermógenes, por tudo ouvir. Redondinho no lume dos olhos do Hermógenes, para espiar o primeiro das coisas. O Hermógenes, que — por valente e valentão — para demais até ao fim deste mundo e do juízo-final se danara, oco de alma. Contra ele a gente ia. Contra o demo se podia? Quem a quem? Milagres tristes desses também se dão. Como eles conseguiram fugir das unhas da gente, se escaparam — o Ricardão e o Hermógenes — os judas. (GSV p.318)

A descrição do “cão-miúdo”, daquele que “não é, mas finge de ser”, condiz com a idéia de um demônio multiforme, onipresente e onisciente, que vai auxiliando e comandando as ações do pactuante. Para tanto, ele se transmuda numa criatura pequena que “tudo ouve” e “por primeiro vê” para informar aquele a quem serve. Como forma de pagamento da execução — e esse é o grande medo de Riobaldo/pactuado —, Hermógenes irá ficar “oco de alma” quando, no “juízo-final”, terá que a entregar ao “grão-tinhoso”. Pelo olhar do narrador, nessa descrição, se observa um Demônio poderoso, clarividente e protetor, que se manifesta numa forma diminuta — ou em qualquer outra que lhe for necessária —, que se impregna ao corpo humano, no qual exerce toda forma de dominação.

Esse modelo de diabinhos auxiliares já havia sido mencionado por Riobaldo logo no início de sua narrativa quando anuncia que “um Jisé Simpilício — quem qualquer daqui jura ele tem um capeta em casa, miúdo satanazim, preso obrigado a ajudar em toda ganância que executa; razão que o Simpilício se empresa em vias de completar de rico”

(GSV p.24); inclusive, segundo COUSTÉ (1996 p.79) esses amuletos animados garantem vários benefícios: “sorte nos negócios e nos jogos de azar, potência sexual, triunfos na vida social, conselhos oportunos, previsão do futuro imediato etc”. Esses capetinhas são freqüentes nas anotações medievais<sup>26</sup>, como se pode ler na fala de um abade cisterciense do início do século XIII de nome Richalm ao afirmar como o Diabo domina seu estado corpóreo.

Eis que ando agora com tosse e flatulência: isso é obra deles. Recentemente bebi um pouco de vinho, sendo por essa ocasião que eles me mandaram essa flatulência e cólicas, para fazer-me largar o vinho; contudo, o vinho me faz bem [...] Os diabos comprazem-se em me instigar a ter ojeriza por nozes, para que eu creia que meu estridor provém das nozes que comemos [...] “Com efeito [diz o pupilo de Richalm] ouço um ruído assombroso [que] parece provir de algum desarranjo em seu estômago ou intestino.” “Não [explica Richalm], é apenas o som do demônio; não é o que pensas.” “É-me difícil crer no que dizeis [replica o pupilo], considerando a qualidade desse som” (apud LINK, 1998 p.87).

O esforço discursivo do prelado na tentativa de convencimento de que são os “diabos” que lhe dão os destemperos físicos por causa da bebida, a “ojeriza por nozes”, a “tosse e flatulência” acaba por esbarrar na idéia de um Demônio que se manifesta rente ao corpo como micróbio e, tal qual Riobaldo, nas coisas da natureza. Essa transmutação confere ao Tentador poder de domínio e controle das ações fisiológicas dos homens e dos seres inanimados. Como servo (para o Demônio de Hermógenes) ou como senhor (nas explicações do abade), os agentes do mal estão se mostrando como produtores de atos internos e externos às pessoas por eles influenciadas. A diferença reside, basicamente, em dois pontos: o primeiro, pela idéia do livre-arbítrio: “Hermógenes quis”, já Richalm é instigado; o segundo, pela da tentação: pois o chefe dos judas já cedeu ao pactuar, enquanto que o abade insiste em lutar. Por essa perspectiva, Riobaldo está no entremeio, pois ele almejou o pacto, para depois enfrentar e lutar contra a presença de Lúcifer em sua vida, tanto que esse é um dos motivos da narrativa. Assim, se há o querer e o ir às Veredas Mortas, há também o arrependimento e a busca da reconquista da graça divina: “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 (...) Pois, não existe! E, se não existe, como é que se pode se contratar pacto com ele?” (GSV p.55)

---

<sup>26</sup> - Os melhores estudos específicos a que se teve acesso sobre o Diabo medieval são o de RUSSEL (2003) publicado originalmente em 1984 nos Estados Unidos e o recente trabalho de MUCHEMBLED (2001) publicado em 2000 na França.



# CAPÍTULO V

## O PACTO LUCIFERINO: A PRESENÇA DA ESTÓRIA



# O PACTO LUCIFERINO: A PRESENÇA DA ESTÓRIA

Márcio Araújo de Melo

## Fausto

Não, não! o diabo é um egoísta  
E não fará, só por amor a Deus,  
Aquilo que algum outro assista.  
Dize bem clara a condição;  
Traz servo tal perigos ao patrão.

## MEFISTÓFELES

Obrigo-me, eu te sirvo, eu te secundo,  
Aqui, em tudo, sem descanso ou paz;  
No encontro nosso, no outro mundo,  
O mesmo para mim farás.

GOETHE

## 1. DEUS DEIXOU QUE EU FOSSE, EM PÉ, POR MEU QUERER, COMO FUI

MESMO QUE BASTANTE PRONUNCIADOS E SEMPRE ditos, o Diabo e seu séquito ainda continuam interditados devido a sua própria natureza. Pois todos os esforços que ao longo do tempo foram feitos para conseguir conceituá-los acabam por chegar a uma definição provocante, e, sobretudo, a respostas que se abrem para outras discussões. Ainda que com toda a diligência de teólogos, demonólogos, historiadores e tantos mais que se aventuram por esse campo, as lacunas se tornam cada vez maiores. Não por acaso são inúmeras as definições que comumente foram dadas aos Demônios e suas práticas malignas, que ao longo do tempo se manifestaram. De todos os rituais ligados ao diabólico, o pacto e o sabá parecem ser os que mais representam o processo de iniciação, por isso mesmo, são sempre velados para que possam garantir e manter a força que simbolizam.

No imenso inventário demonológico que é o romance *Grande sertão: veredas*, figura-se que nada escapa ao poder e à eficácia de Satã: a natureza, os homens, as ações, enfim, tudo está envolvido, tudo é volvido por sua capa de sete faces. Portanto, João Guimarães Rosa se utiliza de toda uma tradição popular e clássica, dentre elas o pacto mefistofélico, que, junto à adoração de Lúcifer no sabá<sup>1</sup>, constitui os principais rituais de aceitação e submissão ao Gênio da Maldade. Não há no livro do escritor mineiro

---

<sup>1</sup> - Para se ter uma idéia, há nesse rito o *osculum obscenum* ou *osculum infame*, que se constitui de um beijo no traseiro do diabo, representado quase sempre por um bode. Pode-se ler em *Fausto* de GOETHE (1997), “Noite de Valpúrgis”, um ritual sabático, bem como vale conferir o capítulo II, “A noite do sabbat”, de MUCHEMBLEND (2001) no qual o autor discorre sobre o tema.

nenhuma cena que se aproxima à missa em louvor ao Diabo, contudo, ocorre a do pacto luciferino, que, aliás, é um dos motivos principais da narrativa.

Pode-se afirmar que Riobaldo, narrador-protagonista, executa e presencia ao longo de suas tantas travessias vários pactos, porém, o mais importante sem dúvida é o que ele mesmo procura realizar nas “Veredas Mortas”, pela riqueza de detalhes, pela aliança ao diabólico e pela importância na narrativa. A essência de sua natureza está na própria idéia de um acordo entre as partes, de um contrato firmado entre elas que deve ser obedecido. Mas antes disso, são necessários ainda o anseio, o desejo e o motivo para executar o trato.

É dessa perspectiva que se precisa iniciar a discussão sobre o ajuste de Riobaldo com Lúcifer, pois, mesmo com todos os poderes, os Demônios não podem obrigar os homens a efetuar alguma coisa a que de antemão já não estavam propensos. A predisposição do jagunço pode ser observada de imediato pela repetição, ao longo da narração do pacto, do verbo “querer”, que em potência afirma seu desejo. Em alguns exemplos: “Mas coração não é meio destino? Permanecer, ao menos ali, eu quis” (GSV p.415); “A maneira que quase sem saber o que eu estava fazendo e querendo” (GSV p.419); “Vai, um dia, eu quis. Antes, o que eu vinha era adiando aquilo, adiando. Quis, assim, meio às tantas, mesmo desfazendo de esclarecer no exato meus passos e motivos” (GSV p.419); “Deus deixou que eu fosse, em pé, por meu querer, como fui” (GSV p.434); “Eu fosse um homem novo em folha. Eu não queria escutar meus dentes. Desenganei outras perguntas. Minha opinião não era de ferro?” (GSV p.435); “Eu era eu — mais mil vezes — que estava ali, querendo, próprio para afrontar relance tão demarcado” (GSV p.435).

Pela seqüência e quantidade em que aparece o verbo “querer” em relação ao pacto, já se nota a disposição do jagunço Tatarana para esse feito. Também cabe lembrar que essa aspiração vai ao encontro da noção de livre-arbítrio, na qual o indivíduo, por sua opinião, prefira por seu caminho, mesmo que ele seja, em conformidade às leis divinas, o do Mal, como se pode observar pelos comentários de KRAMER e SPRENGER (1998 p.97) ao explicarem que “para que um homem se decida entre dois caminhos é sempre necessário, antes de optar por um dos dois, que exista algum fator a determinar sua decisão. E o homem, pelo seu livre-arbítrio, pode escolher entre o bem e o mal”.

Os atos do desejo e da escolha nunca foram muito bem vistos pelas Instituições religiosas, tanto que o termo heresia, como informa Leszek KOCHAKOWICZ (1987 p.3001) para a *Enciclopédia Einaudi*, deriva da “palavra grega *airéu* [que] significa ‘levar’; o médio *airéomai* quer dizer ‘tomar para si próprio’ ou ‘escolher’. Assim, *airésis* significa uma escolha, entendida como o acto ou o objecto da própria escolha”. Não de outra maneira é a transcrição dos autores do *Malleus Maleficarum* do Livro 83 de Santo Agostinho para sustentar, a respeito do livre-arbítrio, que “todo ser humano é a causa de sua própria perversidade” (KRAMER e SPRENGER 1998 p.95). Dito dessa maneira, o querer e o realizar de Riobaldo, além de atitudes heréticas, dada a sua escolha pelo livre-arbítrio divino, vão lhe garantir uma aproximação ao diabólico por sua própria vontade.

Se os Demônios não são capazes de levar os homens à perdição, mas antes, devem estes estar inclinados a tais práticas, não seria outro verbo melhor para representar a fala dos neófitos que o “querer” e suas flexões, como se lê no comentário do jagunço João Bugre, justificando as dificuldades encontra, a respeito do chefe dos judas, quando da primeira travessia do Liso do Sussuarão, para Riobaldo: “O Hermógenes tem pauta... Ele quis com o Capiroto” (GSV p.64). Para um outro exemplo, agora em GOETHE (1997 p.85), observa-se o uso do mesmo verbo na pergunta e resposta que são travadas entre Mefistófeles e Fausto na hora do pacto:

MEFISTÓFELES

Queres, sem frio ou mira estreita,  
Provar de tudo sem medida,  
Petiscar algo de fugida?  
Bem te valha, o que te deleita!  
Porém, agarra-o, sem pieguice!

FAUSTO

Não penso em alegrias, já to disse.  
(...)  
Quero gozar no próprio Eu, a fundo.  
(...)  
Mas quero!

Assim, marcado por uma tradição literária e teológica, o livre-arbítrio é uma das garantias dadas a Lúcifer da validade do contrato. Não poderia ser diferente, então, a

pergunta que “O fantasma hediondo escancara as faces, e com um ronco próprio de tal monstro” faz ao jovem Álvaro no momento em que ele o invoca para o comércio sobrenatural: “— *Che vuoi?*”<sup>2</sup>, em *O Diabo amoroso* de Jacques CAZOTTE (1991 p.180). Se Fausto deseja “ampliar [seu] próprio Ser” e “gozar no próprio Eu, a fundo”, aquele prefere fazer do Gênio seu escravo, impondo-lhe toda ordem e obrigação: “O escravo pretende aterrar o senhor?”. Por seu turno, Riobaldo escolhe: “Acabar com o Hermógenes! Reduzir aquele homem!...” (GSV p.437). De maneira que é possível ver uma semelhança nas falas através do desejo e da cobiça, que são sintetizados na pronúncia do verbo “querer”, nessa ordem absoluta, nesse jogo de interesse das partes envolvidas.

Em *Grande Sertão: veredas* ocorrem outros pactos, dentre eles o de Davidão e Faustino<sup>3</sup>, que será narrado por Riobaldo exatamente após um dos tantos questionamentos da veracidade de tais atos: “Será que, nós todos, as nossas almas já vendemos? Bobeira, minha. E como é que havia de ser possível? Hem?!”. Segundo ele, Davidão, “um jagunço bem remediado de posse” do bando de Antônio Dó, “pegou a ter medo da morte”, por isso, astuciosamente, “propôs este trato a um outro, pobre dos mais pobres, chamado Faustino: o Davidão dava a ele dez contos de réis, mas, em lei de caborje<sup>4</sup> — invisível no sobrenatural — chegasse primeiro o destino do Davidão morrer em combate, então era o Faustino quem morria, em vez dele”. “Faustino aceitou, recebeu, fechou. Parece que, com efeito, no poder de feitiço do contrato ele muito não acreditava”. Passado tempo e fortes combates, “alteração nenhuma não havendo; nem feridos eles não saíam...”; até quando “Davidão resolveu deixar a jagunçagem — deu baixa do bando, e, com certas promessas, de ceder uns alqueires de terra, e outras vantagens de mais pagar, conseguiu do Faustino dar baixa também, e viesse morar perto dele, sempre”.

A não ser que se acredite que a morte de Davidão seria certa se não tivesse havido o trato com seu comparsa; as benesses do pacto parecem acontecer apenas para aquele que o contratou, pois, Faustino, além de receber os dez contos de reis referentes ao primeiro contrato, renova o ajuste ao aceitar o lote de terra e as outras vantagens

---

<sup>2</sup> - Que queres?

<sup>3</sup> - Todas as citações que se referirem a essa narrativa estão em GSV pp.100/101.

<sup>4</sup> - Bruxaria, feitiço; pacto com o diabo. (MARTINS, 2001 p.89)

prometidas por Davidão para com ele abandonar a jagunçaria. Cabe lembrar que Faustino — um pequeno Fausto, “pobre dos mais pobres” — executa o negócio “em lei de caborje” justamente por “muito não” crer “no poder de feitiço”.

Por essa perspectiva, ficam claros os objetivos de Riobaldo ao narrar tal estória, uma vez que também ele não quer confiar que os pactos feitos na lei de bruxaria possam ter alguma validade. Assim dizendo, não seria gratuito o comentário anterior de Riobaldo — um pouco antes de narrar essa estória —: “Será que, nós todos, as nossas almas já vendemos?”, pois, antes mesmo de anunciar esse caso, o narrador já coloca a existência de pactos no lugar da impossibilidade, ou pelo menos da dúvida.

Ademais a continuidade da estória parece ter um significado ainda maior, porquanto, conforme explicação, Riobaldo diz que também a narrou “a um rapaz de cidade grande, muito inteligente”, que por aquelas bandas fora pescar. “Sabe o que o moço me disse? Que era assunto de valor, para se compor uma estória em livro. Mas que precisava de um final sustante, caprichado. O final que ele daí imaginou, foi um: que, um dia, o Faustino pegava também a ter medo, queria revogar o ajuste! Devolvia o dinheiro”. Mas Davidão não aceita, não deseja desmanchar o acordo antigo. “Do discutir, ferveram nisso, ferravam numa luta corporal. A fino, o Faustino se provia na faca, investia, os dois rolavam no chão, embolados. Mas, no confuso, por sua própria mão dele, a faca cravava no coração de Faustino, que falecia...”

Na versão ficcional, o moço da cidade reformula o final, acrescentando o arrependimento de Faustino ao crer na possibilidade do pacto se efetivar algum dia; a luta corporal com Davidão e a morte acidental. Aos acontecimentos, o rapaz da cidade grande propicia uma variação que os diferencia do “real da vida”, pois nela “as coisas acabam com menos formato”, já que segundo o que se conhece dos fatos, nada ocorrera aos sertanejos. Nota-se que para esta narrativa Riobaldo também procura tingi-la de cores exemplares, porquanto o acidente fatal causador da punição de Faustino não existe além do construído pelo imaginário do moço pescador, que deseja oferecer ao texto literário “um final sustante”. Tal qual para o jagunço Faustino, é mais cômodo ao narrador de *Grande sertão: veredas* não confiar na existência real de um pacto firmado “em lei de caborje”, mesmo que ambos tenham realizado a partir dos desejos motivadores. De qualquer forma, para o narrador de *Grande sertão: veredas* é mais



fácil levar a penalidade de Faustino para o romanesco, para o lugar do discurso, em que tudo se transforma numa realidade pouco precisa, e os fatos carecem alcançar ainda a verossimilhança.

Assinala-se, aqui, que a importância do pacto está menos no real das coisas do que na própria estória que gera, porque ele é um bom mote, “assunto de valor, para se compor uma estória em livro”. Mas precisa, antes de qualquer coisa, ser ela “caprichada” e bem construída, pois não seria de um outro modo para um narrador astucioso como Riobaldo, que tanto admirou a “continuação inventada” da estória de Davidão. Essa apreciação do contar o “formato das invencionices” não deixa de ser uma questão importante para ele, que, ao longo de sua narrativa, adverte seu interlocutor de que há sempre uma releitura dos acontecimentos: “quero enfiar a idéia, achar o rumozinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve” (GSV p.192). Assim, o “caminho” dessa narrativa trilha pelo “que houve” e pelo “que não houve”, de maneira que o importante não é a verdade dos fatos, mas querer “enfiar a idéia” e “achar o rumo forte das coisas”. Por último, poder-se-ia afirmar que o caso aludido funciona como uma metáfora da trama narrativa em que os pactos são melhores como motes do que efetivamente no real das coisas.

Num outro exemplo, um pouco antes de relatar o caso de Faustino, Riobaldo — mesmo que concordando que “todo mundo carece” de “inventar maravilhas glorionhas” — alerta seu interlocutor dos perigos que é afiançar tudo o que se escuta:

O senhor deve de ficar prevenido: esse povo diverte por demais com a baboseira, dum traque de jumento formam tufão de ventania. Por gosto de rebuliço. Querem-porque-querem inventar maravilhas glorionhas, depois eles mesmos acabam temendo e crendo. Parece que todo mundo carece disso. Eu acho, que. (GSV p.90)

A cautela anunciada pelo narrador obriga o narratário a se manter atento ao seu discurso e a ponderar o relatado, mesmo que Riobaldo se exime ao deslocar o *ato de criação* para o “povo prascóvio”, que o faz por diversão e “por gosto de rebuliço”. Ainda que com tal atitude não consegue esquivar suas falas da dúvida e da inverossimilhança, abrindo uma via de mão dupla para seu ouvinte enveredar. Mais que isso, o narrador de *Grande sertão: veredas* liga as pontas do narrado, pois como se pode lembrar — retomando o caso de Davidão e Faustino —, ele é uma metáfora do

pacto vindouro, quer pela possibilidade que representa, ou por sua negação, haja vista nada ocorre com os pactuantes, e a punição só se dá a partir da linguagem ficcional do moço de fora. Por outro lado, também espelha a luta corporal entre Diadorim e Hermógenes na batalha final, quando “se enfrentaram, bom contra bom”<sup>5</sup>: andrógino e pactuado.

## 2. APRENDI DOS ANTIGOS

A variedade de pactos existentes nas obras de Guimarães Rosa demonstra com que grandeza e intensidade ele se utilizou dessa temática. Para aproveitar apenas os textos estudados nos capítulos anteriores, menciona-se o conto “Duelo”, em *Sagarana*, no qual Cassiano Gomes pactua com seu amigo e compadre Vinte-e-Um, mediante pagamento para o assassinato de Turíbio Todo, dando fim ao “jogo dos demônios” iniciado entre aqueles na disputa por Dona Silivana. Ainda nesse mesmo livro, no conto, “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo”, seu protagonista, Eulálio, vende a mulher, mediante um alto preço, para o espanhol Ramiro que “nem que tivesse vendido ao demo a alma” (SA p.113). Há um outro pacto, no conto “Corpo fechado” de *Sagarana*, de Manuel Fulô que entregou a Antonico das Pedras, “que só sabe fazer feitiço e tem partes com o porco-sujo” (SA 291), sua Beija-Fulô, “uma santa beleza de besta” (SA p.282), em troca de esse fechar o corpo daquele para uma luta que teria com Targino, que é “maligno e está até excomungado... Ele é de uma turma de gente sem-que-fazer, que comeram carne e beberam cachaça na frente da igreja, em sexta-feira da Paixão, só p’ra pirraçar o padre e experimentar a paciência de Deus...” (SA p.274)

Dessa diversidade de tratados, uma coisa é possível absorver: em todos há uma obrigação de confiabilidade que garante a validade das ações dos atores. Essa fíducia — que nem sempre é cumprida em seu todo como se vê em “Lalino Salãthiel” — é obtida através de rituais, que são constituídos de várias maneiras, desde a simples fé na palavra que se faz ato até um cerimonial mais complexo. Para exemplos, a fala de Ramiro fechando o contrato de compra e venda da mulher de Lalino: “Com que... o senhor está declarando, senhor Eulálio?” (SA p.97) e a alocação do narrador de “Corpo

---

<sup>5</sup> - Do conto “Esses Lopes” de *Tutaméia*, p.84.

Fechado”, quando seu protagonista aceita a troca de seu animal para que feiticeiro realize o bruxedo: “o dito equivale a um perfeito legado testamentário” (SA p.298) são nodais para que se consumam os ajustes.

Como se viu, alguns pactos podem ser *simples*, acordados por uma palavra que lhes dê fé e os realize; outros estão carregados de um enredamento ritualístico, como o luciferino de Riobaldo, em que a “lei de carborje” deve prevalecer. Para seus executores, há uma necessidade premente de se instruírem, tanto que o jagunço Tatarana, para que possa cumprir sua intenção, irá conhecer por primeiro seus passos. Não de outra maneira então seriam as explicações do narrador que, desde o encontro com os Catrumanos, “homens de estranho aspectos”, já declarava o estado primitivo em que eles viviam: “nos tempos **antigos**, devia de ter sido assim” (GSV p.399) e continua suas explicações a respeito deles proferindo que “aqueles homens eram orelhudos, que a regra da lua tomava conta deles, e dormiam farejando. E para obra e malefícios tinham muito governo. **Aprendi dos antigos**” (GSV p.404). Logo adiante o narrador, questionando a proximidade com esses homens, diz que “tem muitos recantos de muita pele de gente. **Aprendi dos antigos**. O que assenta justo é cada um fugir do que bem não se pertence” (GSV p.405)<sup>6</sup>. Pelas transcrições, atenta-se, aqui, para a valorização que Riobaldo dá aos termos “antigo” e “aprender”, colocando-os como elementos premonitórios. Um pouco mais à frente, à ocasião do pacto, esses vocábulos irão adicionar toda a sua força no que tange às suas instruções ritualísticas:

Ah, mas aquilo, por terrível que fosse, eu tinha de levantar, mas tinha! Em tal já sabia do modo completo, o que eu tinha de proceder, sistema que tinha **aprendido**, as astúcias muito sérias. Como é? Aos poucos, pouquinhos, perguntando em conversa a uns, escutando de outros, me lembrando de estórias **antigo** contadas. A maneira que quase sem saber o que eu estava fazendo e querendo. (GSV p.419 – grifos meus)

Ora, a entrada pelo território dos catrumanos, lugar “para não se passar”, é a porta de acesso ao *primitivo*, aos “fundos fundos”, aos tormentos do inferno: doença, morte, perturbação, desesperança: “a hora tinha de ser o começo de muita aflição, eu pressentia” (GSV p.404); “onde é que os moradores iam achar grotas e fundões para se esconderem — Deus me diga? Nem me diga o senhor que não — aí foi que eu pensei o inferno feio deste mundo...” (GSV p.406). Mas também acolá é o recinto de

---

<sup>6</sup> - Todos os grifos são meus.

“aprendizagem dos antigos” em que são viáveis as transformações de Riobaldo, uma ante-sala onde a pajelança é a regra existente, onde “tudo agora era possível” (GSV p.451). Até porque, conforme explicação do narrador, Zé Bebelo é acometido por um feitiço que o faz “princípios medo” e insegurança, *obligando* Riobaldo a tomar a decisão que há tanto vinha pensando, uma “espécie de necessidade. A não me apartar à-toa dali — Veredas-Mortas” (GSV p.434).

É preciso lembrar ainda que com a “vinda de João Goanhá” o bando “carecia de sair novamente por ali, por terras e guerras” (GSV p.434), tanto que é nesse momento que o jagunço Tatarana toma consciência de que “Um tinha estar por mim: o Pai do Mal, o Tendeiro, o Manfarro. Quem que não existe, o Solto-Eu, o Ele... Agora, por que? Tem alguma ocasião diversa das outras? Declaro ao senhor: hora chegada” (GSV p.434). Por fim, após a conquista da chefia, ele requer alistamento dos catrumanos, afirmando que “Tive de repente fê naqueles desgraçados, com suas desvalidas armas de toda antiguidade.” “Adivinhei a valia de maldade deles: soube que eles me respeitavam, entendiam em mim uma visão gloriã.”(GSV p.460)

O ensinamento dos antigos junto à tradição oral parece ter sido o caminho escolhido pelo jagunço Tatarana para conhecer e compreender o processo de execução do pacto. Para tanto, algumas certezas lhe são necessárias, a confirmação — dada por vários jagunços e em momentos diferenciados — de que Hermógenes executou o contrato com o Diabo é a principal delas. Dos tantos que há ao longo da narrativa, destacam-se, pela confiabilidade momentânea, os relatos do jagunço Lacrau a respeito da natureza de seu antigo chefe, como se pode observar pelo diálogo travado entre eles as véspera do pacto mefistofélico:

O Lacrau se ria, só por acento. Ele me dizia que a natureza do Hermógenes demudava, não favorecendo que ele tivesse pena de ninguém, nem respeitasse honestidade neste mundo. — “Pra matar, ele foi sempre muito pontual... Se diz. O que é porque o Cujo rebatizou a cabeça dele com sangue certo: que foi o de um homem são e justo, sangrado sem razão...” Mas a violência que ele achava era despropositada de enorme, medonha mais forte que a de reza-brava, muito mais própria do que a de fechamento-de-corpo. Pactário ele era, se avezando por cima de todos. — “Você, que não cede nenhum valor à alma, você, Lacrau, era capaz de fechar desse pacto?” — eu indaguei. — “Ah, não, mano, quero lá não navegar por detrás das coisas... Coragem minha é para se remediar contra homem levado feito eu, não é para marcar a meia-noite nessas encruzilhadas, enfrentar a Figura...” Calado, considerei comigo. Esse Lacrau tirava a sensatez

da insensatez. Outras informações ele disse. O senhor não é como eu? Sem crer, cri. (GSV pp.424/425)

A credibilidade de Lacrau está de antemão garantida já pela ação que teve em abandonar o bando de Hermógenes, no cerco dos Tucanos, numa ocasião em que os judas estavam em vantagem na guerra, para se alistar aos vingadores da morte de Joca Ramiro: “Aqui, eu, eu fico no meio de vós, meu Chefe! — a que vim para isto. Sou homem que sempre fui: do estado de Joca Ramiro — ele é o das próprias cores... Agora, meu braço ofereço, Chefe” (GSV p.380). A acolhida de Zé Bebelo: “Aqui me praz, que te aceito, rapaz!” (GSV p.380) espelha na confiança que depois Tatarana irá dedicar às experiências e palavras de seu comparsa no que tange ao conhecimento da “natureza do Hermógenes” e a suas figurações a respeito da concretização do contrato.

Das exposições de Lacrau ao jagunço narrador, dá-se um maior realce ao ritual de “rebatismo” de Hermógenes, que se constitui da unção em sua cabeça do sangue, “que foi o de um homem são e justo, sangrado sem razão...”. Observa-se que no *macaquear* do Diabo, essa ablução segue as mesmas estruturas da efetuada pelo cristianismo, que unge a cabeça do neófito com água e óleo, para que ele seja livrado do pecado original após a aceitação de Jesus Cristo — ícone maior de “um homem são e justo, sangrado sem razão”. Segundo a narrativa do jagunço que baldeou “para o meio de nós”, a “maldade pura” de Hermógenes é abonada pelo sacrifício de uma pessoa, sem pretexto ou obrigação de morte.

Essa forma de assinalar<sup>7</sup> o corpo do pactuado a partir do holocausto é uma das primeiras resistências, após a efetivação do pacto, que Riobaldo procura fazer para não ser registrado no livro do Diabo:

Todos deviam de me obedecer completamente. Só eu não queria abusar. Por que não queria? Ah, então, eu estava em dúvidas. Até por isso era que eu estremecia, fino, no ouvir certas menções. A haver a coisa que de longe me ameaçasse, feito o vem-vem das nuvens de chuva. O demo, mesmo assim, podia me marcar? (GSV p.485)

Na dúvida, no medo e no endosso da execução do pacto, Urutu-Branco evita abusar de suas ações e poder, no entanto, mesmo que “estremecia, fino, no ouvir certas menções”,

---

<sup>7</sup> - Há uma concepção de que os pactuados possuem uma marca no corpo feita pelo Diabo após o ritual.

seus desmandes dão-se quando o grupo encontra “um que disse se chamar nhô Constâncio Alves, que topamos no Chapéu-do-Boi. E também do desgraçado homemzinho-na-égua, com o cachorro dele” (GSV p.485). Ao primeiro que encontra, afirma Riobaldo: “aquele homem merecia punições de morte, eu vislumbrei, adivinhando. Com o poder de quê: luz de Lúcifer? E era, somente sei. A porque, sem prazo, se esquentou em mim o doido afã de matar aquele homem, tresmatado” (GSV p.486). Sem razão ou motivo inicial para chacinar, que não seja “matar, matar assassinado, por má lei”, o recém pactuado chefe procura — não só para si, mas também para o outro — escapar da armadilha que o demônio lhe prepara através de uma interrogação:

Súbito sendo — pois, pois — que um recurso eu tive, e por uma greta me saí, levando a salvo comigo o desgraçado do nhô Constâncio Alves. O conforme foi: que isto eu espirei: que a ele uma pergunta. Respondesse a mal, morresse; mas, de outro jeito, recebia perdão. Aí a pergunta seguinte:

— “Se sendo que o senhor é de minha terra, a pois: conheceu um homem que se chamava Gramacêdo? Será, o senhor é parente dele?” (GSV pp.487/488)

Negando espelhar Hermógenes em seu remarque demoníaco, Urutu-Branco procura lograr o Diabo, “por uma greta”, utilizando-se de uma tradicional fórmula ainda tão em vigor: “decifra-me ou te devoro”, que ao longo de sua narrativa será uma de suas estratégias mais poderosas para pôr em dúvida o contrato luciferino<sup>8</sup>. Nesse jogo de adivinhação, também Riobaldo precisa saber decodificar, haja vista quer contradizer o que o Demônio lhe obriga a fazer, por isso, sua ação deve se opor ao esperado por ele. Isso pode ser observado ao censurar os incentivos do menino Guirigó — identificado ao capeta em toda a narrativa — para que o “Iô chefe” execute o assassinato de Constâncio Alves. Ainda assim, ele, afrontando a imposição do Diabo de ocorrer uma morte sem razão, declara: “mas, aí, então, para me pacificar e enterter o Outro, eu tive de falar alto: — ‘Perdoei este; mas, o primeiro que se surgir, destas estradas, paga!’” (GSV p.489).

Os abusos de poder vão continuar quando, “logo mais adiante; quase no inteirarem três léguas” (GSV p.489), a caravana encontra um homem montado numa égua com um cachorrinho por companhia. Novamente a questão se apresenta para o chefe: “Aqui,

---

<sup>8</sup> - Conferir o capítulo 04, “A linguagem diabólica: a narrativa do logro”, desse trabalho.

este, deveras eu mato?”, que será dividida com o “diabinho” do Guirigó, que por sua vez se esforça para ver Riobaldo cometer o assassinato, questionando: “Senhor mesmo é que vai matar?”. Mais adiante, Urutu-Branco também inquirir o cego sobre a morte do “homemzinho-na-égua”: “E foi então, para retardar os momentos, que ao cego Borromeu eu indaguei: — ‘Seja o que, companheiro velho? E eh isso?’...” (GSV p.491). O duelo com o Demônio continua, Riobaldo, astuciosamente, desvia o foco principal para o cachorro<sup>9</sup>, tentando assim evitar um possível sacrifício humano:

Onde ele? Ah! Ah e foi aí — então — que estouradamente achei: fortes idéias! Repatrás, fazendo meu cavalo também se arquear e empinar, às as patas — eu disse. Disse, que bradei — a fala igual à de Zé Bebelo, na baralhada em pompa dos animais, arre crinas, na arroubagem de arruança. Eu pronunciei:

— “*Rai’-a-puta-pô!* Não tenho que matar este desgraçado, porque minha palavra prenhada não foi com ele: quem eu vi, primeiro, e avistei, foi esse cachorrinho!...”

Só um assarapanto de silêncio. Daí, me vivavam. Todos entenderam, me admiraram. A tanto que sei. Agora, eu, digo ao senhor: dele, do Demo — naquele instante — agora era eu quem ria! (GSV p.492)

Ao longo da narrativa, a guerra do protagonista com o Diabo se dá de várias maneiras, em todas elas estão depositadas as imagens do jogo e da luta discursiva. Com tais armas, Riobaldo procura enganar seu inimigo, impondo-lhe sua força, respeito e poder de decisão. Não seria de uma outra maneira a invocação do nome de Zé Bebelo com sua capacidade de raciocínio tão elogiada: “Só Zé Bebelo servia para apurar um impedimento desses, no deslindar” (GSV p.492). Criando uma confusão, alternando e movimentando o objeto e o objetivo do assassinato, Urutu-Branco procura negar o pacto, além de satirizar e divertir-se com tal coisa: “Ei-ei, gente, segura o cão! — dei ordem. Num três-tempo a cachorrinha estava pega, se esbrabejava” (...). “A tudo, pensei. Agora, matar aquela cachorrinha? O que menos eu pudesse, só mesmo por pragas”. Novamente, o chefe proclama: “Adonde!... E nem não foi essa cadela. A égua, essa é que foi — a que primeiro deu nas minhas vistas!” (GSV p.493). Para no final declarar o fim do episódio:

— “Delibero o certo: o primeiro que eu vi, foi essa égua. Ela tinha de receber a morte... Ah, mas égua não é gente, não é pessoa que existe. E que?”

---

<sup>9</sup> - É bom lembrar que o cão é uma das formas prediletas do Diabo se apresentar aos homens, como se vê, para exemplos, em *Fausto* de GOETHE (1997) e em *O Diabo amoroso* de CAZOTTE (1991). Mais que isso, poder-se-ia dizer que o Diabo se metamorfoseia em quase todo o conjunto do reino animal, como afirma MUCHEMBLED (2001 p.27).

Ah, então, não é cabível que se mate a égua, por tanto que a minha palavra decidida era de se matar um homem! Não executo. A alçada da palavra se perdeu por si e se gastou — pois não está dito? Acho e dou que o negócio veio ao terminado”.

Verdadeiramente, com alegria, foi que todos me aprovaram. Ou seja que me admiraram em real, pela esperteza de toda solução que eu achava; e mesmo nem sabiam que essas minhas espertezas eram cobradas da manha do Tentador. Contente, tanto, e descontente, comigo, era que eu estava. Porque essas coisas, de certo modo, me tiravam o poder do chão. Mas, uma na outra, eu limpei o seco de minhas mãos. (GSV pp.495/496)

Percebe-se que, ao contar esses acontecimentos, Riobaldo, por primeiro identifica e nomeia o animal de cão; para depois que ele é preso e condenado à morte, por cadela/cachorrinha, dando, dessa maneira, continuidade as ambigüidades que havia encetado. Essas astúcias não param na dubiedade da definição, e o chefe Urutu-Branco determina à morte da égua<sup>10</sup>, para num jogo retórico, em que “a alçada da palavra se perdeu por si e se gastou”, determinar que a “égua não é gente, não é pessoa” e por isso não é admissível que seja morta. Ora, mesmo que o ir e vir das decisões do responsável pelo bando lhe garantem poder e bizarrice de chefe perante os seus, a dúvida ainda perfará suas relações com o Maligno, que continuará tentando seduzir: “o Tranjão, o Tibes, o Cujó, que eu mesmo ajustara por meu vigiador? Seja o que; hoje rezo” (GSV p.492).

Vencida essa contenda inicial, os enfrentamentos continuam mais adiante, quando, já experiente, o chefe “preluzia tudo claro e explicado”, ou por sua tomada de consciência: “*Tu vigia, Riobaldo, não deixa o diabo te pôr sela...*” (GSV p.507). Assim, para tais batalhas, ele precisa se preparar, tanto que comenta:

Aí eu queria fazer um projeto: como havia de escapulir dele, do Temba, que eu tinha mal chamado. Ele rondava por me governar? Mas, então, governar pudesse, eu não era o Urutu-Branco, não vinha a ser chefe de nada, coisa nenhuma! Ah, eu carecia dum jeito, dum esperto socorro, para tentar com o Sujo em suas próprias portas, e mediante me pôr livre de fim fatal. De que modo? (GSV p.507)

O jagunço pactuado sabe da necessidade de confrontar com o Maligno para se livrar dele, para tanto, carece de “um projeto” com o qual “havia de escapulir dele” “dum jeito”, “dum esperto socorro”. Como na provocação das mortes do “rebatismo”

---

<sup>10</sup> - Vale referenciar o sofrimento do bando quando houve a matança de cavalos pelo bando de Hermógenes no cerco na fazenda dos Tucanos, onde os animais — ao serem mortos — são tratados como pessoas.



diabólico, Riobaldo se defronta novamente com a possibilidade de assassinar um homem. Dessa vez, no entanto, dá à morte um valor forçoso e um senso de justiça, quase obrigatoriedade, pois se trata de um leproso que “se achava como que tocaiando, no alto duma árvore, por se esconder, feito uma cobra ararambóia. Quase levei um susto. E era um homem em chagas nojentas, leproso mesmo, um terminado” (GSV p.508). Além dessa imagem — mista de repugnância e amedrontamento —, ele ainda faz referência à tradição dos chefes ao recordar que: “Dum fato, na hora, me lembrei: o que tinham me contado, da vez em que Medeiro Vaz avistou um enfermo desses num goiabal”, esse lambia as frutas para “transpassar o mal para as outras pessoas, depois que elas comessem”. “Medeiro Vaz, que era justo e prestimoso, acabou com a vida dele” (GSV p.508).

Assim, nota-se que — por essa ocasião e diferente da anterior — o narrador consegue bons motivos para executar o homicídio desejado anteriormente; nessa investida, Riobaldo se encontra deslocado de seus servidores, longe do coro que conclamava as artimanhas de chefe. Por suas mãos é decretada a morte do doente: “aí, foi que vi e repeli o quê é ódio de leproso! Na cabeça daqueles olhos, eu arnei minha pontaria” (GSV p.509), e, agora por uma outra via, a salvação do epidêmico será alcançada pela vigia de Diadorim, que se aproximando do local evita seu trucidamento. Ao passo que, com tal atitude, Urutu-Branco imaginará acusações de seu amigo: “Estou aqui, te vejo é você mesmo Riobaldo...”; “...Riobaldo, tem tento!”; “*Tu traz o Arrenegado...*”, e por esse estado de sentinela e proteção, ele vê no comparsa “a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia! A santa...”<sup>11</sup> (GSV p.511), que, como já foi anunciado, Nossa Senhora ajuda a salvar as almas dos pactuados. Se Riobaldo se aproxima de Zé Bebelo com seu jogo discursivo para livrar Constâncio Alves, o homem, a égua e o cachorrinho da morte, aqui, irá se colocar perto de outro chefe: Medeiro Vaz.

### **3. E O RESTO JÁ VINHA. O SENHOR VERÁ, POIS. PORÉM MAIS ALÉM**

Os excessos dos comandos de Urutu-Branco são motivos para as justificativas e

---

<sup>11</sup> - Nesse trecho da estória, notam-se as referências à religiosidade: Lázaro e a lepra; chagas; fruto transmitindo o mal; Nossa Senhora da Abadia e o Arrenegado.

para os conselhos de Diadorim: “... A bem é que falo, Riobaldo, não se agaste mais... E o que está demudando, em você, é o cômputo da alma — não é razão de autoridade de chefias...” (GSV p.484); de forma que não são gratuitas as palavras do amigo jagunço, que, preocupado com “o cômputo da alma”<sup>12</sup> de Tatarana, manda recado para Otacília pedindo-lhe preces para seu noivo. Aliás, prédica que ela nunca deixará de executar: “Minha mulher, que o senhor sabe, zela por mim: muito reza. Ela é abençoável” (GSV p.31); e ainda: “De mim, pessoa, vivo para minha mulher, que tudo modo-melhor merece, e para a devoção. Bem-querer de minha mulher foi que me auxiliou, rezas dela, graças” (GSV p.40). Por seu lado, já velho e adoentado, Riobaldo afirma: “ajudo com o meu querer acreditar” (GSV p.31), de maneira que por essa confiança na providência divina o narrador de *Grande sertão: veredas* almeja, cada vez mais, contratar rezadeiras para fazer orações e pedidos em favor de sua alma. Assim, mais que uma crença, há uma prática de rogações em benefício do pactuado, numa tentativa de recuperar a alma negociada, que o narrador tanto tenta negar ao afirmar que ela é por definição “não vendível”. Pronuncia ele que “se tem alma, e tem, ela é de Deus estabelecida, nem que a pessoa queira ou não queira. Não é vendível” (GSV p.41).

A despeito do contrato mefistofélico, comenta Dante Moreira LEITE (1979 p.91) que

o pacto com o demônio é apenas episódio de uma história muito mais ampla, que Riobaldo não está em condições de interpretar; se continua opaca para ele, é porque o seu sentido está fora do alcance de sua inteligência e de sua fé, apesar de todos os exames e de todas as rezas.

Para o autor de *Psicologia e literatura*, Riobaldo não é capaz de absorver toda a complexidade de sua narrativa, mesmo que ela seja construída nas bases de um narrador consciente e astuto de suas ações discursivas, pois ela vai além de sua análise, confiança ou oração. Assim, a luta com o Demônio será também uma batalha que ele precisará enfrentar consigo em seu ato de relatar aos ouvintes sua vida de jagunço. Essa diligência pode ser percebida no emaranhado de pensamentos do narrador-protagonista, em que são colocados, num mesmo plano, vários elementos importantes para ele:

De repente, de repente, tomei em mim o gole de um pensamento — estralo de ouro: pedrinha de outro. E conheci o que é socorro.

---

<sup>12</sup> - Segundo MARTINS (2001 p.128) em *O léxico de Guimarães Rosa*, **cômputo**: “sentido figurado difícil de precisar: o rumo, o alvo dos sentimentos, o modo de sentir (?)”.

Como o senhor me ouvindo, eu deponho. Conto. Mas primeiro tenho de relatar um importante ensino que recebi do compadre meu Quelemém. E o senhor depois verá que naquela minha noite eu estava adivinhando coisas, grandes idéias.

Compadre meu Quelemém, muitos anos depois, me ensinou que todo desejo que todo a gente realiza alcança — se tiver ânimo para cumprir, sete dias seguidos, a energia de paciência forte de só fazer o que dá desgosto, nojo, gastura e cansaço, e de rejeitar toda qualidade de prazer. Diz ele; eu creio. (...) Espécie de reza? (GSV p.169)

Assim, entrevem-se: o despertar da idéia do pacto; a confiança e crença numa ação que pode salvar e realizar o desejo; o contar organizado e entrecruzado; a interlocução na construção da narrativa e o processo de aprendizagem. De qualquer forma, todas essas informações são compreensíveis quando filtradas a partir dos esforços de Riobaldo em dar voz à estória e à luta travada entre ele e o texto, na perspectiva de apreender a natureza das coisas; dentre elas: o Diabo e o pacto. Não de outra maneira seriam os convites que o velho jagunço vai fazendo a seu narratário, para que ele o acompanhe em sua travessia imaginária e existencial pelo sertão em busca de um saber que se coloca para além dos acontecimentos reais.

Nessas trilhas, são sugeridas leituras variadas aos envolvidos na escrituração, e, ao relatar “o tanto dizer”, Riobaldo procura também instituir um outro pacto, que se dá na ordem da interlocução; nele, ao outro, é proposto seu querer, sua voz e seu estilo de narrar: “Assim eu acho, assim é que eu conto. O senhor é bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe” (GSV p.115); “O senhor vá pondo seu perceber” (GSV p.80); “O senhor me releve tanto dizer” (GSV p.80); “Pois porém, ao fim retomo, emendo o que vinha contando (GSV p.94)”. Dessa infinidade de intervenções que se pode encontrar no monólogo, ao interlocutor riobaldiano competem decodificar a multiplicidade de estórias que se entrelaçam, dar registro à oralidade e, especificamente, responder à pergunta motriz.

Cerro. O senhor vê. Conteí tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para a velhice vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro. O Rio São Francisco — que de tão grande se comparece — parece é um pau grosso, em pé, enorme... Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia. (GSV pp.624/625)

Ao término do romance, a ratificação da resposta do narratário de que o Diabo não existe parece não resolver a condição e a dúvida do narrador, haja vista a retomada das mesmas questões que iniciaram o texto, o símbolo de infinito que agrega o final da narrativa, seu estado “quase barranqueiro”, o termo “Nonada” que abre a estória, enfim, tudo se conecta aos vários pontos deixados ao longo da estória, de modo que há uma proposta de recomeço da travessia, que objetiva um outro percurso pelas trilhas do grande sertão. Essa narrativa que se volta sobre seu começo e sobre si mesma não deixa de anunciar a necessidade de uma releitura, como se pode ver pelos comentários anteriores de Riobaldo, quando as mesmas idéias do último parágrafo já haviam sido apresentadas:

Por curto: minto, se não conto que estava duvidoso. E o senhor sabe no que era que eu estava imaginando, em quem. Ele é? Ele pode? Ainda hoje eu conheço tormentos por saber isso; trasteio que agora, quando as idades me sossegam. E o demo existe? Só existe o estilo dele, solto, sem um ente próprio — feito remanchas n’água. (...) Ao que fui, na encruzilhada, à meia-noite, nas Veredas Mortas. Atravessei meus fantasmas? Assim mais eu pensei, esse sistema, assim eu menos eu penso. O que era para haver, se houvesse, mas que não houve: esse negócio. Se pois o Cujo nem não me apareceu, quando esperei, chamei por ele? Vendi minha alma algum? Vendi minha alma a quem não existe? Não será o pior?... Ah, não: não declaro. Desgarrei da estrada, mas retomei meus passos. O senhor segurado não acha? Ao que tropecei, e o chão não quis minha queda. De hoje em dia, eu penso, eu purgo. (GSV pp.499/500)

Em sua ansiedade e dúvida — mesmo que já referido que só ao final do contar que Riobaldo faria a pergunta desejada —, ele não espera o fim da narrativa, convocando o seu interlocutor a proferir, naquele momento, um parecer sobre a efetivação do negócio sobrenatural: “Vendi minha alma algum?”. Nem tanto conclusivo como no final, mas de igual importância, o narrador sugere ao seu interlocutor que a narrativa — pensada e organizada — seja construída a partir de um refinamento, com o qual ele procura compreender os fatos ocorridos. Para tanto, se ao outro serão dadas as funções de receptor e transmissor do texto, é válido anotar ainda que a partir delas o narrador irá concretizar um outro pacto, firmando com seu narratário os fundamentos e o estilo de seu ato contar:

Essas coisas todas se passaram tempos depois. Talhei de avanço, em minha história. O senhor tolere minhas más devassas no contar. É ignorância. Eu não converso com ninguém de fora, quase. Não sei contar direito. Aprendi um pouco foi com o compadre meu Quelemém; mas ele quer saber tudo diverso: quer não é o caso inteirado em si, mas a sobre-coisa, a outra-coisa. Agora, neste

dia nosso, com o senhor mesmo — me escutando com devoção assim — é que aos poucos vou indo aprendendo a contar corrigido. E para o dito volto. Como eu estava, com o senhor, no meio dos hermógenes. (GSV p.214)

O velho barranqueiro justifica seu relatar que vai-e-vem pelos fatos a partir de uma “ignorância” de sertanejo que não possui a arte do narrar, de maneira que seu interlocutor deve “tolerar” suas “más devassas no contar”, pois, como explica ele: “com ninguém de fora, quase” conversa. A sua aprendizagem se dá “aos poucos”, se “corrigindo” na própria ação de proferir sua estória a uma escuta devota como a dele. Ademais, Quelemém aparece como *influência literária* de Riobaldo que o instrui a produzir uma narrativa que procurar dar conta da “sobre-coisa”, a “outra-coisa”. Esse inominável que a personagem kardecista tanto deseja saber não se encontra no raso da vida, no “caso inteirado em si”, uma vez que, já conhecedor de tal mote, explica o narrador-protagonista: “estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço” (GSV p.116).

Assim, há uma voz que se esforça para pronunciar o *indizível*, o absoluto das coisas, procurando compreender aquilo que ainda não foi dito, mas vivenciado: “Falo por palavras tortas. Conto minha vida, que não entendi” (GSV p.506). Para tanto, Riobaldo precisa que seu interlocutor ao longo do romance dê seus pareceres e vá com ele tecendo a estória, até porque a inteligibilidade ocorre na construção entrecruzada do enredo, nos ditos enviesados, quase perdidos no imenso sertão da narrativa: “Para que conto isto ao senhor? Vou longe. Se o senhor já viu disso, sabe; se não sabe, como vai saber? São coisas que não cabem em fazer idéia” (GSV p.227). Essa convenção da narrativa só é possível através de um *saber-se* entre narrador e narratário, em que aquele vai pontuando seu ziguezaguear na estória, enquanto que o outro necessita declarar o seu entender textual. Dante Moreira LEITE (1979 p.94) comentando sobre *Grande sertão* se aproxima dessa idéia da existência de um pacto de entendimento que se instaura desde as primeiras páginas do livro:

O herói pede um intérprete, pede alguém que o compreenda e esclareça. Mais ainda, o romance somente adquire sentido diante do interlocutor quase silencioso, que não interfere nas interpretações e nem na fabulação de Riobaldo. Além disso, a narrativa tem muito de “associação livre”, e está longe de apresentar uma seqüência temporal ou lógica. Existe uma constante mudança de planos temporais, e o mais recente pode ser evocado antes do mais remoto, de acordo com o valor afetivo, e não de acordo com a sucessão histórica.

Se Riobaldo exige certo silêncio de seu interlocutor para que possa dar maior clareza ao narrado, também precisa apresentar uma coerência no seu contar, mesmo que essa “constante mudança de planos temporais” forneça uma aparente desordem em sua fala, de maneira que, se ao senhor é dado pouco direito de se manifestar, por seu lado, ao narrador cabe fazer uma narrativa que garanta compreensão da “sobre-coisa”, da “outra-coisa”. Como se pode ver pela advertência de Riobaldo em relação ao controle da narrativa: “O senhor é homem muito ladino, de instruída sensatez. Mas não se avexe, não queira chuva antes do mês de agosto. Já conto, já venho” (GSV p.116). Portanto, as ansiedades não partem apenas do velho barranqueiro, mas encontram também eco no desejo do interlocutor que, astuciosamente, pede uma antecipação da estória; de maneira que os fios do texto são esticados para os dois lados, ainda que a voz de Riobaldo possa pronunciar por primeiro e com mais freqüência o tom da narrativa.

Ademais, não se pode falar em um interlocutor passivo ou que não exerça influência sobre a laboração do texto, como quer Moreira Leite, pois, suas intervenções — entendidas em toda sua amplitude — são de suma importância ao contar de Riobaldo. Aliás, a existência, por si só, de um ouvinte já traz significado e modificação ao texto. Esse policiamento quase involuntário do intérprete fará com que o locutor anuncie sua estória a partir desse olhar que prevê o outro como ouvinte de sua fala. Assim, mesmo que sendo possível afirmar que a narrativa nunca se desloca da autoridade discursiva do Jagunço Tatarana, não há porque não dizer que também não escapa a presença da escuta incessante do forasteiro. Como se pode ver na primeira vez que Riobaldo se refere ao ato de narrar: “Conforme pensei em Diadorim. Só pensava nele”. (...) “Diadorim me abraçava, sentimento meu ia-voava reto para ele... Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas. No senhor me fio? Até-que, até-que” (GSV p.37); e mais adiante a mesma situação: “... eu ambicionando de pegar em Diadorim, carregar Diadorim nos meus braços, beijar, as muitas das vezes sempre”. (...) “Não devia de estar relembando isto, contando assim o sombrio das coisas. Lenga-lenga! Não devia de. O senhor é de fora, meu amigo mas estranho. Mas, talvez por isso mesmo” (GSV p.55). Junto ao questionamento de seu estilo involuntário de narrar, Riobaldo coloca em dúvida sua confiabilidade no “moço de fora”, nos exatos momentos em que deixa fluir seus relatos dos sentimentos ligados ao amigo jagunço. De maneira que a estória só existirá a partir de um acordo entre os

envolvidos, que será arquitetado entre eles enquanto atravessam pela escrituração: “O senhor vá pondo seu perceber” (GSV p.80).

Voltando à natureza do pacto mefistofélico, lembra-se que em todo ajuste há sempre a necessidade do desejo e da escolha para que a ação se objetiva em seu todo como validade. O contrato, que se firma e afirma em todos os instantes da estória, pode chegar até a se embasar por uma coação do narrador, mas sempre carecerá do suplemento do interlocutor: “Se eu estou falando às flautas, o senhor me corte. Meu modo é este.” (GSV 76), que, por isso, se anunciará como o outro do diálogo, como um dos pólos onde a narrativa se realiza:

Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo. Mas não é por disfarçar, não pense. De grave, na lei do comum, disse ao senhor quase tudo. Não crio receio. O senhor é homem de pensar o dos outros como sendo o seu, não é criatura de pôr denúncia. E meus feitos já revogaram, prescrição dita. Tenho meu respeito firmado. (GSV p.114)

Ressalta-se que se o controle da estória parece convergir para as mãos de Riobaldo, não restam dúvidas também que seu narratário não cessa de se asseverar enquanto componente importante da narrativa, se consolidando como memória necessária à materialização do texto, mesmo que às vezes se prestando ao papel de uma escuta sem opinião, ele é a garantia da concretização da estória. Pelos pedidos do narrador se lê esse desejo: “Mas o senhor calado convenha. Peço não ter resposta; que, se não, minha confusão aumenta” (GSV p.155); “o senhor veja, o senhor escreva”, “o senhor vá escutando” (GSV p.305).

Ora, o narrador de *Grande sertão: veredas* vai encontrando no outro a confiabilidade faltante através das atitudes de semelhança e diferença, que dão certa segurança na execução de um pacto de escrita entre eles: “Digo ao senhor: tudo é pacto”. Para tanto, o narrador deixa claro o objetivo de sua narrativa para que seu intérprete possa entendê-la melhor, como se percebe pelos esforços em precisar seu relato: “Como vou dizer ao senhor...?” (GSV p.223). Ou noutras palavras do romance:

De tudo não falo. Não tenciono relatar ao senhor minha vida em dobrados passos; servia para que? Quero é armar o ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho. Por daí, então, careço de que o senhor escute bem essas passagens: da vida de Riobaldo, o jagunço. Narrei miúdo, desse dia, dessa noite

que dela nunca possa achar o esquecimento. O jagunço Riobaldo. (GSV p.232)

Para quem e além da pergunta final — que o protagonista tanto almeja pronunciar para obter uma resposta que lhe abrande a alma — está o próprio ato de lidar com a palavra, de procurar dar conta “do tudo diverso”, que seus narratários tanto ambicionam ouvir, ou pelas palavras do narrador: “Afirmo ao senhor, do que vivi: o mais difícil não é um ser bom e proceder honesto; dificultoso, mesmo, é um saber definido o que quer, e ter o poder de ir até no rabo da palavra” (GSV p.190). Vale transcrever, aqui, a advertência de John DE VITO (2005 p.15), em *O apócrifo do diabo*, quando sugere ao seu leitor que: “Fique atento a estas palavras, pois entre os despojos de guerra o tesouro maior está na autoridade com que são narrados os feitos de uma batalha”. Assim, como na estória de Guimarães Rosa, o autor anuncia que há mais valor no literário do que nos fatos reais. Nesse lembrete, DE VITO convida cada um a prestar atenção nas palavras para que possa adentrar no “tesouro maior” que é a própria narrativa; em recompensa ele promete: “Você perceberá por si mesmo que há de verdade” (DE VITO 2005 p.15). A promessa da revelação de uma verdade, de um mundo ainda desconhecido, da possibilidade de responder uma questão motriz, de uma estória que está além do lugar comum é o convite que se oferece aos narratários e aos leitores, para que também eles possam tomar conta da escrituração da estória.

A narrativa de Riobaldo seduz seu interlocutor a permanecer com ele os dias necessários para finalizar o relato; a trilhar o sertão pelo viés da palavra; a conhecer lugares que não mais existem fora da memória do jagunço Tatarana. Ou se utilizando das palavras do autor de *O apócrifo do diabo*: dos “despojos da guerra, o tesouro maior” é a narrativa dos feitos de uma batalha. E, em toda sua amplitude, não há como negar a autoridade de guerreiro desse jagunço-narrador, que se desloca de um bando para outro, exerce mais de uma função na jagunçaria, excelente atirador; também não se pode negar sua habilidade de narrador, pois lida com o texto oral e escrito ao longo de sua vida, com contadores e cantadores populares, com a poesia da natureza, com estórias e vivência variadas. Possuidor dessas autoridades — “E meus feitos já revogaram, prescrição dita. Tenho meu respeito firmado” (GSV p.114) —, também Riobaldo se torna, nesse acordo, confiável para o senhor urbano, acarretando credibilidade à estória, sendo “assunto de valor, para se compor uma estória em livro”.



De qualquer forma, há que se pensar que Riobaldo, como narrador, utiliza algumas estratégias discursivas com intuito de chegar ao convencimento e à autoridade, dentre elas, a persuasão e o falar bem, com as quais o narrador vai tecendo seu texto/pacto. Pode-se observar tal conclusão pelas explicações de Willi BOLLE (2004 pp.185/186), ao falar sobre a retórica do pactuado, comentando que se está

diante de uma narração que é comandada por duas instâncias, correspondendo a dois tipos antagônicos da retórica. Por um lado, *a arte da persuasão*, com o primado à construção da credibilidade; essa retórica é representado pelo discurso de Riobaldo como dono do poder. Por outro lado, a busca da verdade e da justiça, que caracteriza a ética do homem justo e bom; é a retórica como *ciência de falar bem*. Esse tipo de retórica aparece nas observações autocríticas de Riobaldo e através de montagens contrastivas. (...) Com tudo isso, Riobaldo configura-se como um “narrador mais ou menos confiável” — na verdade, um narrador dialético.

#### **4. COMPADRE MEU QUELEMÉM REPROVOU MINHAS INCERTEZAS**

O romance informa que, por influência de Zé Bebelo, é depois do momento de maior angústia de Riobaldo — fruto das mortes de Diadorim e Hermógenes, ou por outras palavras, da consolidação do amor dantes interdito e do pacto mefistofélico — que ele resolve narrar sua estória para seu compadre Quelemém, que o escuta com toda a hospitalidade e paciência necessárias. É a primeira vez que Urutu-Branco relata por completo as passagens da sua vida de jagunço, do seu percurso às “Veredas Mortas”, da batalha do Tamanduá-tão, enfim, de tudo aquilo que constitui suas travessias. Apaziguador primeiro de seu viver por afirmar a não existência do Diabo e, conseqüentemente, do pacto, Quelemém e a narrativa a ele feita são pontos de referência contínua do narrador ao seu novo interlocutor, que muitos anos depois irá também lhe relatar os mesmos acontecimentos. Dessa narrativa inicial se têm alguns fragmentos que são diluídos ao longo de seu contar, que contrapõem à narrativa em ato, que revelam um texto já dito e que marca o lugar do narratário:

Bom, ia falando: questão, isso que me sovaca... Ah, formei aquela pergunta, para compadre meu Quelemém. Que me respondeu: que, por perto do Céu, a gente se alimpou tanto, que todos os feios passados se exalaram de não ser — feito sem-modez de tempo de criança, más-artes. Como a gente não carece de ter remorso do que divulgou no latejo de seus pesadelos de uma noite. (...) Compadre meu Quelemém nunca fala vazio, não subtrata. Só que isto a ele não vou expor. A gente nunca deve de declarar que aceita inteiro o alheio —

essa é que é a regra do rei! (GSV pp.38/39)

Sobrepostas a justificativa inicial — “formar aquela pergunta” que o “sovaca”<sup>13</sup> — e as respostas adquiridas, a narrativa é a prova material do exercício do velho fazendeiro de navegar “nessas altas idéias” (GSV p.30), ela é a marca mais espessa da luta travada com a palavra. Para tanto, como seu compadre, “nunca fala vazio” ou “não subtrata”; daquilo que pronuncia sempre procura retirar o essencial das coisas. Até porque, distanciada do tempo e do espaço, a essa narrativa restam a memória, a experiência e a aprendizagem, que Riobaldo, ao relatar depois para o senhor cidadão, colocará como estratégias de seu contar, dando legitimidade e motivação para a estória. Assim, para interlocutores distintos são construídos pactos de leitura diferenciados, gerando exposições diversas, haja vista é a fala do narrador para seu intérprete: “No fim, o senhor me completa” (GSV p.531), que mesmo sendo destinada à idéia específica de responder à pergunta final, pode ser metáfora de todos os instantes da narrativa, pois em todos os momentos são necessários os complementos de uma escuta atenta.

Esse pacto narrativo, que vai sendo negociado a partir do desejo dos atores da estória, se constitui através de ajustes, que em conformidade a suas escolhas são submetidos. Tal contrato se efetiva em ato, quando, tacitamente e na própria ação de narrar, o texto oral surge. Como metáfora desse acordo de leitura, pode-se ver o modo de vida dos jagunços, que Riobaldo tenta explicar ao senhor que dessa realidade pouco, ou quase nada, conhece:

Olhe: jagunço se rege por um modo encoberto, muito custoso de eu poder explicar ao senhor. Assim — sendo uma sabedoria sutil, mas mesmo sem juízo nenhum falável; o quando no meio deles se trança um ajuste calado e certo, com semelho, mal comparando, com o governo de bando de bichos — caititu, boi, boiada, exemplo. (GSV p.183)

Poder-se-ia aqui, adequando essa idéia e a voz do narrador, tentar compreender um pouco mais do pacto da palavra, pois quase indizível ou “muito custoso de poder explicar”, seria uma elucidação possível para ele, que só possibilita esclarecimento por aproximação, ainda que “mal comparando”: “o governo de bando de bichos”. Essa “sabedoria sutil” que está na base da regência da narrativa, “por um modo encoberto”,

---

<sup>13</sup> - **SOVACAR**: Intrigar, fazer pensar (fig.). Pode-se pensar numa metáfora proveniente de ‘sentir cócega no sovaco’. (MARTINS, 2001 p.469)

“trança um ajuste calado e certo”, que todos os intérpretes precisam co-participar. Ademais, são eles que vão “pondo seu perceber” e “relevam o tanto dizer” (GSV p.80), porque está neles a resposta que Riobaldo procura escutar, estão eles preconcebidos no texto antes de sua existência, como anuncia HANSEN (2000 p.22) ao expor que Rosa

inventa um narrador que fala como se já houvesse um *eu* pré-constituído e que fosse lembrado — mas julga-se empirismo construí-lo assim, pois no ato discursivo de Riobaldo várias formações discursivas ocupam o lugar da relação locutor/destinatário e aí inventam o sujeito como efeito imaginário. Pela reiteração de sua fala, induz-se o texto a uma espécie de identidade máxima em que as falas que produzem um “eu” terminam por transformar-se, pelo efeito do real, no efeito de um “eu” que produz uma fala.

Como na sua ida às Veredas Mortas para invocar o Diabo, Riobaldo vai até seus narratários a fim de propor um acordo; ao moço de fora: “o senhor me desculpe, mas em empenho de minha amizade aceite: o senhor fica” (GSV p.41); ao amigo espírita: “Compadre meu Quelemém me hospedou, deixou meu contar minha história inteira” (GSV p.623). A eles, ao narrar sua travessia pelo sertão, o ex-jagunço pode oferecer experiências das quais só terão a partir desse contar, pois seu compadre quer a “outra-coisa” dizível, e o outro “tenciona devassar o raso este mar de territórios, para sortimento de conferir o que existe”. Assim, a narrativa é a possibilidade proporcionada pelo fazendeiro para suprir tais desejos que se apresentam, de maneira que são evidentes o respeito e a admiração pela escuta de Quelemém, bem como os esforços que o narrador faz para dar conta do texto/sertão, que o senhor urbano “tenciona devassar”.

Planejando conhecer os gerais, o interlocutor se depara com a interdição do fazendeiro: “o senhor vem, veio tarde”; e “quase que, de legítimo leal, pouco sobra, nem não sobra mais nada” (GSV p.42). Ora, se o sertão está escasso daquilo que o visitante almeja ver, ele poderá encontrá-lo pela “boa memória” do narrador, que “lembro de tudo” (GSV p.160) ou ainda: “Não gosto de me esquecer de coisa nenhuma. Esquecer, para mim, é quase igual a perder dinheiro” (GSV p.423). Mas antes disso, o narrador de *Grande sertão: veredas* justifica ainda a necessidade de se relatar a estória, de conhecer o sertão através de seu contar: “não fosse meu despoder, por azias e reumatismo, aí eu ia. Eu guiava o senhor até tudo” (GSV p.42). Sendo assim, em seguida, acaba por fazer uma

rápida travessia pelas terras sertanejas, ao iniciar uma descrição dos lugares que conheceu em suas andanças:

Lhe mostrar os altos claros das Almas: rio despenha de lá, num afã, espuma próspero, gruge; cada cachoeira, só tombos. O cio da tigre preta na Serra do Tatu — já ouviu o senhor gargaragem de onça? A garoa rebrilhante de dos-Confins, madrugada quando o céu embranquece — neblim que chamam de xererém. (...) Ada-Raizama, onde até os pássaros calculam o giro da lua — se diz — e canguçu mostra pisa em volta. Lua de com ela se cunhar dinheiro. Quando o senhor sonhar, sonhe com aquilo. Cheiro de campos com flores, forte, em abril: a cigarinha, roxa, e a nhiica e a escova, amarelinhas... Isto — na Saririnhém. (...) Ou — o senhor vai — no sopo; de chuva-chuva. Vê um córrego com má passagem, ou um rio em turvação. (...) Senhor caça? Tem lá mais perdiz do que o Chapadão das Vertentes... O senhor sabe? Já tenteou sofrido o ar que é saudade? Ah. Diz-se que tem saudade de idéia e saudade do coração... Ah. Diz-se que o Governo está mandando abrir boa estrada rodageira, de Pirapora a Paracatu, por aí... (GSV pp.42/43)

Como narrador astucioso, Riobaldo seduz seu intérprete a uma viagem pelas terras de suas experiências, para tanto, vai aproximando seu contar às identificações do senhor cidadão, convidando-o a sentir as localidades, a visualizar e se relacionar com elas, para isso, se utiliza de verbos que trarão esse sertão/mundo para perto dele: “já ouviu o senhor”; “Quando o senhor sonhar”; “o senhor vai”; “Senhor caça?”. Além da insistência em repetir esse nome/substantivo “senhor”, se nota ainda que — com essas interferências logo no início da narrativa — o caminho do viajante se abre para além do espaço físico, quando lhe propõe “mostrar” as coisas da natureza e os sentimentos humanos, trazendo até ele uma vivência diferenciada, que ao outro o narrador-protagonista tentará efetivar através da linguagem do *indizível*: “Diz-se que tem saudade de idéia e saudade do coração”. Por começo, ele apresenta uma seqüência de palavras e lugares que provavelmente sejam desconhecidos do recém visitante: “gruge”; “gargaragem”; “neblim”; “xererém”; “Ada-Raizama”; “nhiica”. “Saririnhém”; “chuva-chuva”<sup>14</sup>, mas esse estranhamento aparente deixa de fazer sentido com a continuidade da estória, já que há um esforço do narrador em pronunciar a estória, em explanar o narrado, numa frase: “Explico ao senhor” (GSV p.26).

Ademais, fica bem marcada a advertência de que o governo está — como no projeto

---

<sup>14</sup> - Para exemplos, as explicações de Nilce Sant’Anna MARTINS (2001) em seu *o Léxico de Guimarães Rosa*: “GRUGIR: ND. **Rumorejar**. Aglutinação dos vocábulos **gruir** (ant.: ‘correr fazendo algazarra’) e **rugir** (‘ressoar’, ‘bradar’); “GARGARAGEM: ND. Grito tremido. De **gargar(ejar)** + suf. **-agem**.”; “NEBLIM: Var. de **neblina**”; “XERERÉM: **Garoa**”.

inicial de Zé Bebelo ao sair em luta de jagunçaria — modernizando o sertão ao mandar “abrir boa estrada rodageira”, e por isso mesmo, o que havia de característico já deixou ou deixará de existir. Essa promessa de apresentar o peculiar do interior, o instante capturado pelos olhos do velho fazendeiro e guardado em sua boa memória ou aquilo que lhe é mais caro obriga o narratário a permanecer os dias necessários para ouvir o esmiuçar de suas reflexões e suas impressões dos lugares. Para tanto, Riobaldo se utiliza de várias estratégias, uma delas é aproximar os pormenores da natureza sertaneja às coisas humanas e sobrenaturais:

E que isso? Eh, o senhor já viu, por ver, a feiúra de ódio franzido, carantonho, nas faces duma cobra cascavel? Observou o porco gordo, cada ida mais feliz bruto, capaz de, pudesse, roncar e engulir por sua suja comodidade o mundo todo? E o gavião, corvo, alguns, as feições deles já representam a precisão de talhar para adiante, rasgar e estraçalhar a bico, parece uma quicé muito afiada por ruim desejo. Tudo. Tem até tortas raças de pedras, horrorosas, venenosas — que estragam mortal a água, se estão jazendo em fundo de poço; o diabo dentro delas dorme: são o demo. (GSV p.27)

Das conseqüências de um observador nato, são exemplos inúmeros em *Grande sertão: veredas* as identificações do *habitat* ao humano, que nesse sertão físico-existencial, ele constrói sua estória trazendo ao primeiro plano os questionamentos sobre a vida. Assim, esse estado de alerta do narrador junto ao seu narratário é um das garantias da concretização da estória, bem como da renovação constante do pacto de leitura entre eles. De maneira que a palavra é o elemento — como o Diabo no pacto das “Veredas Mortas” — mediador do acordo entre os envolvidos do texto, entre o desejo e a escolha, entre a procura e a realização. É pelo empenho de narrar e negociar essa palavra que Riobaldo dá existência ao seu mundo sertanejo e às suas reflexões, num processo de criação e desrealização das coisas a sua volta. Portanto, ao Demônio cabe a função de impulsionar o nascer da narrativa, mas de maneira nenhuma ele a conduzirá, pois a Riobaldo e seus leitores é dado a autoridade de construir o texto.

Ao longo do texto, quando nomeado de “Que-não-fala” e de “O Que-diga”, Guimarães Rosa está colocando o Gênio da Maldade no lugar do *dizível* e do *indizível*, bem como metáfora da luta do contar que procura pronunciar sobre si mesmo e sobre a realidade daquilo que é narrado. Mais que uma interdição do nome/ente ou redução do medo que ele poderia inspirar, a palavra/texto — que ao mesmo tempo convoca e nega o diabólico — conduz a significação para a idéia multifária do Diabo. O feitio dessa obra,

que desemboca a partir das angústias de Urutu-Branco, se dá a partir do desejo de encontrar um leitor que a materialize, que venha assinar o contrato de escuta e escrituração, para que ela tenha existência física enquanto tal. Numa outra expressão, pode-se figurar à narrativa a mesma imagem de Riobaldo: nas pedras “o diabo dentro delas dorme” (GSV p.27), constituindo, dessa maneira, a afirmativa de que em cada palavra e em cada pacto dorme o texto escrito, potencializando a multiplicidade de leituras.

Nesse momento, é possível retomar a imagem teorizada por Walnice Nogueira Galvão “de uma coisa dentro da outra”, pois há sempre, na narrativa riobaldiana, algo que se apresenta dentro dela. Aqui, lembra-se que dentro do jagunço Diadorim habita *Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins*, que através de seus olhos verdes anuncia sua existência.

Naqueles olhos e tanto de Diadorim, o verde mudava sempre, como a água de todos os rios em seus lugares ensombrados. Aquele verde, arenoso, mas tão moço, tinha muita velhice, muita velhice, querendo me contar coisas que a idéia da gente não dá para se entender — e acho que é por isso que a gente morre. (GSV p.305)

## **5. AO QUE ESSE MUNDO É MUITO MISTURADO...**

Ao analisar a historieta contada por Jõe Bexiguento<sup>15</sup>, GALVÃO (1983 p.410) expõe que os crimes são executados a partir de “um pacto entre duas pessoas — um agente e um receptor passivo — e com o mesmo efeito: a morte para o receptor, a danoção para o agente”. Dessa perspectiva, anuncia-se que, como quer a autora, há um acordo constituído por partes diferenciadas, no entanto, há que se afirmar que ele é unilateral, pois não houve alternativa ou anseio pelo lado do “receptor”. A decisão é imposta por Maria Mutema, que opta, sem motivos aparentes<sup>16</sup>, escorrer chumbo e palavra pelo ouvido dos homens. De maneira que, não se pode caracterizar de pacto essas relações, pois não se instauram a partir do livre-arbítrio, necessidade fundamental para sua existência. Adiante continua a autora de *As formas do falso* explicando que

---

<sup>15</sup> - Cf. o capítulo 03, “Sedução e feitiço: a trama da mulher rosiana”, deste trabalho, sobre tudo o item nº. 07, “Como porque avessava a ordem das coisas”.

<sup>16</sup> - Cf. Cleusa PASSOS (2000) que vê os motivos a partir do que chama “o nome do pai”.

Ao mesmo tempo, Maria Mutema livra-se do mal pela mesma via: falando, isto é, introduzindo nos ouvidos das pessoas sua pública confissão. Mas com uma diferença essencial agora: não é mais pacto porque não envolve apenas duas pessoas, a multidão está implicada; e, segundo o texto, o povo a perdoou, não ficou passivo, portanto, possibilitando assim o dissolvimento da certeza, admitindo que Maria Mutema pode deixar de ser má, que ela está deixando de ser má, que ela está ficando santa. (GALVÃO, 1983 p.411)

Ora, pode-se perguntar se a essência dos pactos está no fato de ser realizado por “apenas duas pessoas”, em que uma delas esteja passiva, ou em questões mais fundamentais como a escolha, o desejo e a negociação dos pactuantes? O acordo que a sertaneja procura instaurar não se dá efetivamente com os homens assassinados, mas, ao contrário do que afirma Walnice Galvão, ocorrerá com a população, que ao longo de tantos anos, almejou compreender os acontecimentos vividos no arraial de São João Leão. Nessa via de mão dupla, a barganha parece clara: Mutema narra seu arrependimento e o povo lhe concede o perdão.

Agora, na exigência do pacto ser constituído por apenas duas pessoas, dir-se-ia que o único que ocorre, nesse caso relatado, seria a confissão da mulher junto ao missionário, que exige a revelação da assassina dos homens. Nele, no que tange aos envolvidos, estão bem aclarados os desejos, as escolhas, o local e o ritual, bem como o preço do contrato instaurado após a Salve-Rainha: confissão e absolvição. Atém-se novamente para uma fala de GALVÃO (1983 p.411) quando explica que

uma coisa sai da outra, e dessa outra sai outra, e assim sucessivamente. Tentar parar esse movimento, só por meio do pacto, e a sua imagem é justamente a de uma coisa dentro da outra, porém cristalizada, endurecida, resíduo do mal, sem abertura para a transformação, como a bola de chumbo dentro da caveira.

Apropriando-se do comentário da autora, pode-se afirmar que também Riobaldo ao instituir seu pacto mefistofélico tenta por fim a esse processo de desdobramento da coisa dentro da outra. No entanto, com as mortes dos jagunços opostos — do amigo e do inimigo — na batalha do Tamanduá-tão, uma nova situação se abre, obrigando-o a realizar um outro contrato, que será o gerador da estória: o pacto da linguagem sugerido por Zé Bebelo. Juntamente como as historietas de Maria Mutema e Faustino, a narrativa do ex-jagunço, escorrida pelo ouvido dos interlocutores, cristaliza e endurece quando do feito do livro.

Do interior dessa estória outra coisa é gerada, e assim continuamente, havendo tentativas de rompimento desses movimentos por negociações, que nunca chegam a se realizar em toda sua completude. A realização mais eficaz parece residir na concretização do livro e na linguagem registrada pela narrativa, como se pode interpretar da conclusão que Willi BOLLE (2004 p.190) constrói:

Chegamos à conclusão de que o pacto com o Diabo, enquanto alegoria de um falso contrato social, representa a lei fundadora que condiciona o comportamento dos chefes, não apenas em suas ações, mas também sobretudo em seus discursos. O pacto é a base para uma prática de linguagem de forjar “as formas do falso”, <sup>(GSV: 275)</sup> uma retórica do faz-de-conta que se apodera do espaço público. Complementando o estudo de Walnice Galvão (1972), que trouxe esses fenômenos para o debate, a presente pesquisa sobre o pacto e o narrador pactário procurou elucidar a estrutura fundadora desses fenômenos.

Sendo possível adequar esse comentário à idéia defendida neste trabalho, coloca-se que do pacto vai ser gerada a linguagem astuciosa que forja “as formas do falso”, que forma o texto labirinto. Para exemplo, observa-se a investida de Diadorim ao propor um trato ao amigo jagunço, quando esse conhece sua futura esposa na fazenda Santa Catarina, com o intuito de romper com o amor que nascia naquele momento:

Desde esse primeiro dia, Diadorim guardou raiva de Otacília. E mesmo eu podia ver que era açoite de ciúme. O senhor espere o meu contado. Não convém a gente levantar escândalo de começo, só aos poucos é que o escuro é claro. (...) Vai, e vem, me intimou a um trato: que, enquanto a gente estivesse em ofício de bando, que nenhum de nós dois não botasse mão em nenhuma mulher. Afiançado, falou: — “Promete que temos de cumprir isso, Riobaldo, feito jurado nos Santos-Evangelhos! Severgonhice e airado avêjo servem só para tirar da gente o poder da coragem... Você cruza e jura?!” Jurei. Se nem toda a vez cumpri, ressalvo é as poesias do corpo, malandragem. Mas Diadorim dava como exemplo a regra de ferro de Joãozinho Bem-Bem — o sempre sem mulher, mas valente em qualquer praça. Prometi. Por um prazo, jejei de nem não ver mulher nenhuma. (GSV pp.207/208)

É mister ressaltar que são expostos alguns pré-requisitos necessários para a boa realização desse tratado, tais como: incentivo e desejo para sua realização, pelo menos por parte do filho de Joca Ramiro; o tempo vigente do juramento; a obrigação necessária; o ritual efetuado mediante juramento nos “Santos-Evangelhos”; os motivos



causadores e, por final, a inspiração nas ações de Joãozinho Bem-Bem<sup>17</sup>. Assim, “por um prazo”, Riobaldo consegue jejuar “de nem não ver mulher nenhuma”, mantendo em retidão as palavras proferidas nas sagradas escrituras imaginadas, no entanto, a quebra da promessa — apenas por parte de Tatarana — se dará algumas vezes por “severgonhice” e “malandragem”, ocasionados, segundo justificativa sua, pela “poesia do corpo”.

Mesmo que percebido pelo narrador ao afirmar que “podia ver que era açoite de ciúme”, Diadorim não irá admitir como causa motivadora do pacto as desconfianças do namoro com Otacília. Mais adiante, “deitado ao lado” do amigo, ele acaba por se trair ao deixar transparecer “que ansiava raiva” (GSV p.211) e depois ao perguntar: “Riobaldo, você está gostando dessa moça”. De “punhal na mão”, a tensão dá continuidade ao diálogo, e a questão apresentada por Diadorim toma outra dimensão: “Você sabe do seu destino, Riobaldo?”. A resposta, em tom de ameaça, finaliza a conversa: “Se nanja, sei não. O demônio sabe...” (GSV p.212), que depois, na narrativa, ganhará uma reflexão junto ao moço de fora:

Me diga o senhor: por que, naquela extrema hora, eu não disse o nome de Deus? Ah, não sei. Não me lembrei do poder da cruz, não fiz conjuro. Cumpri como se deu. Como o diabo obedece — vivo no momento. Diadorim encolheu o braço, com o punhal, se desfastou e deitou de corpo outra vez. Os olhos dele dançar produziam, de estar brilhando. E ele devia de estar mordendo o correíame de couro. (GSV p.212)

Riobaldo declara que ao “Pai da Mentira” pertence o conhecimento de seu futuro, numa antevisão do pacto que ocorrerá tempos depois. Além disso, não há como desprezar que é a partir da efetiva realização desse anúncio que o destino do bando e do jagunço Tatarana será selado. Por extensão, é apresentada a comparação do instante vivido pelo narrador com a obediência ao Diabo, de maneira que em seguida ao acerto e ao cumprimento da sina, que Diadorim decreta para o amigo, instauram-se as angústias de Urutu-Branco; de modo diferente: sucessivamente de um pacto a outro pacto, o destino

---

<sup>17</sup> - Em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, quando da vingança de um jagunço por sido morto por traição e ante ao pai do assassino que clama perdão aos familiares, declara Joãozinho Bem-Bem: “— Lhe atender não posso, e com o senhor não quero nada, velho. É a regra... Senão, até quem é mais que havia de querer obedecer a um homem que não vinga gente sua, morta de traição?... É a regra. Posso até livrar de *sebaça*, as vezes, mas não posso perdoar isto não... Um dos dois rapazinhos seus filhos tem de morrer, de tiro ou à faca, e o senhor pode é escolher qual deles é que deve pagar pelo crime do irmão. E as moças... Para mim não quero nenhuma, que mulher não me enfraquece: as mocinhas são para os meus homens...” (SA p.382)

do jagunço vai acontecendo.

Ainda, a título de ilustração, afirma-se que parece haver uma prática dos chefes em não se distraírem com mulheres, como se pode ver: Hermógenes, Joãozinho Bem-Bem e Medeiro Vaz, que nunca tinham mulheres; e para os outros não há referências específicas: Ricardão, Zé Bebelo, Joca Ramiro, Sô Candelário. Acreditando-se que há uma tradição posta dessa forma, vale concluir que Urutu-Branco instaurará uma nova regra enquanto chefe, como se pode observar no episódio do Verde-Alecrim que:

formava somente um povoado: sete casas, por entre os pés de peiteiras, beirando um claro riozinho. Meia-dúzia de cafuas coitadas, sapé e taipa-de-sebe. Mas tinha uma casa grande, com alpendre, as vidraças de janelas de malacacheta, casa caiada e telhas, de verdade, essa era das mulheres-damas. Que eram duas raparigas bonitas, que mandavam no lugar (...). Cheguei e logo achei que o lugar tal devia de ter nome de Paraíso. (GSV p.541)

Por outro lado, retomando a fala do narrador — O senhor espero meu contado. Não convém a gente levantar escândalo de começo, só aos poucos é e que o escuro é claro (GSV p.207) —, o que também está em jogo é o pacto que Diadorim deseja fazer para Riobaldo quando encerrar a guerra contra os judas. Por suas palavras, ainda ficam mais claros seus objetivos: “Riobaldo, põe tento no que estou pedindo: tu fica! E tem o que eu ainda não te disse, mas que, de uns tempos, é meu pressentir: que você pode — mas encobre; que, quando você mesmo quiser calcar firme as estribeiras, a guerra varia de figura...” (GSV p.391).

Nota-se que de um pacto não executado se constrói um novo, na tentativa de reorganizar o anterior e, assim sucessivamente, os contratos vão sendo negociados. De maneira que — ainda como exemplo — se observa o desejo de Riobaldo em atar laços ainda mais fortes com o comparsa, oferecendo-lhe a pedra que trouxera do Arassuaí, “mimo [que] tenho, para você destinado”. No entanto, o pacto é prolongado para mais adiante: “Deste coração te agradeço, Riobaldo, mas não acho de aceitar um presente assim, agora. Aí guarda outra vez, por um tempo. Até em quando se tenha terminado de cumprir a vingança por Joca Ramiro. Nesse dia, então, eu recebo...” (GSV p.390). Como se sabe, o contrato nunca se efetiva devido à morte de Diadorim, obrigando o jagunço a se casar com Otacília. Na própria escrita da estória, se pode ver a mistura dos ajustes quando profere o narrador:

O que eu quero, é na palma da minha mão. Igual aquela pedra que eu trouxe do Jequitinhonha. Ah, pacto não houve. Pacto? Imagine o senhor que eu fosse sacerdote, e um dia tivesse de ouvir os horrores do Hermógenes em confissão. O pacto de um morrer em vez do outro — e o de um viver em vez do outro, então?! Arrengo. E se eu quiser fazer outro pacto, com Deus mesmo — posso? — então não desmancha na rás tudo o que em antes se passou? (...) Digo ao senhor: tudo é pacto. (GSV p.328)

Ora, aqui o poder de síntese e sugestão de Guimarães Rosa se mostra poderoso, pois consegue alinhar os principais pactos do texto, “na palma da minha mão”. Por primeiro se refere à pedra, símbolo da união conjugal, que é oferecida a Diadorim, depois doada para Otacília — futura esposa —, além de sido cogitado o envio à Nhorinhá. De imediato, recorre ao pacto — pergunta insolúvel e central de sua estória —; para depois lembrar do pactuante e traidor Hermógenes. No entanto, se imagina na postura de padre que, algum dia, poderá ter que escutar as confissões terríveis de um assassino e traidor; ainda, com a obrigação de ofício, absolver os seus pecados. Essa referência ecoa também no caso de Maria Mutema, que, pactuando com o missionário, admite seus pecados e ganhará a “santidade”. A próxima alusão é à combinação estabelecida entre Davidão e Faustino, em que um deverá morrer em vez do outro ou “de um viver em vez do outro”. Aqui, lembra-se que nada ocorre de fato com os envolvidos, mesmo quando esse acordo foi renegociado, e eles abandonaram a jagunçaria para se ocuparem da terra. Não seria gratuita, então, a questão do narrador: “E se eu quiser fazer outro pacto, com Deus mesmo — posso? — então não desmancha na rás<sup>18</sup> tudo o que em antes se passou?”. Como exposto antes a respeito da historieta de Faustino, ela possibilita a abertura de uma lacuna, pela qual o ex-jagunço pode se locomover, bem como o caminho da sobreposição de acordos, que culminará no pacto da linguagem, como recurso final aos desdobramentos de uma coisa dentro da outra: “tudo é pacto”.

---

<sup>18</sup> - MARTINS (2001 p.413) assinala, em seu léxico, que “Rás: de modo arrasador, como cortando a cabeça (sent. prov.) Arc. J. P. Machado atribui à pala. rás o sent. de ‘título oriental’, e a etimologia do ár. raic, ‘cabeça’.”



# CONCLUSÃO

**DEIXAREI QUE O CAMINHO ME  
ESCOLHA. VAMOS!**





# DEIXAREI QUE O CAMINHO ME ESCOLHA. VAMOS!

Márcio Araújo de Melo

O crítico é aquele que reconstrói sua vida no interior dos textos que lê. A crítica é uma forma pós-freudiana de autobiografia. Uma autobiografia ideológica, teórica, política, cultural. E digo autobiografia porque toda crítica se escreve a partir de um lugar preciso e de uma posição concreta.

Ricardo Piglia

## 1. CONTEI TUDO. AGORA ESTOU AQUI, QUASE BARRANQUEIRO

Uma pesquisa se inicia com os desassossegos de pesquisador. Ao ser finalizada, no entanto, parece resolver pouco as intranqüilidades motrizes, porquanto sua chegada e mote de partida são etapas que se equalizam juntamente com o seu percurso. Concluir, iniciar ou desenvolver um trabalho são processos que compõem o todo de um labor intelectual, que nas páginas numeradas, se dividem mais como necessidade estrutural do que na realidade da produção.

Cada capítulo poderia ser nomeado epílogo ou, pelo menos, encerrar um estágio do pensamento da tese; na mesma medida em que abriria preâmbulo aos outros. Para se ter uma idéia, a escrita deles é inversa ao projeto arquitetado, pois, foram redigidos na seqüência em que se apresentam; mas cogitados do último ao primeiro. Assim, chamou-me a atenção inicialmente o pacto e o Diabo em *Grande sertão: veredas*; depois a pecadora inocente, que acabou por me conectar às imagens das feiticeiras e, por último, essas às orações diabólicas e à produção de seus bruxedos. Na feitura desta tese, essa mudança garantiu alterações mais profundas nas hipóteses que me pareciam antes irrefutáveis. Ao dissertar sobre o que havia pensado recente para o que, sumariamente, propusera elaborar, escapei dos desejos de primeira hora, podendo viabilizar um trabalho mais coerente e homogêneo.

As presunções se encerram por aqui e se finalizam nos objetivos de um trabalho de doutoramento. Como tal, ele deixa as contribuições e as fendas abertas aos pares de pesquisa ao tributar mais um olhar à literatura rosiana. Dos pressupostos iniciais à finalização do texto, o seu caráter inédito não está exatamente na categoria Diabo ou na de seu seqüito, mas em compará-las ao ato narrativo. Essa diligência sempre esteve na

ordem de interesse deste trabalho, de maneira que as motivações demonológicas serviram como metáforas dessa ação, fazendo da narrativa rosiana o principal enfoque.

Assim, depois do encerramento dessa investigação, à questão que me apresentava desde o início: “o Diabo existe”, só poderá ser respondida entrando nos gerais, no redemoinho, na poesia de *Siruíz*, na palavra, no lirismo, isto é, penetrando no mundo de Rosa para vasculhar, riobaldianamente, o que não sei, mas que desconfiava. Abri uma porta que me mostrou um lugar que só havia imaginado por esboço, nele pude encontrar um delineamento que colori pelas minhas escolhas e traços. Procurei o lado angustioso dessa narrativa, seu esforço em pronunciar e dizer a estória, pois o labor do narrador rosiano frente à sua realização delineou a visão. Esse empenho se confunde ao ato criativo de João Guimarães Rosa, que, em momentos variados, anuncia o pujante exercício que é sua elaboração textual e os desejos motivadores, que, como tais, nem sempre são realizáveis.

Ao longo desse tempo de reflexão e elaboração da pesquisa, me senti convidado a permanecer na fazenda São Gregório para me hospedar alguns dias e escutar a estúrdia estória do ex-jagunço; também fui várias vezes seduzido por Joana Xaviel, por Jini, Flausina e todas as personagens femininas de Rosa. Aprendi a oração de São Marcos e Santo Amâncio para me proteger dos intempéries do cotidiano, me benzi, fechei o corpo, fiz pacto a cada leitura, para depois, lutar, demoradamente, contra a presença do Maligno, da linguagem diabólica que me atormentava. Por outro lado, não deixei de conversar com minha referência bibliográfica, de frequentar suas páginas como se entrasse em seus lares, esbravejei contra algumas idéias, mas também desejei, muitas vezes, ter escrito muitas delas. Assim dizendo, algumas transcrevi literalmente, refutei inúmeras, parafraseei tantas e, por obrigação, coloquei outras, que, expostas pelo texto, foram ingredientes suplementares na tessitura deste labor acadêmico.

Do primeiro ao último capítulo, a narrativa e a linguagem luciferinas reverberaram como temática desta análise. Por isso, decidi-me por apontar as faces e facetas do Diabo. Ainda assim, dada a necessidade de recortes, alguns motivos foram pouco explorados, carecendo de nova investida como, por exemplo, um melhor acolhimento aos valentões e pactuados, que não receberam, merecidamente, capítulo. Mesmo assim,

ao longo do trabalho, ganharam tratamento e presença obrigatória nas análises, como se pode ver nas inúmeras vezes que ocorrem.

Na obra rosiana, parece haver — ainda que observada na pesquisa, carece de uma investigação mais profícua — uma ligação da agressão masculina, da valentia descomedida, da maldade e da traição humana às representações satânicas. A intensificação dessas ações que culminam em assassinatos, abusos de poder e força dará a elas a idéia de seres pactuados, que “comeram carne e beberam cachaça na frente da igreja, em sexta-feira da Paixão, só p’ra pirraçar o padre e experimentar a paciência de Deus...” (SA p.274). São inúmeras essas personagens que vão amplamente compondo as narrativas; com elas é possível observar um diálogo existente entre os vários textos. No entanto, não foi exequível um estudo que relacionasse essa categoria à narrativa luciferina, o que acabou por encerrar qualquer viabilidade de ir mais além do que o exposto.

Ainda há que mencionar também um outro tópico, que, merecedor de estudo, acabou por não ser explorado nessa pesquisa, de maneira que, na conclusão, vai como anotação para um futuro olhar: trata-se dos sete pecados capitais. O conto que motivou essa observação foi “Meu tio o Iauaretê” de *Essas estórias*, que narra as estórias e caçadas de um onceiro para um viajante, e nas quais há uma série de assassinatos. Cada um deles é executado por ações relacionadas a algum pecado: por sua gula, Bijigo é morto; pela ira, Tiodoro; pela preguiça, Gugué; pela avareza, Antunias; pela soberba, Rauremiro. Pela luxúria — como na teoria da pecadora inocente defendida aqui — não é punida a mulher, que o caboclo/onça solicita que vá embora; restando ainda a inveja que se apresentará no protagonista-narrador e no seu possível homicídio ao final.

Nessa mesma perspectiva, ainda vale registrar uma outra comparação necessária e ainda por se fazer: trata de um cotejo entre “Meu tio o Iauaretê” e o filme *Seven*, “o sete crimes capitais”, lançado nos Estados Unidos em 1995, sob direção de David Fincher. Em que dois policiais, um jovem e impetuoso (Brad Pitt) e o outro maduro e prestes a se aposentar (Morgan Freeman), são encarregados de uma perigosa investigação: encontrar um *serial killer* que mata as pessoas seguindo a ordem dos sete pecados capitais.



Salvas as inúmeras diferenças, é possível perceber que, como no conto de Rosa, o assassino encontra em si um dos pecados: a inveja. Ainda caberia por em questão: quais relações essas narrativas têm com a *Divina Comédia*, já que é a partir da leitura desse livro que o homicida de *Seven* vai elaborando seus crimes e por ele é descoberto. Aponta-se, portanto, um lugar dialógico entre os textos ao expor essa suposição, além de abrir também possibilidades de comparação com outras narrativas e artes. A hipótese de entrecruzar momentos textuais diferenciados, que têm na base de suas intrigas a obra de Dante, alcança dimensões variadas, recorrendo a noções necessárias à sua compreensão.

Como se pode perceber pela rápida exposição, a investigação dessa questão vai um pouco além dos limites desse trabalho, pois careceria de um cotejo entre obras e gêneros diferentes, destoando dos capítulos anteriores. Ademais, existem outras dificuldades como, por exemplo, a de confrontar os pecados capitais ao diabólico, pois o direito canônico não faz uma relação direta com o Maligno, e também a de elaborar uma reflexão que dê conta de uma acareação deles à categoria principal dessa tese: o ato narrativo. Assim dizendo, o autor se eximiu dessa pesquisa por uma questão metodológica, no entanto, essa suspensão é provisória e, passada a primeira hora do encerramento deste trabalho, retornar-se-á a ela.

Por último, parece não ser possível fechar essa conclusão com uma resposta que satisfaça por inteiro o desejo do narrador de *Grande sertão: veredas*, porque o Diabo existe e houve o pacto, acusa esta tese. Pelo menos enquanto categorias de análise, pois ao fazer uma pesquisa que incluía Demônios, assumi uma posição em que dava como real, como na realidade o é na pena rosiana. Esses são meus espíritos malignos, foi com eles que atravessei as veredas de Rosa, foi com eles que pisei o Liso do Sussuarão, com seus olhos vi a pecadora inocente. Por outro lado, precisei, em derradeira instância, dar salvação a Riobaldo, talvez por não suportar uma alma no inferno, como Goethe salvou a de Fausto, Dante a de tantos e a cultura popular a de todos; careci perdoar as mulheres adúlteras, dado que no avesso da punição social e literária, encontrei a voz do escritor mineiro ressoando; procurei e aprendi o que já havia concordado e negado sobre as orações e prédicas. A tudo compreendi como teórico que esteve sempre atento ao discurso astucioso de Guimarães Rosa e que optou por responder a pergunta sedutora

dessas páginas: “Que queres?”. Aceitei a provocação, fechei o pacto, que nesse momento se realiza em seu ritual completo: data, hora, compromisso e assinatura.

**REFERÊNCIAS  
BIBLIOGRÁFICAS**

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

1. AGOSTINHO. *Cidade de Deus*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
2. ALBERGARIA, Consuelo. *Bruxo da linguagem no Grande Sertão*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1977.
3. ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
4. ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. São Paulo: Martins, 1963.
5. ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Coordenações Oneyda Alvarenga e Flávia C. Toni. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: EDUSP, 1989.
6. AQUINO, Rubim Santos Leão de et alli. *História das sociedades: das comunidades primitivas às sociedades medievais*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1980.
7. ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *O roteiro de Deus, dois estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1996.
8. ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *O espelho: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1998.
9. ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em GSV*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
10. ÁVILA, Myriam. Dr. Diogo e o diabo na terra do sol. *Associação Brasileira de Literatura Comparada*. (Cânones & contextos: anais) V. 02; s/n. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1998.
11. *As Mil e uma Noites*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
12. AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. *Dicionário analógico da língua portuguesa: idéias afins*. Brasília: Coordenada/Thesaurus, 1983.
13. BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da UNB, 1993.
14. BALANDIER, Georges. *Antropo-lógicas*. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1976.
15. BARROS, Leandro Gomes de. *História do boi Misterioso*. São Paulo: Editora Luzeiro Limitada, 1987.
16. BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
17. BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
18. BATAILL, George. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
19. BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*. São Paulo: Ática, 1993.
20. BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
21. BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. 5ª ed., Campinas/SP: Papirus, 2004.
22. BELCHIOR, Lauro Mendes & OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de (org.). *A astúcia da palavra, ensaios sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras/Estudos Literários - UFMG, Editora da UFMG, 1998.
23. BERGSON, Henri. *O riso, ensaio sobre a significação do cômico*. 2ª edição, Universitaires de France, de Paris, France. Rio de Janeiro: Guanabara, s/d.
24. BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
25. BIZZARRI, Edoardo. *J. G. Rosa, correspondência com seu tradutor italiano*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

26. *Bíblia Sagrada*. Tradução de Pe. João Ferreira D'Almeida. Rio de Janeiro: sociedade Bíblica do Brasil, 1951.
27. BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
28. BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura/ Editora da UFMG, 1993.
29. BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. São Paulo: Abril, 1971.
30. BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
31. BOLLE, Willi. *grandesertão.br*. São Paulo: Editora 34, 2004.
32. CABOT, Laurie & COWAN, Tom. *O poder da bruxa*. Rio de Janeiro: Campus, 1992.
33. CALVINO, Ítalo et alli. *Atualidade do mito*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
34. CAMPOS, Haroldo. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
35. CANDIDO, Antonio. "O homem dos avessos". In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.), *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983.
36. CANDIDO, Antonio & DANTAS, Vinícius. *Bibliografia de Antonio Candido: textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002
37. CASCUDO, Luís da Câmara. *Made in Africa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
38. CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.
39. CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.
40. CASCUDO, Luis da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
41. CASCUDO, Luis da Câmara. *Contos tradicionais*. São Paulo: Global, 2001.
42. CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
43. CAVALCANTE, Maria Imaculada. *O satanismo na obra de Álvares de Azevedo*. Dissertação de mestrado, Goiânia: UFG, 1989.
44. CAVALCANTI PROENÇA, M. *Augusto do Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Grifo/Mec, 1973.
45. CAZOTTE, Jacques. *O diabo amoroso*. São Paulo: Escuta, 1991.
46. CHIAPPINI, Lígia. "A vingança da megera cartesiana: nota sobre *Estas estórias*". In: *Scripta* (edição especial do II Seminário Internacional Guimarães Rosa Rotas e roteiros). V. 05; nº 10. Belo Horizonte: PUC Minas, 2002.
47. CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 6ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
48. COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1996.
49. COUSTÉ, Alberto. *Biografia do diabo*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1996.
50. COUTINHO, Eduardo F. (Org.), *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983.
51. DACANAL, José Hildebrando. *Nova narrativa épica no Brasil*. Porto alegre: Mercado Aberto, 1988.
52. DE VITO, John A. *O apócrifo do diabo: toda história tem dois lados*. São Paulo: Madras, 2005.
53. DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente (1300-1800)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

54. DENIS, Léon. *O problema do ser, do destino e da dor*. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 2003.
55. DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
56. *Dicionário Michaelis eletrônico*. CD-ROM.
57. DUBY, Georges. *Eva e os padres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
58. DURÃES, Fani Schiffer. *O mito de Fausto em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1999.
59. ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o andrógino*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
60. ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
61. FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
62. FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. Cotia/SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2003.
63. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: 1990.
64. FERREIRA, Jerusa Pires. *Fausto no horizonte*. São Paulo: HUCITEC & EDUC, 1995.
65. FILHO, Manoel D'Almedia. *A mulher que enganou o diabo*. São Paulo: Editora Luzeiro Limitada, 1986.
66. FRANCO JÚNIOR, Hilário. *Cocanha: a história de um país imaginário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
67. FRIEIRO, Eduardo. *Feijão, angu e couve*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1966.
68. Frye, Northrop. *Código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. São Paulo: Boitempo, 2004.
69. GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
70. GALVÃO, Walnice Nogueira. "O certo no incerto: o pactário". In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.), *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983.
71. GALVÃO, Walnice Nogueira. "Riobaldo, o homem das metamorfoses". In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Personæ*. São Paulo: SENAC, 2001.
72. GARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de G. Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.
73. GINZBURG, Jaime. "A narração fragmentária em *Grande Sertão: Veredas*". In: *Nonada: Letras em revista*. Nº 01, Ano 01, Porto Alegre: Faculdades Integradas do Instituto Ritter dos Reis, 1997, pp.61-71.
74. *Gláuks: Revista de Letras e Artes*. Nº 01, Ano 01, Viçosa/MG: UFV, 1996.
75. GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997.
76. HANSEN, João Adolfo. *O O: A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.
77. HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
78. JOHNSON, Maria Amália. "A paixão de Diadorim segundo Riobaldo". In: *Colóquio Letras*. Nº 76, novembro, Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1983.
79. JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
80. KARDEC, Allan. *O livro dos médiuns*. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 1996a.
81. KARDEC, Allan. *O evangelho segundo o Espiritismo*. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 1996b.
82. KARDEC, Allan. *O céu e o inferno*. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 1995a.
83. KARDEC, Allan. *A gênese*. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 1995b.

84. KARDEC, Allan. *O livro dos méuns*. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 1995c.
85. KOCHAKOWICZ, Leszek. “O diabo”. In: *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 12. Lisboa: Imprensa Nacional & Casa da Moeda, 1984, pp. 243/265.
86. KOCHAKOWICZ, Leszek. “A heresia”. In: *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 12. Lisboa: Imprensa Nacional & Casa da Moeda, 1984, pp.301/325.
87. KRAMER, Heinrich & SPRENGER, James. *Malleus Maleficarum* (1486) (O martelo das feiticeiras). Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.
88. LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Editora Nacional: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.
89. LEITE, Márcio Peter de Souza. *O Deus odioso: psicanálise e representação do mal*. São Paulo: Escuta, 1991.
90. LEONEL, Maria Célia. *Magma e gênese da obra*. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.
91. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
92. LIMA, Denise Dantas. *Encenações do Brasil rural em Guimarães Rosa*. Niterói: EdUFF, 2001.
93. LINA, Sonia Maria Van Dijck. “Guimarães Rosa: escritura de Sagarana”. São Paulo: Navegar Editora, 2003.
94. LURKER, Manfred. *Dicionário dos deuses e demônios*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
95. LINK, Luther. *O Diabo: a máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
96. MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
97. MAGALHÃES, Célia. *Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
98. MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
99. MARINHO, Marcelo. *Grnd Srt~ vertigens de um enigma*. Campo Grande: Letra Livre, 2001
100. MARTINS, Nilce Santa’Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. 2ª ed., São Paulo: EDUSP, 2001.
101. MARTINS, Wilson. *A palavra escrita: história do livro, da imprensa e da biblioteca*. São Paulo: Ática, 2001.
102. MANDROU, Robert. *Magistrados e feiticeiros na França do século XVII*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
103. MAIOR, Mário Souto. *Orações que o povo reza*. São Paulo: IBRASA, 1998.
104. MELO, Márcio Araújo de. “Um pacto de medo com o Demo”. In: *Unaminas*. Belo Horizonte: Artes Gráficas Siracusa, nº 02, novembro, 1997.
105. MELO, Márcio Araújo de. *Macunaíma e Ngunga: um caso de identidade nacional*. Goiânia: Faculdade de Letras da UFG, 1997.
106. MELO, Márcio Araújo de & OLIVEIRA, Estela Campos. “Desenredo: paráfrase de signos e vida”. Apresentado no III Seminário Internacional Guimarães Rosa, Belo Horizonte: PUC-MINAS, 2004.
107. MELLO E SOUZA, Laura. *O diabo na terra de Santa Cruz. Feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

108. MENDES, Lauro Belchior & OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de (orgs.). *A astúcia das Palavras*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários-UFMG, ed. da UFMG, 1998.
109. MORAIS, Osvaldo J. De. *Grande sertão: veredas: o romance transformado*. São Paulo: EDUSP, 2000.
110. MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo: séculos XII-XX*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.
111. MURARO, Rose Marie. “Breve introdução histórica”. In: KRAMER, Heinrich & SPRENGER, James. *Malleus maleficarum*. 13<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.
112. MURRAY, Margaret. *O culto das bruxas na Europa ocidental*. São Paulo: Madras, 20003.
113. NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O diabo no imaginário cristão*. São Paulo: Ática, 1986.
114. *Nonada: Letras em revista*. Nº 01, Ano 01, Porto Alegre: Faculdades Integradas do Instituto Ritter dos Reis, 1997.
115. NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
116. NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998.
117. OGDEN, Daniel et al. *Bruxaria e magia na Europa: Grécia Antiga e Roma*. São Paulo: Madras, 2004.
118. ORTÊNCIO, Waldomiro Bariani. *Dicionário do Brasil Central*. São Paulo: Ática, 1983.
119. PALOU, Jean. *A feitiçaria*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
120. PASSOS, Cleusa Rios P. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: HUCITEC; FAPESP, 2000.
121. PAULA, Francisco Firmino de. *História do boi Leitão ou o vaqueiro que não mentia*. São Paulo: Editora Luzeiro Limitada, s/d.
122. PELLEGRINO, Hélio. *A burrice do demônio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
123. PEREIRA, Rubens Alves. De *Magna, Tutaméia* e outros poemas: voz e alteridade em Guimarães Rosa. In: *Seminário Internacional Guimarães Rosa: Veredas de Rosa* (1998: Belo Horizonte). Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000, pp.619-623.
124. PLASS, Ewald M. *What Luther says*. Saint Louis: CPH, 1994.
125. PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
126. PY, Fernando. *Estas estórias*. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.), *Guimarães Rosa*. 2<sup>a</sup>, Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983.
127. RAMA, Angel. *Os primeiros contos de dez mestres da narrativa latino-americana*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
128. REINALDO, Gabriela Frota, *A mitopoiesis na canção de Siruiz de “Grande Sertão: Veredas”*. São Paulo: PUC/SP, 1998 (dissertação).
129. RAMOS, Arthur. *A aculturação negra no Brasil*. São Paulo: Companhia editora nacional, 1942.
130. *Revista do Livro da Fundação Biblioteca Nacional*. Nº 45, Ano 14, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.
131. *Revista USP: Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa*. Nº 36, São Paulo: USP, CCS, 1998.
132. RÓNAI, Paulo. *Pois é*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
133. RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
134. ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Record/Altaya, s/d.



135. ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 4ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
136. ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 29ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
137. ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
138. ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. 9ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
139. ROSA, João Guimarães. *Noites do sertão*. 8ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
140. ROSA, João Guimarães. *Magma*. Desenhos de Poty. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
141. ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. 8ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
142. ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. 5ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.
143. ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. 5ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.
144. ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no pinhém*. 9ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001c.
145. ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Edição, organização e notas de Maria Aparecida F. M. Bussolit. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
146. ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003a.
147. ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
148. ROSENFELD, Kathrin H. *Os descaminhos do demo*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1993.
149. RUSSELL, Jeffrey Burton. *O diabo: as percepções do mal da Antiguidade ao Cristianismo primitivo*. Rio de Janeiro: Campus, 1991.
150. RUSSELL, Jeffrey Burton. *Lúcifer: o Diabo na Idade Média*. São Paulo: Editora Madras, 2003.
151. SALLMANN, Jean-Michel. *As bruxas: noivas de Satã*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
152. SANTOS, Antônio Teodoro dos. *João Soldado: o valente praça que meteu o diabo num saco*. São Paulo: Editora Luzeiro Limitada, s/d.
153. SCHWARTZ, Roberto. "Grande Sertão e Dr. Faustus de Thomas Mann". In: *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
154. *Scripta* (edição especial do II Seminário Internacional Guimarães Rosa Rotas e roteiros). V. 05; nº 10. Belo Horizonte: PUC Minas, 2002.
155. SPERA, Jeane Mari Sant'Ana. *As ousadias verbais em Tutaméia*. São Paulo: Editora arte & cultura, 1995.
156. SPERA, Jeane Mari Sant'Ana. "A poesia em *Magma* em contos de *Sagarana*". In: *Seminário Internacional Guimarães Rosa: Veredas de Rosa I* (1998: Belo Horizonte). Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000, pp.295/298.
157. SPERA, Jeane Mari Sant'Ana. "**Grande sertão: veredas**: as artimanhas da enunciação". Apresentado no III Seminário Internacional Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Puc-Minas, 2004. (prelo).

158. SPERBER, Suzi Frankl. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.
159. SPERBER, Suzi. *Caos e cosmos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
160. *Seminário Internacional Guimarães Rosa: Veredas de Rosa I* (1998: Belo Horizonte). Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000.
161. *Seminário Internacional Guimarães Rosa: Veredas de Rosa II* (2001: Belo Horizonte). Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003.
162. Tenório, Waldecy. “A confissão geral de Riobaldo”. In: *II Simpósio Internacional sobre religiões, religiosidade e culturas*. Dourados/MS: UFGD e UFMS, 2006.
163. TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora da UNB, 2003.
164. UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: Metafísica do Grande Sertão*. São Paulo: EDUSP, 1994.
165. UTÉZA, Francis & RASSIER, Luciana Wrege. *Sagarana: Marcos São Marcos*. In: *Nonada: Letras em revista*. Nº 01, Ano 01, Porto Alegre: Faculdades Integradas do Instituto Ritter dos Reis, 1997.
166. VAINFAS, Ronaldo. *Trópico dos pecados*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.
167. VIGGIANO, Alan. *Itinerário de Riobaldo Tatarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
168. VIGGIANO, Alan. *Diadorim-Deodorina: Hermes versus Afrodite em Grande Sertão: Veredas*. Brasília: André Quicé Editor: 1987.
169. [www.religiosidadepopular.uaivip.com.br](http://www.religiosidadepopular.uaivip.com.br).

# **ANEXOS**

## 1 - OS NOMES DE SATANÁS NAS SAGRADAS ESCRITURAS:

NOME	REFERÊNCIA
01 – Abadon (Hebraico, lit. “destruição”)	Apocalipse 9:11
02 – O Acusador de nossos irmãos	Ap. 12:10
03 – O Adversário (Grego, <i>Antidikos</i> , lit. “oponente”)	I Pedro 5:8
04 – O Anjo do abismo	Ap. 9:11
05 – A Antiga Serpente	Ap. 20:2
06 – Apolion (Grego, lit. “destruidor”)	Ap. 9:11
07 – Belzebu, maioral dos demônios, príncipe das moscas	Mateus 12:24
08 – O deus deste século	II Coríntios 4:4
09 – Diabo (G. <i>diabolos</i> , Que arremessa de um lado para o outro)	João 8:44
10 – O Dragão	Ap. 12:7; 200:2
11 – O Dominador deste mundo tenebroso	Efésios 6:12
12 – Estrela da manhã (Hebraico, Lúcifer)	Isaías 14:12-21
13 – Homicida	João 8:44
14 – O Inimigo	Mateus 13:39
15 – O Maligno	Mt.13:19; II Cor.6:15
16 – Mentiroso	João 8:44
17 – O Príncipe da potestade do ar	Efésios 2:2
18 – O Príncipe deste mundo	João 12:31; 14:30
19 – O Rei de Tiro	Ezequiel 28:11-19
20 – Satanás (Hebraico, lit. “Adversário”)	Marcos 1:12-13
21 – O Tentador	I Tessalonicenses 3:5
22 – Um Leão que ruga	I Pedro 5:8

## 2 - O RETRATO DE SATANÁS NAS SAGRADAS ESCRITURAS:

DESCRIÇÃO DE SEU CARATER	REFERÊNCIA
01 – Sagaz	Gênesis 3:1
02 – Orgulhoso	Is.14:13-16; Ez.28:2-4
03 – Criado com extrema sabedoria	Isaías 14:13-16;
04 – Criado com extrema sabedoria	Ezequiel 28:2-3 e 12
05 – Aparentemente muito bonito	Is.14:12-13; Ez.28:12
06 – Habita no Éden	Gn. 3:1; Ez.. 28:13
07 – Essencialmente Mau	Ez .28:15
08 – Mentiroso e Violento	Gn. 3:4; João 8:44
09 – Criado originalmente como um dos seres celestiais	Ez. 28:15
10 – Ambicioso, quer ser como Deus	Is.14:13-14; Ez.28:2-6
11 – Ambicioso, quer ser como Deus	Lc. 4:6-8; II Tes. 2:34
12 – Aparência enganosa	Gn.3:1;Ez.28:14;At5:3
13 – Repulsivo para quem o conhece	Is. 14:16-17;Ez. 28:19
14 – Não é onisciente, nem onipresente, nem onipotente	Ef.6:11; I Cor10:13
15 – Não é onisciente, nem onipresente, nem onipotente	Tiago 4:7; I Pedro 5:9

### **3 – A OBRA DE SATANÁS NAS SAGRADAS ESCRITURAS:**

#### **SUAS AÇÕES**

- 01 – Incita as pessoas a renunciar a Deus
- 02 – Perverte e distorce as *Escrituras*
- 03 – Opõe-se à obra de Deus
- 04 – Opõe-se à obra de Deus
- 05 – Opõe-se à obra de Deus
- 06 – Opõe-se à obra de Deus
- 07 – Impede o *Evangelho*
- 08 – Opera milagres para enganar as pessoas
- 09 – Perdeu sua posição e está sob juízo por ter-se rebelado
- 10 – Perdeu sua posição e está sob juízo por ter-se rebelado
- 11 – Perdeu sua posição e está sob juízo por ter-se rebelado

#### **REFERÊNCIA**

- Gn. 3:4-5
- Gn. 3:1-5; Mt. 4:6
- João 8:44; 13:2-27
- II Cor.2:11; I Tes.2:18
- I Tm. 3:7; II Tm 2:26
- I Pedro 5:8
- Mt 13:19; 16:23
- Ap. 16:14
- Is.4:12-15; Ez.28:7-18
- Mt.25:41; Ap.19:20-21
- Ap. 20:13-15

## **ORAÇÃO DE SÃO MARCOS E SANTO AMANCIO**

Eu criatura do Senhor remido com o seu santíssimo entrego-me de corpo e alma a S. Marco e S. Amancio e igualmente o anjo mau seu e meu companheiro na hora proxima da vida e morte e vigílias e solto e tormento e padecimento que eu quero que sinto e com toda fé e coragem, de minha alma chamo S. Marcos e S. Amancio e seu competente anjo máu em auxilio para se apoderar de meu espírito e vida juntamente e as pessoas que desejo fazer mal ou bem faço o signal da cruz com o dedo polegar da mão esquerda faço 3 vez o signal da cruz e com uma faca de ponta espetada na porta da rua ou meza com um lenço ou guardanapo bem alvo direi as seguintes palavras. Christo morreu Christo sofreu Christo padeceu assim peço-vos meu glorioso S. Amancio que sofreu e padeceu os maiores tormentos e tortura deste mundo a pessoa que eu quero. E pegando na faca com toda fé e coragem que me dá esta oração deem 4 golpes na porta ou mesa pela 4 vez chamarei S. Amancio e o anjo mau para me da força e coragem de eu dizer o credo em Cruz em Circulo onde se acha a faca amen.

(reza o credo ás avessas: “eterna vida na carne da ressurreição, etc.).

O diabo é meu padrinho, S. Marco e S. Amancio é meus amigos, em seguida reza 3 Pai Nosso, Ave Maria e Glória ao Pai oferecido a S. Marco e S. Amancio pelo ou mal que uma pessoa deseja que elle faça S. Marco te marque, S. Amancio te amance J. Christo te abraque o espirito santo te humilde. Assim como J. Christo andou no mundo amañando liões e liões lóbos e loubas e todos os animaes; e não ha padre nem bispo nem arecebispo que possa dizer missa sem pedra dara e omar não sucegar assim tu (Fulano) não poderás parar nem sucegar sem que venha ter commigo já. Com 2 te vejo com 5 te ato e prendo, o sangue te bebo o coração te parto. S. Marco e S. Amancio eu quero que Fulano já e já agora mesmo brando e manço e humilde como Jesus Christo prendeu aos pez seus inimigos e no arvoredado veja cruz Fulano eu juro pelo deus vivo entre o Calix e a Hostia conçagrada e a cruz em que morreu Jesus que tu ficará brando e humilde e virás ter já commigo e apaxonado por mim e não podendo ter sucego nem podendo comer nem beber nem dormir Fulano pelas 3 moça donzela, 3 padre de bôa vida, pelas 11 mil virgem e os 12 apóstolos por aquella oração que Jesus Christo rezou no horto que deus disse meu pae fazei se fôr possível que este calix possa beber para salvar o mundo alma e carne e faz-se assim: S. Marco trazei Fulano a meus pés, sim? Fulano o diabo te dê 3 pancanda no coração o primeiro para que fique como eu quero, o segundo para que não te emporte com mais ninguem, a terceira para que venha já já ter comigo e me dares tudo quanto eu desejo. Voz note (?).

Nesta oração deve haver muita fé e só deve rezar ella nas segunda feira e sexta a meia noite que ninguem veja, precisa haver muita coragem e força de vontade quando estiver a rezar 10 minutos ante colocar na mesa um prato com 10 grão de sal comum e meio calice de espirito de vinho e acende-se, e com a mesma faca que se reza a oração e vae se mexendo até se apagar o liquido sempre dizendo a seguinte palavra. Meu padrinho é o espirito maligno as chamas ardem assim pois em virtude que sois senhor rei dellas fazei que seja feliz no que pretende fazer hoje na pessoa de Fulano lembrando-se o nome da pessoa. Nota-se reza 3 vezes segunda-fera e sexta a meia noite sempre com uma faca a maneira que fôr dizendo. Com 2 te vejo com 5 te ato e te prendo, o sangue eu te bebo o coração te parto crava-se a porta da rua e oferece em intenção das 3 almas errantes dos 3 caboclos indio, quingú i quinpirque igongazebim.