

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

RODRIGO VAZ SOARES

**MATRAGA E OUTROS HERÓIS: UMA LEITURA MÍTICA DO CONTO DE
GUIMARÃES ROSA**

PORTO ALEGRE

2013

RODRIGO VAZ SOARES

**MATRAGA E OUTROS HERÓIS: UMA LEITURA MÍTICA DO CONTO DE
GUIMARÃES ROSA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras, pelo curso de Letras – Português e Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva.

PORTO ALEGRE

2013

RODRIGO VAZ SOARES

**MATRAGA E OUTROS HERÓIS: UMA LEITURA MÍTICA DO CONTO DE
GUIMARÃES ROSA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras, pelo curso de Letras – Português e Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva.

Aprovado em ___/___/___.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Claudia Luiza Caimi – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Ms. Diego Grando – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS.....	5
1 INTRODUÇÃO.....	6
2 ALGUMAS DEFINIÇÕES SOBRE O MITO.....	7
2.1 Mythos e Logos.....	8
2.2 Tempo e Espaço Heterogêneo.....	11
2.3 Joseph Campbell e o Conceito de Monomito.....	15
3 CAMINHOS E DESCAMINHOS DE SAGARANA.....	21
4 JORNADA DE MATRAGA EM DIREÇÃO A SI MESMO.....	34
4.1Partida.....	35
4.2 Iniciação.....	36
4.3 Retorno.....	44
4.4 Matraga e Outros Heróis.....	47
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	53
6 BIBLIOGRAFIA.....	56
7 ANEXO.....	59

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores que me ajudaram nessa caminhada, principalmente à minha orientadora Márcia Ivana Lima Silva; aos professores Diego Grando e Cláudia Caimi, que compuseram a banca, e também pela leitura atenta e sugestões a serem feitas ao trabalho.

À minha família, principalmente por ter me ouvido e incentivado desde sempre.

Aos meus amigos, principalmente aos senhores André de Castro, Maurício dos Santos Gomes e Leandro Barbosa, por ouvirem minhas angústias e suportarem minhas ansiedades, pelas longas conversas sobre temas literários e cotidianos, e pelo (des)concerto do mundo noite adentro.

Aos meus colegas de caminhada na Universidade, inclusive aos mais distantes, e principalmente aos mais presentes.

Aos meus colegas de trabalho, que me deram as forças necessárias e mais do que suficientes para seguir em diante, mesmo em momentos não muito favoráveis.

Aos queridos alunos das escolas Setembrina e Célia Flores, de Viamão, pela boa acolhida e pela receptividade nos dois estágios.

Aos que nem sempre puderam estar presentes, embora tenham acompanhado essa jornada à distância, cada qual à sua maneira.

E, principalmente, aos meus pais, Gérson de Oliveira Soares e Maria Ivanir Vaz Soares, por eu ter a graça de existir; e aos meus irmãos, Rafael Vaz Soares, Juliana Vaz Soares e Ana Paula Vaz Soares.

1 INTRODUÇÃO

Partindo do pressuposto estabelecido por Mircea Eliade, em “Mito e Realidade”, segundo o qual “É possível dissecar a estrutura ‘mítica’ de certos romances modernos e demonstrar a sobrevivência literária dos grandes temas e dos personagens mitológicos” (ELIADE, 2007), este trabalho consiste em analisar uma narrativa de João Guimarães Rosa, evidenciando-se os aspectos míticos ou mitológicos presentes na mesma. Para tanto, foi escolhido o conto “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”, publicado originalmente em “Sagarana” (1946), livro de estréia do autor.

Dentro dessa perspectiva, o trabalho será estruturado em três partes, tomando inicialmente como base os teóricos Mircea Eliade (“Mito e Realidade” e “O Sagrado e o Profano”) e Joseph Campbell (“O Herói de Mil Faces”, e “O Poder do Mito”). Nesse momento, será feito um apanhado teórico sobre o que significa o mito, sua importância para as sociedades arcaicas e o que ele representa para o homem dessas mesmas culturas, estabelecendo um contraponto entre a sobrevivência do mito na modernidade e o mito como era visto nas sociedades antigas.

A seguir, será feita uma exposição de *Sagarana*, obra em que foi publicado o conto a ser analisado, tecendo um breve panorama sobre o contexto em que a mesma surgiu e o que foi dito a respeito por alguns críticos na época. Nessa parte, também serão apresentados dois contos que apresentam elementos e imagens míticas presentes na obra em questão. Para tanto, serão analisadas duas narrativas, “O Burrinho Pedrês”, que abre o volume, e “A Volta do Marido Pródigo”, que dá sequência ao mesmo.

A última parte do trabalho se encarregará de estabelecer as relações entre mito e literatura, relacionando o conto “A Hora e a Vez de Augusto Matraga” com as perspectivas abordadas anteriormente, como o conceito de “Monomito” e a “Jornada do Herói”, da qual fala Joseph Campbell em “O Herói de Mil Faces”. Levando em consideração aspectos simbólicos e alguns pressupostos dos teóricos acima, a proposta desse trabalho visa demonstrar se esses conceitos são viáveis em outras narrativas. Para tanto, foram escolhidas imagens e episódios presentes em “Roberto do Diabo”, narrativa medieval de origem popular, reescrita em literatura de cordel por Leandro Gomes de Barros, e algumas passagens da *Legenda Áurea*, de Jacopo de Varazze.

2 ALGUMAS DEFINIÇÕES SOBRE O MITO.

Afinal, o que é um mito? Muitas são as definições sobre o que podemos entender a respeito. Um dos conceitos mais recorrentes caracteriza-se justamente por aquilo que representa um falseamento do real. Mito, nessa acepção, seria uma narrativa falsa, uma história meramente ficcional que não diria respeito à realidade empírica. Essa visão continua a mais corrente, aceita de modo praticamente unânime entre nós, sujeitos modernos de uma sociedade pós-industrial e dessacralizada. Com efeito, uma das definições que encontramos em Houaiss (Dicionário da Língua Portuguesa), refere-se ao mito como “noção falsa ou não comprovada” de algum fato. Também podemos afirmar que, segundo a medicina, entende-se como “mitomania” a patologia que faz com que o sujeito minta compulsivamente, invente falsas alegações ou fantasie demasiadamente a respeito de acontecimentos ou fatos supostamente reais.

Entretanto, nem sempre esse conceito foi entendido dessa forma, pois em princípio ainda não havia uma divisão nítida entre *mythos* e *logos*. Jean-Pierre Vernant (1992) explicita que essa dicotomia (*logos* x *mythos*) foi herdada dos filósofos pré-socráticos, que fizeram a separação entre pensamento racional e mítico, entre os séculos VIII e IV a.C. Para essa tradição de pensamento, “o mito se define pelo que não é, numa dupla relação de oposição ao real, por um lado (o mito é ficção), e ao racional, por outro (o mito é absurdo)” (VERNANT, 1992, p.171).

2.1 *Mythos x Logos*

Porém, *mythos* e *logos*, antes do período referido no parágrafo anterior, faziam parte da mesma ordem de pensamento, designando o primeiro “uma palavra formulada, quer se trate de uma narrativa, de um diálogo ou da enunciação de um projeto”, e a segunda, “termo que se relaciona às diversas formas do que é dito” (VERNANT, 1992, p.172). *Mythos* poderia designar qualquer narrativa, de caráter ficcional ou não. Dessa forma, um mito era verdadeiro em si, não necessitando de uma exegese ou um discurso da ordem do *logos* que o comprovasse como verdadeiro ou falso. Um dos fatores principais por essa ruptura foi a propagação da escrita, em detrimento da oralidade, pois na palavra escrita é possível delimitar e delinear o discurso, que pode ser lido e debatido por vários interlocutores, em diferentes instâncias da vida social. Consequentemente, é possível avaliar certas premissas como falsas ou verdadeiras, de acordo com o discurso filosófico, que até então não havia se estabelecido. O *logos*, nesse tipo de discurso, se impõe não apenas como “palavra”, mas como “racionalidade demonstrativa” (VERNANT, 1992, p.174). Isso implica que a escrita poderia ser tomada criticamente e analisada, pois os discursos agora atenderiam à ordem da permanência, do registro, em contraposição à palavra oral até então tida como sacralizada. O discurso falado continuaria fazendo parte da ordem do *mythos* que, ao contrário do *logos*, passaria a pertencer à outra esfera de conhecimento, ligada à imaginação, às histórias transmitidas oralmente e entendidas como “falsas” ou irracionais, em oposição ao pensamento lógico-racional da palavra escrita. Todavia, essa divisão não ocorreu de maneira abrupta e imediata, mas precisou passar por um longo processo que levou quatro séculos para se estabelecer, embora não tenha se consolidado completamente, pois o pensamento racional jamais conseguiu se desvencilhar completamente do pensamento mítico. Um

dos exemplos mais conhecidos dessa ruptura inacabada é o mito da caverna, encontrado em Platão, no livro VII da República. De certo modo, é possível afirmar que a ciência e a filosofia não se separaram completamente do *mythos*: nossa busca pelas origens é uma constante no pensamento humano, desde eras primordiais até as últimas descobertas da astronomia, da genética ou da física quântica.

O *mythos*, portanto, “acabou por denotar tudo ‘o que não pode existir realmente’” (ELIADE, 2007, p. 8). Admitindo que seja “difícil encontrar uma definição que fosse aceita por todos os eruditos e, ao mesmo tempo, acessível aos não-especialistas” (ELIADE, 2007, p. 11), o pensador romeno tenta uma definição mais precisa levando em consideração que o homem primitivo não entendia o mito como “mentira” ou “falsificação da realidade”, mas como uma verdade em si. Compreender essa forma de conduta do homem das sociedades arcaicas, segundo Mircea Eliade, equivale a “reconhecê-las como fenômenos humanos, fenômenos de cultura, criação do espírito – e não como irrupção patológica de instintos, bestialidade ou infantilidade” (IDEM). Para o homem arcaico, o mito é “‘vivo’ no sentido de que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência” (IDEM, p.8). Porém, o homem das sociedades modernas julga essa visão arcaica como infantil, e o mito como mentira, história falsa. Entretanto, a permanência de certos rituais em determinadas épocas e em certos contextos específicos denotam a presença (ainda que sub-repticiamente, difusamente e sob camadas e camadas de “civilização”) em nós, do mesmo homem daquelas sociedades.

Podemos afirmar que a literatura assume um papel semelhante aos mitos, nas sociedades modernas. Inclusive quanto à estrutura de certas obras, o material temático exposto em algumas criações literárias é semelhante às estruturas arcaicas e primitivas encontradas nas antigas narrativas mitológicas. Essa é a tese proposta por Campbell em

“O Herói de Mil Faces” (1949), como veremos mais adiante. Se existe uma verdade no mito, talvez possa existir algo semelhante também em algumas narrativas literárias.

O mito, conforme Eliade demonstra, representava uma verdade referente à origem, dos tempos ou dos homens, ou até de um certo comportamento. A principal função do mito consistia em “revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria” (ELIADE, 2007, p. 13).

Dentre os mitos tradicionais, o mito primordial ou de origem é sempre uma narrativa de criação “graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais” (IDEM, p.11). A partir desse ato original o cosmos passou a existir, criado a partir do caos, da desordem do mundo.

O homem das sociedades tradicionais pensava o Cosmos como uma representação de um evento primordial, que teria ocorrido “in illo tempore”, no início dos tempos. Tudo o que o homem arcaico conhecia como realidade teria sido criado por algum deus ou herói primordial, *ab origine*, sendo o mito uma história exemplar que deveria ser recontada de tempos em tempos, em determinadas circunstâncias e com determinadas intenções. Contar um mito, nesse contexto, significava revivê-lo, ou recriar uma realidade de acordo com o que os deuses fizeram na aurora dos tempos, “ab origine”. O mito, nessas circunstâncias, fazia parte de uma verdade maior e representava a realidade em si. Conforme Eliade (2007), “É significativa a distinção feita pelos indígenas entre as ‘histórias verdadeiras’ e as ‘histórias falsas’. Ambas as categorias das narrativas apresentam ‘histórias’, isto é, relatam uma série de eventos que se verificaram num passado distante e fabuloso” (Mito e Realidade, p. 15). De acordo com o relato desses indígenas, havia dois tipos de narração: uma concernente aos Deuses e Entes

Sobrenaturais, e outra em que os heróis dos contos eram animais ou heróis miraculosos. Entretanto, o que difere as duas narrativas é “a modificação da condição humana enquanto tal”. Ou seja, há uma verdade de ordem transcendente em toda narrativa mítica, que talvez não seja da mesma ordem das outras narrativas.

2.2 Tempo e Espaço Heterogêneo

Conforme Mircea Eliade, o homem primitivo ou arcaico também se situava de modo diferente no tempo e no espaço. Quanto à noção de temporalidade, havia um tempo heterogêneo, circular, que se recriava em determinadas épocas do ano (representando o início e o fim de todas as coisas, uma espécie de “Eterno Retorno”), que atingia a dimensão de tempo cósmico ou sagrado, um tempo “forte”. O homem dessas sociedades, por exemplo, ao dizer “o mundo passou”, entendia esse transcorrer do tempo como o próprio mundo que acabava em determinada época do ano, para então renascer novamente. Além disso, ao relatar o mito de origem ou de criação, o homem primitivo recriava, através da palavra, o mesmo cosmos, desde a aurora dos tempos. Portanto, esse era um tempo “forte, diferenciado” (ELIADE, 2008), um tempo diferente do tempo comum, cotidiano ou profano. Em contraposição, havia também um tempo homogêneo, igual e indiferenciado, mais “fraco”, próximo ao que entendemos hoje, marcado pela cronologia e pela história, sem a eterna repetição dos mesmos fatos (escatologia e cosmologia, destruição e renascimento). Porém, ainda há algo que mantivemos dessa maneira de pensar primitiva, que se repete todos os anos, em épocas específicas e bem delimitadas pelo calendário (Páscoa, Natal, Réveillon, etc). Na modernidade, apesar desses eventos serem apropriados pela sociedade de consumo,

ainda atribuímos certa importância ao marcar, mesmo que de maneira inconsciente, um certo fim e um determinado recomeço; dessa forma, o mundo morre e renasce todos os anos, em uma esfera simbólica, e temos o cosmos renovado a cada primeiro de janeiro (ao menos nas culturas ocidentais influenciadas pelo cristianismo). Ainda temos claramente assinalada a noção de “ciclo”, que se manifesta na linguagem cotidiana (quando alguém “completa ou fecha um ciclo”, seja em determinado relacionamento pessoal ou profissional). De certa maneira, também “morremos” e “renascemos” juntos com o cosmos, de modo análogo ao homem das sociedades arcaicas. O pensamento mítico ainda faz parte da nossa psique, ainda que o elemento sagrado não se faça presente de maneira direta e vivamos em um mundo dessacralizado, profano, pois “O Cosmos totalmente dessacralizado é uma descoberta recente na história do pensamento humano” (ELIADE, 2007, p.19).

A relação com o espaço também era simbolizada por certas rupturas. Se com o tempo a relação se dava entre heterogeneidade e homogeneidade, para o espaço havia uma disposição semelhante. O homem das sociedades tradicionais entendia que certos espaços eram sagrados, ou heterogêneos, ao contrário de outros, profanos ou determinados pela homogeneidade. Dessa forma, um templo era erigido de acordo com os quatro pontos cardeais, sua entrada era direcionada para o leste, representando o ciclo lunar, em volta de um eixo central que representaria o *axis mundi*, eixo ou “umbigo do mundo”, a partir do qual todas as coisas foram sendo criadas ou cosmicizadas. A própria habitação era uma “*imago mundi*”, “Seja qual for a estrutura de uma sociedade tradicional – seja uma sociedade de caçadores, pastores, agricultores, ou uma sociedade que já se encontre no estágio da civilização urbana - , a habitação é sempre santificada, pois constitui uma *imago mundi*, e o mundo é uma criação divina” (ELIADE, 2008, p.50).

Eliade ainda afirma que “na própria estrutura da habitação revela-se o simbolismo cósmico”, pois a casa era uma representação do cosmos e toda morada situava-se “perto do axis mundi, pois o homem religioso só pode viver implantado na realidade absoluta” (IDEM, p. 52). Estabelecer-se na realidade, construir uma casa, equiparava-se a criar o cosmos a partir do caos, como os deuses assim o fizeram, “in illo tempore”. Assim como a casa era uma imago mundi, o próprio homem era uma representação do cosmos, pois “habita-se’ o corpo da mesma maneira que se habita uma casa ou o Cosmos que se criou para si mesmo (...). Território habitado, templo, casa, corpo são cosmos” (IDEM, p.145).

Sempre que o homem arcaico inaugurava um novo templo ou construção, havia sacrifícios ou eventos simbólicos ritualizando um feito primordial, realizado por algum deus. De certa forma, herdamos essa tradição ao inaugurarmos seja nossa própria casa, um centro de estudos, templos, estádios de futebol, etc. A diferença é que não vivemos mais em um mundo cosmicizado, sacralizado, pois essas construções não seguem uma representação do cosmos em si, mas normas técnicas de engenharia, arquitetura e economia modernas, pós-industriais.

Walter Burkert, ao falar da ambigüidade que cerca o conceito de “mito”, afirma que um mito é “ilógico, inverossímil ou impossível, talvez imoral, e, de qualquer modo, falso, mas ao mesmo tempo compulsivo, fascinante, profundo e digno, quando não mesmo sagrado” (BURKERT, p.15). Para o mesmo autor, “na cultura antiga – pré-cristã – o poder dos mitos é de facto uma qualidade quase única: dominam poesia e artes figurativas, mesmo a religião se exprime de preferência por meio deles, e a filosofia nunca se emancipou deles completamente” (p. 16). O mesmo autor ainda vai de encontro a Eliade, para quem o mito é uma narrativa de um acontecimento exemplar ocorrido nos primórdios, “in illo tempore”. Entretanto, Burkert afirma que, para os

gregos, essa definição era “muito estreita” (IDEM, p. 17), já que os mitos não dizem respeito apenas a acontecimentos ou “narrativas acerca da origem do mundo e sua ordenação no ‘era uma vez’”, mas “narrativa aplicada, narrativa como verbalização de dados complexos, supra-individuais, coletivamente importantes”, sendo o mito “fundamental, sem se ter de falar explicitamente de tempos primordiais”. O que importa, para o mesmo autor, é como o mito tem por alvo a realidade e como se relaciona com a mesma,

“A seriedade e dignidade do mito procedem dessa ‘aplicação’: um complexo de narrativas tradicionais proporciona o meio primário de concatenar experiência e projecto da realidade e de o exprimir em palavras, de o comunicar e dominar, de ligar o presente ao passado e simultaneamente de canalizar as expectativas do futuro. Mito é ‘saber por histórias’ (cf. Wilhelm Schapp, 1976)” (BURKERT p.18).

De certa forma, esse conceito relaciona-se com a literatura e como o público em geral interage com o texto literário. Todorov (2009), ao questionar-se sobre o porquê de seu amor pela literatura, afirma textualmente em “A Literatura em Perigo”: “porque ela me ajuda a viver”. A literatura amplia nosso universo e tem uma função “didática”, que nos permite compreender melhor o mundo, nossos semelhantes e nós mesmos. Em certo sentido, pode-se encontrar em cada obra literária a mesma antiga e atual mensagem do Oráculo de Delfos, “Homem, conhece-te a ti mesmo e conhecerás os deuses e o universo”. A finalidade última da literatura, ainda segundo Todorov, não é encontrar um “método de ensino”, mas “encontrar um sentido que permita compreender melhor o homem e o mundo, para nelas descobrir uma beleza que enriqueça sua existência; ao fazê-lo, ele compreende melhor a si mesmo” (IDEM, p.32). É essa busca que faz com que a literatura exista: o mesmo tipo de busca que o herói mitológico realiza ao fazer sua jornada.

2.2 Joseph Campbell e o conceito de Monomito

Bill Moyers, na introdução à obra de Joseph Campbell, “O Poder do Mito”, relata que, ao ser interrogado por um conhecido - que defendia a opinião corrente de que “esses deuses gregos e quejandos” são irrelevantes para nossa condição humana, hoje - sobre o porquê do estudo de velhos mitos e mitologias, justifica sua resposta afirmando que “muitos vestígios desses ‘quejandos’ se alinham ao longo dos muros de nosso sistema interior de crenças, como cacos de cerâmica partida num sítio arqueológico” (CAMPBELL, 1991, VIII). Ou seja, os mitos têm sua parcela de verdade pois fazem parte da nossa própria constituição enquanto seres humanos, incluindo nossa história cultural e psíquica. Ainda segundo Moyers, na entrevista com o autor da obra acima referida, mitos são “histórias de nossa busca da verdade, de sentido, de significação, através dos tempos” (CAMPBELL, 1991, p.05). Entretanto, para Joseph Campbell, o que buscamos não é propriamente uma busca pelo sentido da existência, mas a própria experiência de estarmos vivos, de modo que “nossas experiências de vida, no plano puramente físico, tenham ressonância no interior de nosso ser e de nossa realidade mais íntimos” (IDEM, p. 05). Para o mitólogo norte-americano, os motivos básicos dos mitos são imutáveis, bem como sua estrutura.

Em “O Herói de Mil Faces” (1949), o mitólogo norte-americano toma emprestada de James Joyce a expressão “monomito” ao analisar mitos de várias culturas e constatar que as estruturas dos mesmos são idênticas. A narrativa mítica adotaria uma forma “circular”, na qual certos elementos estariam presentes, especialmente na “Jornada do Herói”, que se estruturaria em “partida, iniciação e retorno”. De algum modo essas mesmas estruturas se mantiveram presentes até hoje, seja na forma de

sonhos, narrativas literárias ou cinematográficas. Campbell foi consultor de George Lucas na série “Guerra nas Estrelas”, o que comprova a utilização deliberada por Hollywood do conceito de “monomito”, que na maioria das vezes passa despercebido pelos expectadores. Embora tenhamos uma noção, ainda que inconsciente, de termos assistido ou lido a mesma história repetidas vezes, são essas mesmas velhas histórias que guiam boa parte das fantasias hollywoodianas e sustentam boa parte dessas narrativas.

É importante ressaltar o papel a ser desempenhado pelo herói, “o homem da submissão autoconquistada” (CAMPBELL, 2007). Em outras palavras, o herói é alguém que, ao aceitar uma tarefa ou desafio, empreende a conquista ou domínio do próprio ego após passar por uma série de provas, retornando a seu meio anterior, de forma a reestabelecer uma antiga ordem perdida. Essa tarefa está expressa na própria jornada, que também pode ser entendida como um rito de iniciação (ritual iniciático) ou uma passagem de um nível de consciência a outro. O herói é aquele que “morre para o mundo” e retorna ao ponto de origem de onde partiu. Conforme as palavras do mitólogo norteamericano, “A aventura do herói costuma seguir o padrão da unidade nuclear: um afastamento do mundo, uma penetração em alguma fonte de poder e um retorno que enriquece a vida”. (CAMPBELL, 2007 p. 40).

Para algumas tribos primitivas, os membros do sexo masculino, ao chegarem a determinada idade, passavam por rituais que faziam com que os mesmos fossem aceitos ou não entre os demais homens. O menino ou “candidato” era afastado dos seus, - geralmente de sua mãe ou universo feminino - e passava por uma morte simbólica, podendo ser enterrado, escarificado, tatuado, de modo a marcar fisicamente, muitas vezes de maneira dolorosa, essa passagem,

CAMPBELL - “Então os meninos são levados para fora, para o chão sagrado dos homens, e submetidos a duras experiências – circuncisão, subincisão, beber sangue humano, e assim por diante. Assim como tinham bebido o leite materno, quando crianças, agora bebem o sangue dos homens. Vão ser transformados em homens. Enquanto isso se dá, encenam-se episódios mitológicos, dos grandes mitos. Eles são instruídos na mitologia da tribo. Então, no final, são levados de volta à aldeia, e a menina com a qual cada um casará já foi escolhida. O menino retorna, agora, como homem.

Ele foi arrancado da infância, seu corpo foi marcado de cicatrizes, a circuncisão e a subincisão foram cumpridas. Agora ele tem o corpo de um homem. Não há como voltar à infância, depois de um espetáculo desses” (CAMPBELL, 1991, p. 85).

A função do rito era marcar a passagem de um nível de consciência a outro, da infância para a vida adulta, com a conseqüente aceitação, ou não, do sujeito pelos outros membros da tribo. Embora alguns momentos da vida moderna sejam aparentados com esses antigos ritos de passagem, seja a conquista do primeiro emprego, a saída da casa dos pais, uma longa viagem etc, perdemos há muito essa noção marcada de ritual. Ainda há três ou quatro gerações era comum referirem-se ao serviço militar como uma maneira de “aprender a ser homem”, como se fosse uma espécie de ritual ou rito de passagem pela qual todos os adolescentes do sexo masculino teriam de passar. Entretanto, nem sempre esses rituais da modernidade asseguram a mudança ou passagem de um nível de mentalidade a outro, como os antigos rituais o faziam.

Ainda que muitos atos meramente humanos possam ser dotados de heroísmo (até mesmo em rituais de passagem), o herói geralmente é um ser predestinado a grandes feitos. Seu nascimento costuma ser anunciado por eventos de natureza sobrenatural (sinais, profecias, sonhos), ocorrendo de maneira difícil ou pouco provável (nascimento de ordem divina ou virginal). Desde a infância as façanhas o acompanham, como no

caso de Hércules, que enforca duas serpentes no próprio berço, e atestam para a comunidade seu caráter diferenciado em relação aos demais. Também é comum o personagem encontrar um mentor, alguém que ensinará as artes necessárias para seu devido enfrentamento contra as forças contrárias, representadas por monstros, dragões ou gigantes, que simbolizam o lado obscuro da psique humana. Geralmente o herói é ajudado por forças de ordem sobre-humana, ao aceitar o “Chamado da Aventura” e ingressar de fato em sua jornada. Aceitando o chamado, há uma passagem por um limiar, que representa “o primeiro passo na sagrada área da fonte universal” (CAMPBELL, 2007 p.85). Comumente encontrarmos nesse primeiro limiar uma espécie de guardião (monstro, dragão) que separa os dois mundos, pois a aventura é “uma passagem pelo véu que separa o conhecido do desconhecido; as forças que vivem no limiar são perigosas e lidar com elas envolve riscos; no entanto, todos os que tenham competência e coragem verão o perigo desaparecer” (IDEM, p.85). O herói deve se libertar ou abandonar as forças do próprio ego em direção ao seu desenvolvimento interior, de forma a prosseguir na jornada, ou ser devorado por sua sombra. De certa maneira, o que ocorre na passagem do primeiro limiar é uma espécie de morte, para o conseqüente renascimento na etapa posterior, reconhecida por Campbell como “O ventre da baleia” (IDEM, p. 91). É recorrente na mitologia (na literatura e também no cinema) a utilização dessa imagem simbólica de maneira a marcar um certo renascimento do personagem, após uma morte simbolizada na etapa anterior. O herói morre para o mundo, para a temporalidade, e retorna ao “Útero do mundo”, em uma nova condição. Em um rito de iniciação, era comum o membro da tribo ser enterrado ou coberto com peles ao entrar em uma espécie de buraco cavado no chão, para renascer após completar todo o cerimonial iniciático. Também o ritual do batismo simboliza uma morte seguida de renascimento, pois o simbolismo da água através da imersão equivale

a uma “dissolução das formas” (ELIADE, p. 110), seguida de uma regeneração. Desse modo, o sujeito que é batizado submerge nas águas (útero) para renascer em “espírito”, ou em uma nova condição psíquica. Essa passagem prevê sempre uma forma de auto-aniquilação para um posterior renascimento, seguido de renovação, podendo ser caracterizada também por uma descida aos reinos inferiores seguida de uma ascensão, após passar por um “Caminho de Provas”. Nessa etapa de provas, o herói enfrenta e desafia monstros, dragões e demônios, passando por uma série de desafios que irão testá-lo de todas as formas e maneiras possíveis. Essas forças representam o lado escuro da psique humana, geralmente manifestadas através de sonhos,

“E assim é que se alguém – em qualquer sociedade – assumir por si mesmo a tarefa de fazer a perigosa jornada na escuridão, por meio da descida, intencional ou involuntária, aos tortuosos caminhos do seu próprio labirinto espiritual, logo se verá numa paisagem de figuras simbólicas (podendo qualquer uma delas devorá-lo)” (CAMPBELL, 2007, P. 105),

pois

“em nossos sonhos, os perigos, gárgulas, provações, auxiliares secretos e guias ainda são encontrados à noite; e podemos ver refletidos, em suas formas não apenas o quadro da nossa presente situação, como também a indicação daquilo que evemos fazer para ser salvos” (IDEM, p. 105).

É justamente nesse ponto da narrativa que o herói irá se deparar com seu antagonista, ou sua “sombra”, podendo muitas vezes aparecer a figura do duplo (que espelha a contraparte do herói), ou um adversário equivalente que irá por o personagem à prova. Depois de superar todos os perigos (“matar o dragão”), o herói torna-se “apto ao casamento” (MELETÍNSKI, p. 27), “libertando-se da esfera dos pais graças à iniciação”. A luta contra o dragão também pode simbolizar a luta contra a sombra

demônica de cada um, segundo o pensador russo. Teseu, por exemplo, desce ao labirinto, enfrenta o Minotauro e o aniquila, retornando ao mundo comum, conquistando a mão de Ariadne (símbolo do “Encontro com a Deusa”) e o reino de Creta (“Apoteose”), que representa o retorno do herói após cumprir toda sua jornada, passar por vários desafios e cumprir seu destino. O ciclo então se fecha. Essa última etapa pode também culminar com a ascensão do herói após identificação com o próprio pai, quando o personagem e o progenitor se tornam, simbolicamente, um só. O mito mais conhecido no ocidente é o do Cristo, que ascende aos céus após sofrer um desmembramento, seguido de um sepultamento numa gruta (caverna-útero), com posteriores ressurreição e ascensão. Pode-se comparar esse mito de origem judaico-cristã com o de Ísis e Osíris. Conta-se que Osíris teve seu corpo trancafiado numa urna e jogado no Nilo, sendo posteriormente despedaçado e desmembrado por seu irmão Seth, sendo revivido por Ísis. Da união de Osíris ressuscitado com sua irmã Ísis é gerado Hórus. Nesse mito de origem egípcia temos a mesma forma prototípica da história do Cristo, simbolizada por um rito de passagem do tipo morte-ressurreição, culminando com o nascimento de Hórus e a derrota de Seth pelas mãos do filho de Ísis e Osíris.

3 – CAMINHOS E DESCAMINHOS DE SAGARANA.

É comum o herói diferenciar-se dos demais, sendo marcado por acontecimentos que fazem com que seja predestinado a grandes feitos, desde a mais tenra idade. Da infância em Cordisburgo até assumir a cadeira de João Neves da Fontoura, na Academia Brasileira de Letras, João Guimarães Rosa sempre teve lugar de destaque entre seus pares. Sua relação com a literatura e com a língua - que considerava sua amante - vem de longa data. Conforme as palavras do próprio autor,

“Gostava de estudar sozinho e de brincar de geografia. Mas, tempo bom de verdade, só começou com a conquista de algum isolamento, com a segurança de poder fechar-me num quarto e trancar a porta. Deitar no chão e imaginar estórias, poemas, romances, botando todo mundo conhecido como personagem, misturando as melhores coisas vistas e ouvidas” (p.24).

Anos mais tarde, em entrevista concedida a Günter Lorenz (1964), o autor reconhece ser “fabulista por natureza”, pois “está no nosso sangue narrar estórias; já no berço recebemos esse dom para toda vida” (p. 69). Afinal, de acordo com Rosa, “no sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar estórias?” (idem). Assim ia crescendo o menino nascido em Cordisburgo (1908), que logo se destacaria, sendo reconhecido como um aluno excelente, “surpreendendo os professores pela inteligência e aplicação” e mostrando inclinação para línguas (sua verdadeira paixão), lendo o primeiro livro em francês ao seis anos de idade. Mais tarde, motivado por necessidades de ordem financeira, ao terminar o curso de Medicina, começou a publicar contos para a revista “O Cruzeiro”, vencendo quatro vezes e sendo premiado em todas as ocasiões. Em Itaguara, interior de Minas Gerais, começa a exercer a medicina, com a qual se familiariza rapidamente, “conhecendo o valor místico do sofrimento”, mas acaba prestando concurso para o Ministério do Exterior, em 1934, ficando em segundo lugar. Escreve seu primeiro livro, “Magma”, em 1936, recebendo a primeira colocação em concurso realizado pela Academia Brasileira de Letras. Sua estréia é veementemente louvada pelo poeta Guilherme de Almeida,

“Ora, a meu ver, um único, dentre os trabalhos apresentados, tem isso (beleza no sentir, no pensar e no dizer), e no mais puro, elevado grau. Poesia que está sozinha – parece-me – no atual momento literário brasileiro. Neste, como em quaisquer outros torneios,

tal obra mereceria sempre um primeiro prêmio (...). Descobre-se aí um poeta, um verdadeiro poeta: o poeta, talvez, de que o nosso instante precisava.” (p. 47)

que concede um distante segundo lugar ao outro concorrente, que sequer chegara perto de tal nível de expressão e significado elaborado pelo jovem poeta. Segue Guilherme de Almeida no seu panegírico,

“nativa, espontânea, legítima, saída da terra com uma naturalidade livre de vegetal em ascensão, ‘Magma’ é poesia centrífuga, universalizadora, capaz de dar ao resto do mundo uma síntese perfeita do que temos e somos. Há aí, vivo de beleza, todo o Brasil: a sua terra, a sua gente, a sua alma, o seu bem e o seu mal” (p. 47).

Entretanto, apesar da boa receptividade, o livro fora renegado por seu autor, recebendo uma edição oficial (a primeira) somente sessenta anos após o concurso da Academia Brasileira de Letras.

No ano seguinte, em concurso promovido pela livraria José Olympio (concurso “Humberto de Campos”), surge a primeira versão de *Sagarana*. A obra – inicialmente um grande volume de aproximadamente quinhentas páginas - escrita por um certo “Viator” (pseudônimo escolhido por Rosa devido ao fato de o mesmo estar destinado “a grandes viagens”, de acordo com depoimento a João Condé), chega à mesa dos jurados, inclusive à de Graciliano Ramos, que não esconde sua decepção e enfado com o volumoso calhamaço, rogando a Deus para que o “original não prestasse e que lhes poupasse o trabalho de ir até o fim” (p.39), o que evidentemente acaba não acontecendo, antes pelo contrário. Entretanto, apesar da boa acolhida por parte dos jurados, resolve-se atribuir ao volume de contos um honrado segundo lugar. Tal fato acaba gerando uma discussão entre Marques Rebelo e Graciliano Ramos, o primeiro defendendo ferrenhamente a obra e o desconhecido autor, e o segundo “apontando-lhe os defeitos e incongruências”, tais como “passagens que sugeriam propaganda de soro antiofídico”, “um namoro impossível de um engenheiro com uma professorinha” e “um doutor impossível, feito cavador de enxada”. Por outro lado, as qualidades da obra não foram esquecidas pelo escritor alagoano - “admirei um excelente feitiço, a patifaria de Lalino Salatiel e, superior a tudo, uma figura notável, dessas que se conservam na memória do leitor: seu Joãozinho Bembém” -, julgando-a “séria em demasia”, apesar de os pontos baixos do volume o desanimarem, fazendo com que seu julgamento arrefecesse.

Após um período de desaparecimento do doutor escritor, ou escritor doutor - e várias tentativas de localizá-lo, por parte do editor José Olympio - é finalmente apresentado João Guimarães Rosa a Graciliano Ramos. O autor mineiro logo se revela a Graciliano, dizendo que o mesmo figurara como jurado no concurso realizado em 1938. Segue-se longa conversa entre os dois, em que Graciliano expõe as razões que fizeram com que o livro obtivesse um segundo lugar, tudo com a anuência de Rosa, que em quase tudo concordava, ao mesmo tempo informando que o volume havia sofrido alguns cortes e alterações. No final do relato (“Conversa de Bastidores”), Graciliano dá a entender que o autor mineiro certamente faria um romance, mas que não o leria, pois, se fosse começado então, estaria pronto em 1956, quando seus ossos “começariam a esfarelar-se” (RAMOS, 1968, p. 45). Com efeito, o autor alagoano prevê o que acontece nos anos seguintes, pois vem a falecer em 1953, três anos antes da publicação de “Corpo de Baile” e “Grande Sertão: Veredas”.

A versão original de *Sagarana* sofreu várias alterações e cortes. De acordo com LIMA (2003), o primeiro documento relativo à obra é um volume encadernado em couro vermelho, denominado “Sezão”, em cópia carbono, cujo ano gravado na lombada remete a 1937. Inicialmente, doze narrativas figuravam na coletânea de contos, “SEZÃO, CONVERSA DE BOIS, A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGIO, DUELLO, MINHA GENTE, BICHO MÁU, CORPO FECHADO, ENVULTAMENTO, QUESTÕES DE FAMÍLIA, UMA HISTÓRIA DE AMOR, O BURRINHO PEDRÊS e A OPORTUNIDADE DE AUGUSTO MATRAGA” (LIMA, 2003, p. 16)¹, além de uma “Porteira de Fim de Estrada”, já ausente no segundo manuscrito, em que o autor anunciava que “Sezão e as outras histórias companheiras foram começadas e acabadas no formoso ano de 1937, precisamente entre 20 de maio e 4 de Dezembro, e mais ou menos na ordem em que estão seriadas aqui” (IDEM). Posteriormente, em uma terceira versão (provavelmente realizada após 1943), o conto “Sezão” passa a ser denominado “Sarapalha”, “Bicho Máu” é retirado da obra, “A Oportunidade de Augusto Matraga” passa a “A Hora e a Vez de Augusto Matraga” e “Envultamento” muda para “São Marcos” (IDEM, p.18).

Em 1946 é lançada a primeira edição, pela Editora Universal, com o título de *Sagarana*, “coisa que parece saga”, de acordo o autor. Conforme seu projeto de renovar

¹ Manteve-se a grafia original, conforme o autor (LIMA, 2003).

a linguagem e sua “angústia de evitar a chapa, o chavão, a frase-feita”, o título já apresenta um neologismo, dentre os tantos inventados por Rosa. “Saga” lembra as antigas lendas e mitologias nórdicas, enquanto o sufixo “-rana” fora “filado do nheengatu”, conforme o próprio Rosa (LIMA, p. 20). *Sagarana*, por sua vez, também poderia ser um exemplo de várias coisas, “algo longo e complexo” (IDEM), uma longa série de histórias, à maneira de sagas ou quase como se fossem sagas. Assim, reconfigura-se a obra, na qual passa a vigorar a ordem em que as narrativas são apresentadas como hoje as conhecemos: “O Burrinho Pedrês”, “A Volta do Marido Pródigo”, “Sarapalha”, “Duelo”, “Minha Gente”, “São Marcos”, “Corpo Fechado”, “Conversa de Bois”, e “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”. Em carta a João Condé, explicando a nova arquitetura de *Sagarana*, Rosa explica que três narrativas foram expurgadas por serem “fracas, sinceras demais, mal realizadas”, caso de “Questões de Família”, ou por não terem sido desenvolvidas razoavelmente (“Uma História de Amor”), ou simplesmente por que não tinham um “parentesco profundo” com as anteriores, caso de “Bicho Mau”, que pertencia ao antigo grupo de contos apenas por ser escrito na mesma época, e nada mais.

Sagarana obteve uma calorosa acolhida na época de sua primeira edição, provocando um debate entre vários setores do jornalismo e da crítica literária, dividindo entusiastas e céticos, que cerraram fileiras de ambos os lados. Já em 1946, o crítico então consagrado Álvaro Lins refere-se à obra como um “excepcional acontecimento” realizado por um autor até então desconhecido do grande público, ressaltando que ali havia “alguma coisa de novo e insubstituível”. Segue o crítico, revelando o porquê de a obra ter se diferenciado das outras produções literárias da época, afirmando que o valor da mesma “provém principalmente da circunstância de não ter o seu autor ficado prisioneiro do regionalismo, o que o teria conduzido ao convencional regionalismo literário, à estreita literatura das reproduções fotográficas, ao elementar caipirismo do pitoresco exterior e do simplesmente descritivo” (LINS, 1991, p. 239), constatando que o ideal da literatura de feição regionalista seria “a temática nacional numa expressão universal, o mundo ainda bárbaro e informe do interior valorizado por uma técnica aristocrática de representação estética” (IDEM), até então não realizada pelos escritores do período, mas atingida desde então pelo autor mineiro, em seu livro de “estréia” (entre aspas justamente pelo fato de o autor não ser exatamente um estreante em literatura na ocasião do lançamento da respectiva obra). Segue o crítico em sua análise entusiasmada,

anunciando a presença na literatura brasileira de “um grande livro”, saudando o autor de *Sagarana* como “o companheiro que entra na vida literária com o valor de um mestre na arte da ficção” (LINS, 1991).

Antônio Cândido, ao levantar altos e baixos da obra, é mais comedido em sua análise. O crítico atribui o sucesso de *Sagarana* às relações do público anterior com o regionalismo e o nacionalismo literário². Entretanto, apesar de se mostrar relutante com o sucesso da obra em meio ao público leitor, Cândido elenca, dentre os méritos do novo escritor, uma certa região “da arte” que faz com que a obra transcenda o mero aspecto regional, até então dominado pelo anedótico e pelo episódico,

“Transcendendo o critério regional por meio de uma condensação do material observado (condensação mais forte do que qualquer outra em nossa literatura da ‘terra’), o Sr. Guimarães Rosa como que iluminou de repente todo o caminho feito pelos antecessores. *Sagarana* significa, entre outras coisas, a volta triunfal do regionalismo do Centro. Volta o coroamento. De Bernardo Guimarães a ele, passando por Afonso Arinos, Valdomiro Silveira, Monteiro Lobato, Amadeu de Queirós, Hugo de Carvalho Ramos, assistimos a um longo movimento de tomada de consciência, através do meio humano e geográfico. É a fase do pitoresco e do narrativo, do regionalismo ‘entre aspas’, se dão licença de citar uma expressão minha em artigo recente.” (CÂNDIDO, 1991, p.245),

apesar de o autor mineiro ter-se utilizado de “todos os fracassos de seus antecessores”, que “se transformaram, em suas mãos, noutros fatores de vitória”. Cândido afirma que *Sagarana* nasceu universal, apesar de reconhecer que o livro de contos carecesse de certa unidade interna (“Não penso que *Sagarana* seja um bloco unido”³) caracterizando a obra pela “paixão de contar” (IDEM, p. 246), o que, de certa forma, complementa as palavras do próprio Guimarães Rosa, em entrevista a Günter Lorenz, referida acima⁴. O crítico paulista ainda destaca alguns contos que acabam se sobressaindo aos demais, como “Duelo”, “Lalino Salâtiel”, “O Burrinho Pedrês” e “Augusto Matraga”, ressaltando este último e prevendo que o autor iria “reto para a linha dos nossos grandes escritores” (IDEM, p. 247).

² CÂNDIDO (1991).

³ IDEM, P. 247.

⁴ “No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar estórias?”

No conto que abre *Sagarana*, uma das inovações presentes na obra e utilizadas pelo autor mineiro diz respeito à utilização de certos recursos estilísticos da poesia para acentuar o ritmo da narrativa. Em “O Burrinho Pedrês”, por exemplo, esse recurso assinala a marcha da boiada e o ritmo da narrativa (conforme apontado por Graciliano Ramos em “Conversa de Bastidores”), “Galhudos, gaiolos, estrelos, espácios, combucos, cubetos, lobunos, lompardos, caldeiros, cambraias, chamurros, churriados, corombos, cornetos, bocalvos, borralhos, chumbados, chitados, vareiros, silveiros... E os tocos da testa do mocho macheado, e as armas antigas do boi cornalão...” (ROSA, p.50). Se dividíssemos esse trecho em versos, restaria assim,

Galhudos, gaiolos,

estrelas, espácios,

combucos, cubetos,

lobunos, lompardos,

caldeiros, cambraias,

chamurros, churriados,

corombos, cornetos,

bocalvos, borralhos,

chumbados, chitados,

vareiros, silveiros...

E os tocos da testa

do mocho macheado,

e as armas antigas

do boi cornalão,

versos que - ao menos em sua divisão formal - caracterizam a forma típica de um soneto (inclusive com “chave-de-ouro”).

Cadenciando quase que musicalmente a narração, segue o autor, “Boi bem bravo, bate baixo, bota baba, boi berrando... Dança doido, dá de duro, dá de dentro, dá direito... Vai, vem, volta, vem na vara, vai na volta, vai varando...”, através de aliterações e assonâncias, recursos da poesia, sinalizando o andar da boiada e o próprio andamento da narrativa, conforme apontou Ângela Vaz Leão em ensaio sobre o ritmo no respectivo conto. E assim vai a boiada, “como um navio” (IDEM, p.51).

Mas, além dos recursos estilísticos da poesia, o que mais *Sagarana* teria de realmente inovador em relação aos seus contemporâneos? Podemos afirmar, baseando-se na leitura da obra e levando em consideração as palavras do próprio Guimarães Rosa, que a maioria das “estórias” (senão todas) têm algo que realmente as une, uma espécie de “fio condutor” que acaba atravessando todas as narrativas. A maioria dos protagonistas de *Sagarana* realiza uma espécie de jornada, travessia ou viagem, vivenciando vários dramas da condição humana, mesmo que sejam animais (caso do burrinho “Sete-de-Ouros”, personagem do conto que abre o volume) e não tenham uma consciência racional humana. Nesse último caso, estamos no domínio da fábula e do mito.

Ainda há várias recorrências de imagens tipicamente mitológicas em *Sagarana*, e podemos utilizar alguns contos a título de exemplificação.

No mesmo conto que vimos, “O Burrinho Pedrês”, ocorre uma enchente, uma tragédia seguida da morte de vários vaqueiros por afogamento, que é concluída com um ato de natureza heróica praticada pelo burrinho Sete-de-Ouros, num único dia,

“Mas nada disso vale fala, porque a história de um burrinho, como a história de um homem grande, é bem dada no resumo de um só dia de sua vida. E a existência de Sete-de-Ouros cresceu toda em algumas horas – seis da manhã à meia-noite – nos meados do mês de janeiro de um ano de grandes chuvas, no vale do Rio das Velhas, no centro de Minas Gerais”. (ROSA, p.30).

Aristóteles define como sendo o tempo ideal de uma tragédia o intervalo de tempo entre o nascer e o pôr-do-sol. Em outras palavras, a ação narrada deve ocorrer dentro desses limites, como acontece na tragédia de Sófocles, Édipo Rei, cujo personagem toma conhecimento de seu destino e de sua verdadeira identidade no decorrer de poucas horas. Em “O Burrinho Pedrês”, apesar da ação transcórrer em um dia, o processo que ocorre com Sete-de-Ouros é o inverso do ocorrido com Édipo (que

decai), ao passo em que o burrinho se eleva em sua condição, “como a história de um homem grande”.

O primeiro conto (ou novela)⁵ do volume é constituído por uma série de pequenas narrativas intercaladas, que acabam diluindo a ação central, retomando as velhas fórmulas dos contos de fada, ou da fábula, situando a ação no tempo do “era uma vez”. De acordo com as palavras iniciais do narrador, “Era um burrinho pedrês, muito miúdo e resignado, vindo do Passa-Tempo, Conceição do Serro, ou não sei onde no sertão. Chamava-se Sete-de-Ouros, e já fora tão bom, como outro não existiu nem pode haver igual” (ROSA, 2009, p.29), e que estava “idoso, muito idoso”⁶. Praticamente imprestável, envelhecido e fraco, tendo passado por vários senhores, é o burrinho que fará a travessia no final da narrativa, após um ciclo de “partida, iniciação e retorno”. O personagem central também encarna virtudes tipicamente humanas, como paciência, temperança, humildade, resignação, “Mas tinha cometido um erro. O primeiro engano seu nesse dia. O equívoco que decide do destino e ajeita o caminho à grandeza dos homens e dos burros. Porque: ‘quem é visto é lembrado’, e o Major Saulo estava ali” (IDEM, p.35).

Também há nessa estória a recorrência da imagem mitológica do dilúvio, presente em várias culturas e já anunciada pelo narrador nas primeiras páginas, pois estamos no mês de “[...] janeiro de um ano de grandes chuvas” (IDEM, p.30). Porém, não há outras referências temporais através das quais pudéssemos situar o conto em um tempo preciso. Mitos relacionados à escatologia, ao fim do mundo através das águas, referem-se a uma imagem prototípica referente à origem dos tempos, a uma espécie de renovação e morte seguida de vida, porém sempre com um novo recomeço. Se pensarmos nessa narrativa em termos de tempo heterogêneo, “in illo tempore” (conforme Mircea Eliade), podemos chegar a uma idéia acerca daquilo que imaginava o autor ao situá-la justamente no começo da obra. Levando em consideração que um dilúvio “não destrói senão porque as formas estão usadas e exauridas; mas ele sempre é seguido de uma nova humanidade e de uma nova história” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2003, p.339), Rosa faz uma grande “estréia” ao renovar o romance

⁵ Preferimos não entrar em uma discussão sobre gêneros literários (o que daria outro trabalho), tendo em vista que o próprio autor chamou a primeira versão da obra de “Contos, por Viator”. Entretanto, já na carta a João Condé, refere-se às narrativas como “novelas”.

⁶ Tal e qual o boi velho Cabiúna, no conto homônimo de Simões Lopes Neto.

regionalista (segundo os críticos anteriores) iniciando seu livro de contos com uma imagem mitológica de morte e renovação.

Há outras referências mitológicas na série de narrativas intercaladas no conto, como no caso do negrinho relatado pelo vaqueiro Manico, que chorava ao ser apartado dos seus,

“Era assim uma cantiga sorumbática, desfeliz que nem saudade em coração de gente ruim... Mas linda, linda como uma alegria chorando, uma alegria judiada, que ficou triste de repente

... ‘Ninguém de mim

Ninguém de mim

Tem compaixão...”

Aquilo saía gemido e tremido, e vinha bulir com o coração da gente, mas era forte demais (ROSA, p. 86),

desejando voltar à sua fazenda e aos seus antigos afazeres, cantando e espalhando uma melancolia e uma tristeza insuportáveis entre os vaqueiros,

“... Aí, então, eu comecei a me lembrar de uma porção de coisas, do lugar onde eu nasci, de tudo... José Gabriel ficou cantando baixinho, para ele mesmo só, e pelo que com os dedos, do jeito de que estivesse acompanhando o canto do negrinho, numa viola qualquer... Aristides bebeu sua cachaça, que não foi brinquedo, mas ninguém não falou, porque o Aristides se estava com olho-de-choro... Até eu mesmo. Aquilo parecia: que a vaqueirada toda virando mulher...”(IDEM, p.86).

Mais tarde, passado o espanto, os vaqueiros adormecem, “[...] Então, eu acho que cheguei a dormir, mas não sei... O canto do pretinho, isso havia!...” (IDEM, p. 87). Quando acordam, não há mais sinal do gado, nem do negrinho, apenas de dois vaqueiros esmagados pela tropelia do gado, “pisados, moídos, tinham virado bagaço vermelho...”.

Essa passagem remete a um episódio do mito de Dionísio que, em sua forma infantil, ao ser capturado por uma nau de piratas, rogou para que lhe soltassem. Como a intenção dos piratas era vendê-lo como escravo, o deus espalhou a loucura entre os navegadores, transformando os remos em serpente, enchendo a nau de heras e fazendo ecoar o som de flautas invisíveis. Em seguida, “cercou a nau de guirlandas”, fazendo-a

parar, espalhando o terror entre os piratas, “que se lançaram ao mar, transformando-se em golfinhos” (KURY, 1999, p.110). Podemos afirmar que Rosa notadamente se inspirou nesse episódio ao narrar a tragédia acontecida entre os vaqueiros. Dessa forma, o negrinho da narrativa é espelhado em Dionísio, reconfigurado e renascido no interior do Brasil pelo autor mineiro.

Retornando à figura do burrinho, personagem central do conto, o que temos é uma ação de natureza heróica, do tipo “partida, iniciação e retorno”, embora diluída ao longo da narração. Estamos no domínio do mito, situados no umbigo do mundo, segundo o próprio narrador, “Era uma vez, era outra vez, no umbigo do mundo, um burrinho pedrês” (IDEM, p. 76). A travessia final, após um rumor ouvido pelos vaqueiros, era pressentida através da escuridão. Curiosamente, quem se salva, ao realizar a travessia no lombo do burrinho, é o vaqueiro Badú, que está completamente embriagado, ou seja, fora de suas faculdades “normais”, sem uso da razão, do conhecimento racional, ou fora do “logos”. É o próprio dilúvio anunciado pelo narrador, “O dilúvio não dava fim” (IDEM, p. 93), mas “Sete-de-Ouros metia o peito”. Ou seja, para atravessar o rio, realizar a travessia, vencer o dilúvio, é necessário não apenas paciência, humildade, trabalho (virtudes possuídas por Sete-de-Ouros), mas também coragem – e esperança, pois “No fim de tudo”, imagina Sete-de-Ouros – “tem o pátio, com os cochos, muito milho, na Fazenda; e depois o pasto: sombra, capim e sossego... Nenhuma pressa”. O retorno à fazenda significa, de algum modo, a esperança da terra prometida, após a dissolução de todas as formas através das águas. Porém, antes de realizar a travessia final “no leito primitivo e normal do córrego da Fome” (IDEM, p.95), é preciso dar o último passo, vencer o último desafio, passar pela “[...] barriga faminta da cobra, comedora de gente; ali, onde findavam o fôlego e a força dos cavalos aflitos”. O narrador mais uma vez se refere à tragédia como um evento ocorrido “naqueles tempos”, “até hoje ainda é falada a grande enchente da Fome, com oito vaqueiros mortos, indo córrego abaixo”. Dessa forma, podemos pensar nesse conto ao menos como uma narrativa de ordem exemplar na sua forma prototípica, reatualizada no por Guimarães Rosa. Porém, apesar das mortes ocorridas até esse ponto da travessia, a jornada ainda não foi concretizada, pois o herói – Sete-de-Ouros – ainda não cumpriu seu destino. Na hora decisiva o burrinho realiza a travessia final - como se atravessasse pelo fio da navalha (outra imagem mítica) se entregando e esquecido de si, “confiado, ao querer da correnteza”, sem resistir às águas da morte (que também podem representar

um renascimento, “as águas da vida”, para quem souber realizar a travessia). O burrinho ainda traz o vaqueiro Francolim, que faz a travessia agarrado ao rabo do animal, num ato instintivo de puro desespero e ânsia de salvar-se da dissolução última. Finda a travessia, a recompensa: milho, sombra e água fresca. Fosse um herói mitológico, provavelmente restaria uma hierogamia (casamento sagrado), conquista do reino, ou ascensão (a outro estado de consciência ou reino superior). Mas, conforme nos deixou escrito Xenófanes,

“se mãos tivessem bois, cavalos ou leões, se soubessem
grafar e concluir obras como os homens, os cavalos
traçariam imagens de deuses semelhantes a cavalos;
os bois, a bois; e cada espécie produziria corpos divinos
semelhantes a seus próprios organismos” (SCHÜLER, p.42),

mais que reinos deste ou de outro mundo, princesas, castelos e riquezas, o que basta a Sete-de-Ouros, que realiza a travessia, é um lugar para se acomodar, dormir e esquecer-se dos problemas do universo. Descanso merecido após uma vida inteira de trabalho e sofrimento, curtida a duras penas, em algum lugar do sertão de Minas Gerais.

Lalino Salãthiel, protagonista de “A Volta do Marido Pródigo”, também realiza uma jornada. Brincalhão e generoso, porém não muito afeito ao trabalho, preferindo farras e festas à vida cotidiana, compromissada e sedentária, Lalino resolve abandonar mulher e trabalho, saindo em busca de novas aventuras com mulheres “de vida fácil”, daquelas que “não se encontram no sertão”, “parecidas com artistas de cinema”, após tomar conhecimento de outra realidade através de jornais e revistas da então capital do país,

“ – 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... É só a gente chegar e escolher... Elas ficam nas janelas e nas portas, vestindo pijama... de menos ainda... Só vendo, seus mandioqueiros! Cambada de capiaus!...” (ROSA, p. 106),

provocando os colegas de trabalho e cantando vitória prévia que, naturalmente, não irá acontecer no decorrer da narrativa. Para iniciar sua jornada, Lalino resolve pedir emprestado uma quantia considerável de dinheiro ao espanhol Ramiro para gastar com suas farras no Rio de Janeiro. Todavia, após desiludir-se na cidade grande - depois de aventuras que “só podem ser pensadas e não contadas” (ROSA, P. 117) – o protagonista (também chamado Eulálio) retorna em busca do que perdera: a mulher, Maria Rita, o trabalho e, principalmente, sua própria vida. De certa forma, o personagem realiza o mesmo ciclo (partida, iniciação e retorno), embora não se trate necessariamente de um herói prototípico. Alguns traços do protagonista lembram o arquétipo “Trickster”⁷, espécie de herói primordial representado em certas culturas por um animal brincalhão, geralmente um macaco ou um corvo. Esse personagem é “dominado por seus desejos; tem a mentalidade de uma criança” e não tem outro propósito a não ser “o de satisfazer suas necessidades mais elementares, é cruel, cínico, insensível” (JUNG, 2008, p. 145). O primeiro “Trickster” da mitologia grega encontra-se representado na figura de Prometeu, que enganou o próprio Zeus ao fazer um sacrifício e oferecer apenas ossos com gordura ao deus. Seguindo esse modelo exemplar, os gregos antigos, quando queriam sacrificar aos deuses, imitavam a oferta de Prometeu, consumindo a melhor parte da carne e deixando apenas ossos e gordura aos deuses (BRANDÃO, 1990 p. 17). O segundo erro de Prometeu, que lhe custou seu acorrentamento em um rochedo, foi ter novamente enganado os deuses e furtado o fogo divino, presenteando os mortais com tal dádiva. Outro tipo de herói com traços tricksterianos é Odisseu, ao qual Lalino se assemelha mais diretamente. Odisseu, rei de Ítaca, além de navegador, guerreiro, chefe militar, dentre outras qualidades, também sabia trapacear, mentir e enganar. No mesmo conto, Lalino é capaz de um grande ardil que fará com que reconquiste sua mulher, através de uma jogada política, garantindo o respeito dos coronéis da região. Laio, como o chama sua mulher, consegue dobrar até mesmo o chefe político do distrito, Major Anacleto, “homem de princípios austeros, intolerante e difícil de se deixar engambelar” (ROSA, p. 127). Uma pequena amostra do conceito do Major em relação a Eulálio está nesse diálogo com seu filho, Oscar,

⁷ Conforme Joseph Henderson, em “Os mitos antigos e o mundo moderno” JUNG (2008, p. 145). Podemos encontrar traços do mesmo arquétipo no personagem Leonardo, de “Memórias de um Sargento de Milícias”, de Manuel Antônio de Almeida, bem como em “Macunaima”, de Mário de Andrade e nas aventuras de Pedro Malazarte. Henderson também exemplifica o trickster lembrando Charlie Chaplin, no século XX, e deus trapaceiro Loki, na mitologia nórdica.

- [...] Aquilo é um grandessíssimo cachorro, desbriado, sem moral e sem temor de Deus... Vendeu a família, o desgraçado! Não quero saber de bisca dessa marca... E, depois, esses espanhóis são gente boa, já me compraram o carro grande, os bezerros... Não quero saber de embondo!

Seu Oscar falou manso:

- Está direito, pai... Não precisa de ralhar... Eu só pensei, porque o mulatinho é um corisco de esperto, inventor de tretas. Vai daí, imaginei que, p'ra poder com as senvergonhices do Benigno com o pessoal dele, do pior... (ROSA, p. 127).

Após várias peripécias, Lalino acaba por arregimentar, para o lado do Major, o poder político concedido pelo deputado conselheiro de Estado. Em outras palavras, Lalino Salãthiel é astuto como Odisseu, embora tenha feito a jornada à sua moda, voltando com uma nova espécie de conhecimento, reconquistando seu lugar e reencontrando sua mulher, Maria Rita (que, como Penélope, sempre lhe fora fiel, apesar de viver com o espanhol durante as esbórnias de seu marido em Belo Horizonte, durante a “iniciação” de Lalino).

Guimarães Rosa, em carta a João Condé, considerava essa história como a “menos pensada” de *Sagarana*. Com efeito, é a única narrativa em que o cômico se apresenta quase que integralmente, nos traços autobiográficos do protagonista, que nos remete ao arquétipo “Trickster”. Narrativa essa que representa um arquétipo diametralmente oposto ao do conto a ser analisado no capítulo seguinte, considerado por muitos, inclusive pelo próprio autor, como “uma história mais séria, de certo modo síntese e chave de todas as outras”.

4 JORNADA DE MATRAGA EM DIREÇÃO A SI MESMO.

Conforme GALVÃO (1978), Matraga tem raízes na narrativa mítica cristã, especialmente em relação ao novo testamento. Dessa forma, o protagonista seria uma “imitação de Cristo”, ao mesmo tempo em que passaria por um doloroso processo de individuação (TORINHO, 2008). A narrativa de Rosa estaria inserida numa tradição mítica ao recontar e refazer a Jornada do Herói definida por Campbell em “O Herói de Mil Faces”. Também, de acordo com GALVÃO (1978), o personagem principal teria herdado da tradição ocidental e popular medieval traços inerentes aos santos convertidos da Igreja Católica (São Francisco de Assis e Paulo de Tarso), além de outros heróis da narrativa popular medieval, como “Roberto do Diabo”, que seria adaptado e recontado através da literatura de cordel nos séculos XIX e XX no Brasil (de acordo com Luís da Câmara Cascudo em “Cinco Livros do Povo”).

4.1 Partida

“Matraga não é Matraga, não é nada” (ROSA, p. 363). Com uma antidefinição, assim o narrador abre o conto. Mas quem será Matraga, como decifrar o enigma? Matraga, nessa altura do conto, é “Nhô Augusto – o homem – nessa noitinha de novena, num leilão de atrás da igreja, no arraial da Virgem Nossa Senhora das Dores do Córrego do Murici” (IDEM). Há uma atmosfera de tumulto, seguida de um “leilão de santo”, em que uma prostituta é arrematada pelo protagonista, após muita confusão. Estamos em um espaço sagrado, que é profanado por Augusto Estêves, que entra no leilão “[...] alteado, vestido de luto, pisando pé dos outros e com os braços em tenso, angulando os cotovelos”, berrando com “voz de meio-dia” e levando o prêmio, Sariema, pobre prostituta, uma não-pessoa. São os próprios participantes que condenam o mau comportamento do protagonista nessa primeira parte, “Respeito gente, que o leilão é de santo!...”, “Me desprezo! Me desprezo desse herege!... Vão coçar suas costas em parede!... Coisa de igreja tem castigo, não é brinquedo... Deix’passar!... Dá enxame, gente! Dá enxame...”, que quebra um protocolo, desrespeitando um espaço heterogêneo, sagrado, agindo de maneira pessoal e desrespeitosa com aquilo que a tradição do local

exigiria. Augusto Estêves leva a rapariga, abandonando-a no meio do caminho, pois a mulher tinha “perna de manuel-fonseca, uma fina, outra seca”, e desce uma ladeira “que a gente tinha que descer quase correndo, porque era só de cristal e pedra solta”. Estamos aqui diante da primeira descida do personagem, que cometeu uma “*hybris*”, conceito que os gregos entendiam como “desmedida”. Um herói, quando acometido pela “*hybris*”, praticava uma série de desvarios que o levavam a uma desarmonia completa, podendo gerar o caos e a destruição. Como exemplo, lembramos de Hércules que, acometido pela loucura, matou os próprios filhos. Como punição, e para purificar seus atos, a deusa Hera instituiu que o herói ficasse a cargo de seu primo, o rei de Argos, Erísteu, submetendo-se a este. Segundo BRANDÃO (1991), os doze trabalhos cumpridos por Hércules “configuram um vasto labirinto, cujos meandros, mergulhados nas trevas, o herói terá que percorrer até chegar à luz, onde, despindo a mortalidade, se revestirá do homem novo, recoberto com a indumentária da imortalidade” (IDEM, p. 97). O herói de Rosa ainda nem desconfia, mas sua jornada recém está começando. Essa primeira parte, a partida, caracteriza-se pela vivência do herói no mundo comum, no mundo cotidiano. Aqui, Matraga é violento, intempestivo, bêbado, briguento, ignorante e temerário. Os instintos desregrados prevalecem na psique do personagem, que age em desacordo com o próprio eu consciente. Até mesmo a mulher, Dionóra, tem medo do marido, “duro, doido e sem detença, como um bicho grande do mato”, andando “sempre com os capangas, com mulheres perdidas, com o que houvesse de pior” (ROSA, p. 368). Matador, cruento e irascível, Augusto Estêves é logo abandonado pela mulher, que resolve fugir com o amante, Ovídio, diametralmente diferente do marido em todos os aspectos.

Os únicos resquícios de biografia que conhecemos do protagonista são dados pelo narrador, “Fora assim desde menino, uma meninice à louca e à larga, de filho único de pai pancrácio”⁸ (IDEM, p.369) e pelo tio de Dionóra. Criado pela avó, visto que a mãe morrera quando criança, o protagonista ficou dividido entre a progenitora, o pai e o tio violento. Para se fazer respeitar no sertão, optou pela violência e pelo crime, em detrimento do sagrado,

⁸ Pancrácio, luta marcial grega, uma antiga variante daquilo que hoje conhecemos por boxe. Portanto, deduz-se que o pai de Matraga seria um sujeito violento ou descontrolado, características herdadas pelo filho até então. MARTINS (2001, p. 368) também define o termo como “tolo, tonto, idiota”.

- [...] Mãe do Nhô Augusto morreu quando ele era pequeno... Teu sogro era um leso, não era p'ra chefe de família... Pai era como que Nhô Augusto não tivesse... Um tio era criminoso, de mais de uma morte, que vivia escondido, lá no Saco-da-Embira... Quem criou Nhô Augusto foi a avó... Queria o menino p'ra padre... Rezar, rezar, o tempo todo, santimônia e ladainha... (ROSA, p. 370),

caminho que caracteriza o herói na primeira parte dessa narrativa tripartida (GALVÃO, 1978), ao contrário do caminho que teria de seguir mais tarde, em direção ao sagrado e a si mesmo.

Alertado por seu camarada Quim Recadeiro da traição da mulher, Nhô Augusto Estêves resolve reunir seus homens. Entretanto, seus capangas o abandonam, devido a pagamentos em atraso, juntando-se ao chefe político rival, o Major Consilva. Justamente nesse momento o narrador informa que “a casa começa a cair”, “um dia de chegada infalível” (p. 370), em que seria “melhor que o dono estivesse de fora, e não de dentro”. Em outras palavras, o caos se estabelece na vida do personagem, que, a partir de eventos futuros, será forçado a entrar em uma jornada, queira ou não, que irá marcar sua existência de modo indelével e definitivo. Seguem as palavras do narrador,

“Assim, quase qualquer um capiau outro, sem ser Augusto Estêves, naqueles dois contratempos teria percebido a chegada do azar, da unhaca, e passaria umas rodadas sem jogar, fazendo umas férias na vida: viagem, mudança, ou qualquer coisa ensossa, para esperar o cumprimento do ditado: ‘Cada um tem seus seis meses’...” (ROSA, p. 373),

que atestam uma grande virada a acontecer na vida do protagonista.

4.2 Iniciação

Chegando à casa do Major, montado a cavalo, Matraga é surrado impiedosamente pelos capangas de seu antagonista político, recebendo pancadas a torto e a direito: “pauladas na cabeça, nos ombros, nas coxas” são impiedosamente despejadas pelo bando, enquanto “urrava e berrava, e estrebuchava tanto, que a roupa se estraçalhava, e o corpo parecia querer partir-se em dois, pela metade da barriga”. Dessa forma, Augusto Estêves sofre um desmembramento à maneira dos velhos rituais de

passagem. A casa do Major representa a passagem pelo primeiro limiar, “primeiro passo na sagrada área da fonte universal” (CAMPBELL, p. 85). É o próprio Major quem irá ordenar a morte do protagonista, após um esquiteamento simbólico, seguido de uma ressurreição e posterior apoteose, conforme veremos no decorrer da narrativa. Hércules, Osíris e Cristo também passaram pelo mesmo processo. Dessa forma, Matraga reuniria características de várias mitologias e não apenas da cristã, pois não existe um mito essencialmente puro. Além disso, segundo Campbell, vários elementos estruturais da narrativa mitológica se repetem em várias culturas, conforme a proposta do “monomito”.

Após passar pelo primeiro limiar, o personagem sofre sua segunda queda (pois vem caindo desde o início da narrativa, descendo a ladeira sozinho, “uma ladeira que a gente tinha que descer quase correndo, porque era só cristal e pedra solta”, ROSA p.367), e o Major ordena que joguem seu corpo em um barranco, “p’ra nem a alma se salvar...” (IDEM, p. 375). Porém, depois de ser surrado (e antes de ser atirado no barranco), é chegada a vez de Nhô Augusto Estêves receber sua marca, início de seu processo de individuação. O protagonista é marcado nos glúteos, como gado, com o ferro em brasa do Major, “que soía ser um triângulo inscrito numa circunferência”. Depois de perder a mãe, a família (a mulher e a filha), o poder político, é chegada a hora de perder a própria condição humana. A dor faz com que Matraga salte feito um sapo (conforme a epígrafe, “sapo não pula por boniteza, mas porém por percisão”) e role barranco abaixo, “Nhô Augusto viveu-se, com um berro e um salto, medonhos” e “pulara no espaço”, fazendo com que seu corpo rolasse nas pedras, sumindo e desaparecendo da vista de todos. Assim, o herói sofre sua morte ritualística, para renascer posteriormente em outra condição. Matraga rola e desce de sua condição humana até então miserável (visto que era um pária social, um bandido, um facínora), em direção a um caminho de ascetismo e purificação, reconstruindo-se a si mesmo, do caos em direção ao cosmos.

O homem primitivo entendia que seu corpo era uma representação do cosmos. Da mesma forma, podemos ver através das palavras expressas pelo narrador que o dia em que “a casa cai” é o mesmo dia em que o sujeito é destroçado, destruído, para ser devidamente reconstruído em um estágio posterior, após um processo de sofrimento e reconstrução. O dia da queda é representado pelo desmembramento do corpo do protagonista. Cabe falar aqui sobre a marca recebida pelo personagem. A circunferência

é uma mandala⁹, símbolo do “self” (si-mesmo), conforme JUNG (2012). Em um processo de individuação, esse símbolo é frequente em sonhos de pacientes em processo de transformação, sendo comum sua manifestação espontânea através de sonhos. Jung também reparou que era normal pacientes pintarem e desenharem mandalas, de maneira espontânea, quando estivessem próximos a um processo de mudança. Além disso, a mandala é um dos símbolos primitivos mais conhecidos, “o mais primevo grafismo humano” (GALVÃO, 1978), podendo representar o disco solar (IDEM). Conforme os dois autores citados anteriormente, também o círculo é sinal de transcendência, encontrado em várias culturas. Certo é que esse sinal atesta que Matraga está em vias de transformação: o mesmo sinal que rebaixa sua condição humana à de simples animal é o mesmo que irá elevá-lo, a partir desse ponto da narrativa.

A marca do ferro traz um triângulo inscrito numa circunferência. Se estamos lidando com uma narrativa de temática cristã, é patente que essa forma representa o dogma da trindade (Pai, Filho e Espírito Santo),

“O triângulo, no cristianismo, é a representação gráfica de um dos primeiros – em relevância e em antiguidade – dogmas da Igreja, o da união do Pai, do Filho e do Espírito Santo numa só pessoa. Esse dogma (...) impregna a liturgia cristã desde seus primórdios. (...) Por isso, na liturgia quase tudo é repetido três vezes, e impera a fórmula, ‘Em nome do Pai, do Filho, do Espírito Santo’. O louvor e o culto à Trindade, segundo as fontes ortodoxas, aproximam o batismo do martírio, sendo este considerado um batismo mais glorioso” (GALVÃO, 1978, p. 44).

Em uma das narrativas do mito de Hércules, o herói, estando em Tróia, ao saber que a cidade estava sendo assolada por um monstro, mergulha em sua barriga e o destrói de dentro para fora. CAMPBELL (2008, p. 92), ao ilustrar essa passagem, relata que “esse motivo popular enfatiza a lição de que a passagem do limiar constitui uma forma de autoaniquilação”. Ainda segundo o mitólogo norte-americano, “o desaparecimento corresponde à entrada do fiel no templo – onde ele será revivificado pela lembrança de quem e do que é, isto é, pó e cinzas, exceto se for imortal” (IDEM). Processo semelhante ocorre ao homem primitivo quando ingressa em espaços marcados pela heterogeneidade, tais como templos e memoriais. Como podemos ver, nesse ponto da narrativa de Rosa o herói é dado como morto, e os capangas retornam às suas vidas cotidianas, “sob um sol mais próximo e maior”, ou seja, do lado da clareza, do dia, das

⁹ “Círculo”, em sânscrito, segundo o autor.

coisas visíveis. Isso pressupõe que Matraga está do outro lado, no mundo das trevas, na “Barriga da Baleia” ou na “caverna-útero” do mundo, em um tempo e espaço simbolicamente heterogêneos. A partir daí começa seu caminho de provas.

O herói que atende ao chamado encontra seus auxiliares. Se estiver numa floresta, não é incomum que o auxílio venha de “algum mágico, eremita, pastor ou ferreiro, que aparece para fornecer os amuletos e o conselho de que o herói precisará” (CAMPBELL, 2008, p. 77). É exatamente o que Augusto Estêves encontra em sua queda, um preto - que encontra seu corpo quase sem vida, junto ao mato -, e sua mulher, Quitéria. Esses auxiliares acabam ocupando o papel de pai e mãe de Matraga, que passa por um renascimento de ordem simbólica. Com o corpo todo destruído (“viu que tinha as pernas metidas em toscas talas de tabocas e acomodadas em regos de telhas porque a esquerda estava partida em dois lugares, e a direita num só mas com ferida aberta”), é hora de reconstruir-se e renascer em uma nova condição. Nhô Augusto lembra-se da mulher e da filha, mas agora “sem raiva, sem sofrimento, mesmo, só com uma falta de ar enorme”, pois seu ego passara por um estilhaçamento não apenas de ordem física, mas também psíquica, fazendo com que retornasse a uma condição anterior a seu caráter irascível e violento,

“Respirava aos arrancos, e teve até medo, porque não podia ter tento nessa desordem toda, e era como se o corpo não fosse mais seu. Até que pôde chorar, e chorou muito, um choro solto, sem vergonha nenhuma, de menino ao abandono. E, sem saber e sem poder, chamou alto soluçando:

- Mãe... Mãe...” (IDEM, p. 378),

restando agora reconstituir os cacos em que seu corpo e alma se transformaram, pois “era como se tivesse caído num fundo de abismo, em outro mundo distante”.

Enquanto as feridas vão cicatrizando, o protagonista é apresentado a um padre que aconselha Matraga “com um sermão comprido” a trilhar a senda do trabalho e do perdão, “devendo trabalhar por três e ajudar os outros, sempre que puder”. Além disso, é também aconselhado a amansar o gênio e “domar o poldro bravo” que há dentro de si. O padre faz as vezes de mentor, “aquele que fornece os amuletos e o conselho de que o herói precisará” (CAMPBELL, p. 77), insistindo com Nhô Augusto para que “reze e trabalhe, fazendo de conta que esta vida é um dia de capina com sol quente, que às

vezes custa muito a passar, mas sempre passa. E você ainda pode ter muito pedaço bom de alegria... Cada um tem a sua hora e a sua vez: você há de ter a sua” (ROSA, p.380).

Após morrer simbolicamente, tomar conhecimento da dor e daquilo que seria o inferno, Matraga reconhece sua existência anterior mundana e converte-se ao sagrado, levando uma nova vida, de sacrifícios e trabalhos em prol dos necessitados. Já não é o mesmo ser que tratava seus semelhantes não como indivíduos, mas como mercadorias, objetos. Já restabelecido, podendo andar, resolve partir para uma propriedade ainda sua,

“Largaram à noite, porque o começo da viagem teria de ser uma verdadeira escapada. E, ao sair, Nhô Augusto se ajoelhou, no meio da estrada, abriu os braços em cruz, e jurou:

- 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!... E os negros aplaudiram, e a turminha pegou o passo, a caminho do sertão” (IDEM, p. 381),

ressurgindo como um homem esquisito, “que ninguém podia entender”, “meio doido e meio santo”, que trabalhava ajudando a todos, sem esperar receber nada como recompensa, às vezes falando sozinho, apenas pedindo serviço para fazer, mas que “fugia às léguas de viola ou sanfona, ou de qualquer outra qualidade de música que escuma tristeza no coração”, no povoado do Tombador, no interior do Sertão.

O herói é “o homem da submissão autoconquistada” (CAMPBELL, 2007). Um dos doze trabalhos de Hércules foi limpar as estrebarias do rei Áugias, que não eram limpas há mais de trinta anos, de acordo com o mito. Esse trabalho foi imposto por Euristeu a Hércules como forma de humilhação. Mas, desviando o curso de dois rios, o herói completa a limpeza das estrebarias. Segundo BRANDÃO (1990, p.103), a estremeira representava a deformação banal, purificada através da passagem dos rios correntes. Irrigar o estábulo, assim, significava “purificar a alma, o inconsciente, da estagnação banal, graças a uma atividade vivificante e sensata” (IDEM, p. 103). Segue o autor, informando que a iniciação é um progresso na dor em direção ao mistério final, “*thanatos*”. Do mesmo modo, podemos entender a “evolução” de Matraga através do trabalho duro, diário e sem recompensa financeira como um dos estágios que farão com que o personagem atinja outro grau de consciência, sendo lembrado posteriormente como homem santo. Estamos no domínio do mito, tempo heterogêneo, diferenciado, o que é atestado pelo narrador, que afirma que no Tombador se passaram “seis ou seis meses e meio, direitinho desse jeito, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma

estória inventada, e não um caso acontecido, não senhor” (IDEM). Quanto ao espaço, o lugar da morte simbólica (da queda de Matraga), tornou-se um lugar sagrado, heterogêneo, que “ficou sendo um caminho de pragas e judiação” (p. 375), bem como os cansaços durante os trabalhos no povoado eram “a última lembrança do povo do Tombador” (p. 383).

Todo herói enfrenta uma série de provas e desafios em sua jornada. Com Matraga não poderia ser diferente. Não demora muito e aparece o primeiro teste, na figura de Tião da Thereza, que reconhece Augusto Estêves e informa a situação em que havia ficado a fazenda do ex-coronel. Com a morte de Quim Recadeiro, a desgraça da filha (que havia “caído na vida”) e a possibilidade de casamento, na igreja, de sua mulher, Dionóra, o mundo anterior de Matraga se esfacelara. O diálogo entre os dois personagens atesta o aniquilamento do antigo Nhô Augusto Estêves,

- Pára, Tião!... Não quero saber de mais coisa nenhuma! Só te peço é pra fazer de conta que não me viu, e não contra p'ra ninguém, pelo amor de Deus, pelo amor de sua mulher, de seus filhos e de tudo o que para você tem valor!... Não é mentira muita, porque é a mesma coisa em como se eu tivesse morrido mesmo... Não tem mais nenhum Nhô Augusto Estêves, das Pindaíbas, Tião...

- Estou vendo, mesmo. Estou vendo... (ROSA, 2008, p.384),

que renega qualquer forma de vingança ou ato pessoal baseado no orgulho e na vaidade, aniquilando-se ao negar o próprio nome e evitando um conflito de maiores proporções que colocariam a perder seu trabalho em busca da salvação. Após perder a mãe, a condição social, a família, e a própria vida, Nhô Augusto perde também o próprio nome, pedindo para ser esquecido. É a quinta perda, a definitiva, que simboliza a morte do antigo ego¹⁰, mesmo que ainda existam tendências de aniquilamento e desejos de vingança dentro do protagonista, “e, com uma tristeza, uma vontade doente de fazer coisas mal-feitas, uma vontade sem calor no corpo, só pensada: como que, se bebesse e cigarrasse, e ficasse sem trabalhar nem rezar, haveria de recuperar sua força de homem e seu acerto de outro tempo, junto com a pressa das coisas, como os outros sabiam viver” (IDEM, p. 383). Aquele homem outrora sanguinário, violento e vingativo não existe mais, e em seu lugar há de surgir outro, após um árduo caminho de testes e

¹⁰ Também sinalizando a morte da “persona”, a máscara social, pela qual era conhecido Nhô Augusto Estêves, conforme DAMATTA (1997).

provas. Entretanto, esse aniquilamento do antigo “eu” não é definitivo, pois sua hora de se manifestar também há de chegar. O narrador refere-se à provação de Matraga como uma espécie de purgatório (“era demais que estava purgando pelos seus pecados”, p. 386), servindo a humilhação pela qual passava Matraga - que morria como homem, “que nem como se tivesse virado mulher” - como uma espécie de prova pela qual o personagem devia se purificar e penitenciar. O personagem relembra suas façanhas e seu passado de grandes violências, como o dia em que enfrentou dez capangas, dando cabo de todos, e o confronto com Sergipão Congo, “monstro matador”, evidenciando um passado glorioso, típico do herói mítico, embora violento e assassino, tomado quase que inteiramente pela “*hybris*”, pela raiva e pelo orgulho. A solução para o impasse? Rezar o credo, esquecer o passado e viver uma espécie de “imitação de Cristo”, conforme seu mentor, o padre que o havia aconselhado a domar o “poldro bravo” que havia dentro de si. O encontro com Tião, que desencadeara uma série de processos de ordem interior, como o desejo de vingança, é o primeiro teste de Matraga.

Enquanto vai passando o tempo, Augusto “ajudava a carregar defuntos, visitava e assistia gente doente, e fazia tudo com uma tristeza bondosa, a mais não ser” (IDEM, p. 387). Nessa altura da narrativa o herói tem um encontro que ficará lembrado por todos os habitantes do Tombador. Acompanhado por um bando de jagunços, espalhando o caos e o terror, aparece o antagonista do personagem, aquele que o confrontará no duelo final, sujeito conhecido como “o arranca-toco, o treme-terra, o come-brasa, o pega-à-unha, o fecha-treta, o tira-prosa, o parte-ferro, o rompe-racha:, seu Joãozinho Bem-Bem” (p. 389), que é convidado por Matraga, espécie de protetor do povoado, a ficar consigo em sua propriedade. O reconhecimento entre as partes ocorre quase que imediatamente, pois ambos estão em pé de igualdade, apesar de atuarem em lados opostos. Joãozinho Bem-Bem é uma projeção, um espelhamento das gestas anteriores de Matraga, que revela tudo aquilo que ele deixou de ser, o que sugere um personagem duplo, algo como um “alter-ego” de Augusto Estêves. A manifestação do duplo pode provocar angústia e mal-estar, mas também pode resultar no “encontro necessário e benéfico para solucionar a cisão interna e proporcionar o alcance da unidade”, sendo “seguidamente representado por um rival, projeção do pai ou de um irmão” (MELLO, 2007, p. 229). Como Matraga é justamente um herói dividido, em processo de purificação, esse encontro irá revelar sua outra face, sua “sombra”, aquilo que deve ser superado em seu caminho de individuação. Na primeira parte da narrativa, quando

Matraga é espancado pelos capangas do Major e dado como morto, o narrador informa que esses “voltavam sob um sol maior”. Consequentemente, é lícito afirmar que o personagem ainda está na “barriga da baleia”, ou “útero” do mundo, onde é preciso “matar o dragão interior” (simbolizado pelo duplo Joãozinho Bem-Bem). O triunfo do herói sobre o dragão representa a vitória do ego sobre as tendências repressivas, “o herói afunda-se nas trevas, que representam uma espécie de morte... A luta entre o herói e o dragão deixa transparecer o tema arquetípico do triunfo do Ego sobre as tendências repressivas” (CHEVALIER e GHEERBRANT p. 351), o que irá acontecer no clímax, no desfecho do conto, quando Matraga tem “sua vez”, tornando-se aquilo que realmente é. Todavia, apesar de ocorrer uma forte identificação entre ambos, Matraga ainda não pode revelar sua identidade anterior. Porém, ao manejar armas de fogo e ao fazer um reconhecimento na tropa de Joãozinho Bem-Bem,

“Opa! Ôi-ai!... A gente botar você, mais você, de longe, com as clavinhas... E você outro, aí, mais este compadre de cara séria, p’ra se voltearem (...) E depois chover sem chuva, com o pau escrevendo e lendo, a arma-de-fogo debulhando, e homem mudo gritando, e os do-lado-de-lá correndo e pedindo perdão!... Mas aí Nhô Augusto calou, com o peito cheio tomou um ar de acanhamento; suspirou e perguntou:

- Mais galinha, um pedaço, amigo?” (p. 395),

o chefe dos jagunços reconhece no ex-valentão um “companheiro d’armas”, diferente dos demais, com várias virtudes guerreiras. Artifício semelhante ocorre no mito de Aquiles. Ao ser profetizada sua participação na Guerra de Tróia, o herói grego foi escondido na corte do rei Licomedes e disfarçado de mulher por sua mãe, Tétis, para que não cumprisse seu destino na batalha. Como Aquiles era indispensável aos gregos, Odisseu foi encarregado do reconhecimento e posterior alistamento do herói, disfarçando-se de mercador e levando uma série de tecidos e jóias, dentre as quais estava escondida uma espada e um escudo. Ao deparar-se com as armas, Aquiles revela-se ao rei de Ítaca e é convocado para a guerra contra os troianos. De maneira semelhante, Matraga também estava escondido, “vivendo como uma mulher”, não podendo revelar sua identidade. Anteriormente, ao ser descoberto por João da Thereza, rogara para que fosse definitivamente esquecido, mas revela-se no manejo de armas ao chefe dos jagunços, o que lhe rende um convite para entrar no bando. Entretanto, quem deseja a salvação da alma não pode cair em tentações de ordem sensorial. Apesar do chamado ser muito bem aceito pelo protagonista, pois “o convite de seu Joãozinho

Bem-Bem, isso, tinha que dizer, é que era cachaça em copo grande! Ah, que vontade de aceitar e ir também...” (p. 397), Matraga definitivamente perderia a batalha interior por sua alma, e aí mesmo era “que se perdia, mesmo, que Deus o castigava com mão mais dura...” (IDEM). Portanto, restava resistir às tentações, cumprir penitência e esperar o chamado definitivo, pois, conforme o mantra “cada um tem a sua hora”, a hora do personagem também haveria de chegar.

4.3 Retorno

Já estamos quase no final do caminho de provas, o que é simbolizado por um chamado de ordem interior, representado pela própria natureza - que se manifesta visivelmente - indicando um despertar da consciência de Matraga. Curiosamente, são todos animais alados, “De repente a manhã gargalhou: um bando de maitacas passava, tinindo guizos, partindo vidros, estralejando de rir”, “E mais maitacas. E outra vez as maracanãs fanhosas”, “era uma revoada estrilando bem por cima da gente”, “E agora os periquitos, uma esquadrilha sobrevoando a outra” (ROSA, p. 399), que indicam um convite à jornada, à mudança e à peregrinação. O personagem atende a um chamado de natureza interior, um segundo “chamado da aventura”, que será seu retorno (conforme Campbell, ao indicar as três etapas da jornada do herói, “partida, iniciação e regresso”) expresso nas seguintes palavras, “Adeus, minha gente, que aqui é que mais não fico, porque a minha vez vai chegar, e eu tenho que estar por ela em outras partes!” (p. 401).

Matraga foi “ritualizado”, morreu simbolicamente e renasceu em outra condição psíquica. Não é mais o mesmo homem. Enfrentou sua sombra (figurativizado por Joãozinho Bem-Bem) e resistiu às tentações do espírito, ao renegar a vaidade, o orgulho e a vontade de fazer coisas ruins. Portanto, está pronto para prosseguir em sua peregrinação. E é em cima de um burrinho que ele a faz. O asno, conforme CHEVALIER e GHEERBRANT (2003, p. 93), representa o sexo, a libido, a parte instintiva do homem. Montado em cima de um jericó, a entrada de Cristo em Jerusalém representa a vitória das forças espirituais, ou psíquicas, sobre a matéria, pois “O espírito monta sobre a matéria que lhe deve estar submissa, mas que às vezes escapa de seu governo” (IDEM), imagem que se repete no conto de Rosa. E é dessa maneira que

Matraga encara o deserto, montado em um animal “assim meio sagrado, muito misturado às passagens da vida de Jesus”, conforme Quitéria lhe informa.

Em seu caminho de volta, encontra um velho cego, “esguio e meio maluco”, que representa o guardião do limiar de retorno. Conforme CAMPBELL (2007, p.213), “As aventuras do herói se passam fora da terra nossa conhecida, na região das trevas; ali ele completa sua jornada, ou apenas se perde para nós, aprisionado ou em perigo; e seu retorno é descrito como uma volta do além”. É o fim da iniciação de Matraga, que está prestes a se transformar em herói (ou santo), simbolizada na figura do cego, que “abre as portas” para que o protagonista finalmente tenha seu momento de auto-realização. A cegueira, de acordo com CHEVALIER e GHEERBRANT (2003, p. 217), às vezes participa tanto da ordem divina quanto das provas iniciáticas, e aparece em narrativas populares, na qualidade de seres inspirados, como “músicos, bardos e cantores”. Também é comum os deuses transformarem em cegos aqueles que “desejam arruinar e, por vezes, salvar” (IDEM). Aqui, o cego representa o guardião do último limiar (do retorno), conforme apontamos no início do parágrafo. O jegue mostra o caminho, “aonde o jegue me levar, nós vamos, porque estamos indo é com Deus!...” (ROSA, p. 404), como o burrinho Sete-de-Ouros transpõe o Córrego da Morte no conto que abre *Sagarana*.

Chegando não exatamente ao Córrego do Murici, local onde os fatos iniciais se desenrolaram, mas muito perto dali (isso é irrelevante para o caráter da jornada, ao menos nessa narrativa), o herói entra no arraial do Rala-Coco, “onde havia, no momento, uma agitação assustada no povo”, com a chegada dos jagunços do bando de Joãozinho Bem-Bem. Ao tomar conta da situação, Matraga rejubila-se, “Agora, sim! Cantou p’ra mim, passarim,!...” e vai de encontro ao grupo. Com muitas honrarias, é recebido e informado pelo chefe do bando dos novos acontecimentos: alguém havia morto, traiçoeiramente, um capanga dos seus, e agora seria necessário que a família do assassino pagasse por sua morte. Há um certo atrito entre os dois personagens, que discutem sobre as penas a serem aplicadas à família do assassino de Juruminho, o capanga. Joãozinho chega a reiterar seu convite, “eu havia de gostar se o senhor quisesse vir comigo, para o norte... É convite como nunca fiz a outro, e o senhor não vai se arrepender! Olha: as armas do Juruminho estão aí, querendo dono novo...” (p. 407), refazendo seu oferecimento a Matraga, que pede para ver as armas do morto, botando a mão no revólver como “um gato poria a pata num passarinho. (...) Mas seus dedos

tremiam, porque essa estava sendo a maior das tentações”. Há um conflito interior no personagem, dividido entre o passado e o futuro, entre o bem e o mal, que se resolverá logo a seguir.

Entra na sala o pai do matador, que implora pela vida de sua família, “pela Virgem Santíssima”, “pelo sangue de Jesus Cristo e pelas lágrimas da Virgem Maria” e “pelo corpo de Cristo da Sexta-feira da Paixão”. Tendo seus pedidos negados por Joãozinho, o velho clama pela “força de Deus” para ajudá-lo nesse momento. RIAMBAU analisa esses pedidos como índices da trindade, que se manifestam de várias maneiras ao longo da narrativa¹¹, e que aqui adquirem máxima intensidade, em fórmula de invocação praticada pelo velho pai de família.

Nesse momento (há um silêncio no ar, digno dos antigos *westerns* norte-americanos...), Matraga se manifesta a favor do pai de família, que implora “em nome de Nosso Senhor e da Virgem Maria” (ROSA, p. 409) e desafia o chefe dos jagunços a prosseguir na vingança, “pois então... – e Nhô Augusto riu, como quem vai contar uma grande anedota - ... Pois então, meu amigo seu Joãozinho Bem-Bem, é fácil... Mas tem que passar primeiro por riba de eu defunto...” (IDEM, p. 409). Como se sentia “preso a Nhô Augusto, por uma simpatia poderosa”, não é Joãozinho quem inicia o tiroteio, mas um capanga “bronco”, Teófilo Sussuarana. Benzendo-se em “nomopadrofilhospritosantamêin”, fórmula da Trindade, Matraga entra no desafio, que seria o último, em direção à sua ascese, “ô, gostosura de fim-de-mundo!”, dizendo impropérios e palavrões, como se fosse “um demônio preso e pulando como dez demônios soltos” (IDEM, p. 410). Acabando as balas, após haver morto os capangas do chefe, vão os dois para a rua, no duelo final, em que Matraga mata seu oponente, rasgando-o de cima a baixo, fazendo soltar “um mundo de cobras sangrentas para o ar livre”, como se purgasse o mal existente no antagonista e livrasse o povoado das investidas do bando de jagunços. Dessa forma, ao aniquilar-se nessa “síntese de contrários” (pois é utilizando-se das armas do próprio mal – a violência extrema – que o protagonista realiza essa síntese que, ao mesmo tempo em que o aniquila, o redime e o faz ascender), completa-se a transformação total de Nhô Augusto Estêves, que realiza um ato de natureza heróica, digno do herói arquetípico, ao redimir o povoado do Rala-Coco de uma tragédia que traria caos e desordem àquela população. Ainda antes de

¹¹ A marca que o personagem traz é um triângulo, símbolo da trindade (GALVÃO, 1978).

morrer – “como amigos” – Matraga roga para que Joãozinho se arrependa dos pecados, para que possam ir juntos para o céu. Enquanto isso, o povo promovia o personagem a herói, “foi Deus quem mandou esse homem no jumento, por mor de salvar as famílias da gente” (ROSA, p. 412), e a santo, “Não deixem esse santo morrer assim” (IDEM). Assim, o antes matador cruel e irascível Nhô Augusto Estêves torna-se Augusto Matraga, uma lenda, um mito, para o povo daquela localidade. Agora Augusto Matraga, é reconhecido por João Lomba, velho amigo e com os lábios cheios de sangue e contentamento (lembrando os mártires da igreja católica) perdoa a esposa e põe bênção na filha, colocando tudo “em ordem”. No penúltimo parágrafo, há menção do narrador ao último e definitivo nome de Augusto, “então, Augusto Matraga fechou um pouco os olhos”, que simboliza a transformação completa do personagem, de mundano em santo, de uma condição a outra, através de um caminho de provações e tentações, e um desafio final, simbolizado na luta entre bem e mal, espírito e matéria, sagrado e profano. Como Cristo e outros heróis, Augusto Matraga¹² tem sua ascensão, após tornar-se aquilo a que estava destinado a ser.

Outra forma de ascensão teve Hércules, após cumprir seus doze trabalhos e ter uma morte sacrificial. Envolvendo-se na túnica de Dejanira banhada em veneno, entrando em uma imensa fogueira, e arrancando partes do corpo envolvidas na túnica, Zeus salva seu corpo da destruição completa, fazendo com que o herói ascenda ao Olimpo e despose Hebe, deusa da juventude. Como o herói cristão, sofre um desmembramento, seguido de morte ritual, e uma posterior ascensão. Hércules, como todo herói arquetípico, é uma das muitas representações da alma humana.

¹² “Matraga” também é um anagrama de “gramata” (“cf. gr *gramma*, *grammatos*: “texto, escrito, inscrição, livro, letra, literatura”), segundo ALMEIDA (2002). Ampliamos o anagrama. “Matraga” seria um “falso anagrama” ou uma referência (por aproximação fonética) ao “tetragrammaton” (ver figura 1, em anexo), que representa, em sua essência, as quatro letras do nome divino, Javé, e é representado por um pentagrama. Símbolo do microcosmo, o próprio ser humano, na união do masculino e feminino, o pentagrama ainda simboliza o casamento, a felicidade e a realização (CHEVALIER e GHEERBRANT, p. 705). Ver figura 1.

4.4 Matraga e Outros Heróis.

Histórias de conversão sempre acompanharam o cristianismo. O modelo mais antigo é Paulo de Tarso, “o atleta de Cristo” (segundo santo Agostinho), que perseguia cristãos em favor de Roma, e que teria participado do martírio do primeiro santo católico, Estevão. Conta-se que Paulo, em perseguição aos cristãos na cidade de Damasco, teve uma visão de Cristo no deserto, que fez com que caísse do cavalo e ficasse cego por três dias. Após receber essa “revelação”, Paulo começa sua peregrinação, convertendo pessoas ao cristianismo, e escrevendo boa parte do Novo Testamento, até receber sua “coroa do martírio” final. Como Matraga, Paulo sofreu uma queda, passando por uma morte simbólica, entrando em um novo estado de consciência. GALVÃO (1978) aponta que o conto de Rosa poderia ser incluído sem maiores problemas na *Legenda Áurea*. Com efeito, outro santo que passa por uma conversão é Francisco de Assis, considerado o maior santo da igreja católica, que levava uma vida desregrada e mundana, repleta de festas e orgias, mas que acabara se convertendo ao cristianismo, levando a “imitação de Cristo” a níveis até então não equiparados. Ao morrer, o personagem de Rosa pede para que seja deixado no chão para “se acabar no solto, olhando o céu, e no claro...”, como Francisco de Assis que, ao chegar “sua hora e vez”, que pediu para ser “colocado sobre a terra nua, chamou para junto de si todos seus irmãos e fazendo a imposição das mãos sobre todos eles abençoou-os” (VARAZZE, p. 846). Matraga, ao morrer, tem os lábios “lambuzados de sangue, e de seu rosto subia um sério contentamento”. É a “coroa do martírio”, o sofrimento final, a apoteose que faz com que alguém se torne santo. Na *Legenda Áurea*, diz-se que Paulo “aceitava torturas com mais satisfação do que outros aceitam presentes” e que “a morte, tormentos e suplícios eram para ele como brincadeiras de criança” (IDEM, p. 208).

O conto de Rosa também encontra ressonância em outras narrativas. Foi muito popular na Europa, especialmente na França, durante os séculos XIII a XVII, a história de “Roberto do Diabo”, duque da Normandia, espécie de ancestral de Matraga. No Brasil, essa história foi popularizada através da literatura de cordel, e foi bastante difundida entre os séculos XIX e XX, sendo inclusive publicada até hoje, conforme a versão que conseguimos, por Leandro Gomes de Barros (1865-1918)¹³. Na lenda

¹³ BARROS (s/d)

medieval, a narrativa também apresenta a estrutura do monomito. Fruto de um nascimento difícil, a mãe de Roberto dedica a concepção, após dezessete anos de tentativas, ao próprio Diabo. Como resposta, nasce o protagonista que, como o herói arquetípico, é diferenciado dos demais. Seu nascimento é profetizado por cataclismos (“O firmamento agitou-se, o oceano gemeu”, BARROS, p. 06), seguidos de raios e trovões e desespero da parte do povo. O menino é entregue a três amas, mas só se alimentava de “carne e farinha” (p. 07). Desde a infância marcado pela hybris, Roberto só sabia brincar para torturar outras crianças, fazendo o mal a tantos quanto podia. Ao chegar à adolescência, as destruições causadas pelo menino não tinham medida, e foi tão grande o terror que lhe puseram a alcunha pela qual ficou conhecido. Dentre as façanhas do personagem, estão a morte do próprio mestre que lhe haviam confiado, de sete ermitões, e os olhos arrancados dos “capangas” do exército de seu pai, enviados de volta a este. Para termos uma pequena amostra do comportamento desmedido do jovem Roberto, seguem os versos,

“Encontrou sete ermitões
Que já vinham de arribada
Sabendo a notícia dele,
Iam deixando a morada.
Caíram sempre nas mãos
Daquela fera assanhada

Roberto quando os viu,
Pegou a ranger o dente,
Mordia os beijos e a língua,
Quase como uma serpente,
Puxou por uma espada
E chegou-se mais pra frente

Todos seis se ajoelharam,

Pedindo por caridade:

- Seu Roberto, não nos mate,

Por um Deus de piedade!

Peço pelas Três Pessoas

Da Santíssima Trintade

Roberto, que não sabia

O que era compaixão,

Só conhecia os caprichos

De seu brutal coração,

Cortou dos sete a cabeça,

Deixou-os prostrados no chão.” (BARROS, s/d).

O poeta ainda se refere a Roberto como “monstro de um gênio descomunal” e “insolente e desgraçado”. No decorrer do poema, Roberto tem uma visão do espírito santo que lhe diz três vezes, “Roberto, Deus há de lhe castigar” (IDEM, p. 15), que faz com que o personagem a partir daí abandone o mundo de maldades praticadas até então. Ao chegar no Castelo e travar diálogo com sua mãe, que lhe revela o que aconteceu em sua concepção, Roberto tem uma síncope e perde os sentidos. Essa perda da consciência também pode ser entendida como uma descida à caverna, ao mundo interior, a uma mudança de nível psíquico, que fará com que o personagem se torne outro. Mas é preciso ainda expiar os pecados, através de um trabalho de purificação (como Matraga). Para tanto, Roberto vai a Roma e aconselha-se com o Papa, que o envia a um ermitão que ocupa o papel de “mentor” ou “auxiliar” do personagem. O conselho do mentor é que Roberto volte para Roma e se finja de doido e mudo, comendo a comida dos cães e fazendo penitência. De modo semelhante, Matraga, ao chegar no povoado do Tombador, também era lembrado como “um doido, um santo” (ROSA, p. 382). As duas biografias são idênticas: um passado cruel, de mortes e assassinatos, seguido de uma “queda” e o encontro com os mentores (padre e ermitão), que aconselham os dois personagens a cumprirem um caminho de expiações em direção a uma ascese espiritual. O poeta ainda se refere a Roberto como um “segundo Jó” (BARROS, p. 22), “amigo

dum cachorro mais feroz do que um leão, dormindo e comendo juntos na mais perfeita união” (IDEM). Porém, não demora muito o personagem encontra seu antagonista, na figura do almirante vassalo do Rei, que pediu sua filha em casamento. Ao ter o pedido negado, o almirante se revolta e passa a atacar o exército real. Sabendo da intriga e impossibilitado de lutar (pois não pode revelar-se), Roberto fica entristecido por saber que, sozinho, tem poder de vencer o exército revoltoso. Nesse momento, o personagem ouve uma voz incitando-o a participar da luta, e recebe um cavalo e um armamento encantados para entrar em combate. Roberto luta três vezes contra o rival, vencendo-o, e somente a filha do Rei – que não pode falar, pois é muda – testemunha os atos do misterioso cavaleiro. O Rei acaba concedendo o trono e a mão de sua filha ao cavaleiro de brancas armas, mas Roberto não pode se revelar ainda, e prossegue seu calvário repartindo comida com os cães, fazendo-se de louco, aprontando peripécias, etc. Na narrativa de Guimarães Rosa, ao ser encontrado por Tião, Matraga pede para não ser reconhecido, bem como é impedido, por uma necessidade de ordem interior, a ingressar no grupo de Joãozinho Bem-Bem: é necessário esperar por “sua hora e sua vez”. Na última batalha, Roberto é ferido na coxa por uma lança, arranca o pedaço da arma que ficara entalado em sua perna e o esconde debaixo de uma pedra. Como ninguém sabe quem é o cavaleiro, o Rei propõe o reconhecimento pelo ferimento de batalha. O reconhecimento do herói pela cicatriz é um tema recorrente em várias mitologias, como Édipo (marcado desde o nascimento pelos pés) e Odisseu (ferido na canela e reconhecido por seu criador de porcos, Eumeu, e pela sua criada, Ericléia, quando retorna a Ítaca). Mas Roberto ainda não pode falar claramente, muito menos a filha do Rei, que conhece a identidade do cavaleiro misterioso e tem condições de revelar a verdade a todos. Aproveitando-se da situação, o próprio inimigo do reino forja um embuste, ao ferir-se e apresentar-se como o cavaleiro das brancas armas, conquistando o que havia sido prometido pelo Rei. Entretanto, um anjo visita o ermitão e ordena ao mesmo que vá ao castelo, enviando o perdão a Roberto, libertando-o de sua penitência. “A hora e a vez” de Roberto (agora) de Deus então chega. Durante o falso casamento, acontece um milagre: a filha do Rei se manifesta e revela quem é o verdadeiro cavaleiro. O embuste do falso noivo é desfeito, Roberto casa-se e herda o reino.

As duas narrativas apresentam um personagem que muda radicalmente de uma disposição psíquica a outra, após passar por uma série de provas e rituais, e estão inseridas dentro da tradição cristã. Além disso, o esquema do monomito (“partida”,

“iniciação”, “retorno”) se faz presente em ambas, que são histórias de queda, atravessadas por uma morte simbólica, seguida de ascensão. As duas histórias, ou “estórias” tratam do tema da redenção e do renascimento. Também a história de Roberto do Diabo se passa em um tempo incerto, heterogêneo, mítico, pois o poeta situa os acontecimentos “na remota antiguidade” (p. 03), e não em um século determinado cronologicamente. Dessa forma, Guimarães Rosa recria e dá nova vida a antigos mitos e lendas, de origem pagã e cristã, situando-os no interior do sertão mineiro.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Já afirmava Campbell, no final de “O Herói de Mil Faces” (p. 367), que não há um sistema definitivo de interpretação de mitos. Como o deus Proteu, ele muda de forma cada vez que tentamos analisá-lo. Não há, conseqüentemente, um esquema único para analisar narrativas literárias, que se comportam da mesma forma, de acordo com o instrumento utilizado para tal fim.

Nesse trabalho, o intento foi fazer uma leitura mítica do último conto de *Sagarana*, “A Hora e A Vez de Augusto Matraga”, de acordo com os teóricos escolhidos, Eliade e Campbell. Entretanto, não pensamos que essa análise fosse frutífera sem ao menos discorrer sobre outras narrativas que fizessem parte da obra, para termos uma visão de conjunto sobre a mesma. Nossa intenção primeira era interpretar brevemente não apenas os dois contos escolhidos para o segundo capítulo, mas todos, observando o que eles tinham em comum. Mas, por uma questão de enfoque (e espaço), ficaram os dois primeiros e o último, foco do trabalho. Assim, vimos três temas mitológicos: o dilúvio, o trickster e o herói arquetípico, com traços redentores. De certa forma, o que essas narrativas têm em comum é o tema da jornada: todos seus personagens traçam um caminho de ida e volta, conforme o esquema prototípico do herói em sua jornada, “partida, iniciação e retorno”. Conforme vimos em “O Burrinho Pedrês”, conto que abre o volume, ocorre um dilúvio, tema arquetípico em várias culturas, uma diluição de todas as formas, seguida de renascimento, simbolizada pela enchente do Córrego da Fome. Já no segundo, temos o herói primordial “trickster”, representado nos traços do protagonista Lalino Salãthiel. E, por último, o herói redentor aparece na história do ex-coronel Augusto Estêves, que é “ritualizado” ou “iniciado”, transformando-se em Augusto Matraga ao final da narrativa.

A mitologia, assim como a literatura, sempre nutriu-se de outras narrativas. Como no nosso caso não poderia ser diferente, procuramos apontar episódios míticos que lembrassem ocorrências inseridas nos contos de Guimarães Rosa, e não mitos completos ou fechados em si. A título de exemplificação, ficamos com um ancestral de Matraga, representado na figura de Roberto do Diabo, lenda medieval do ciclo de romances de Carlos Magno, já esboçado no ensaio de Walnice Nogueira Galvão, “Matraga: sua marca” (1978). Essa narrativa circulou bastante no sertão brasileiro, em

forma de literatura de cordel. Portanto, seria muito provável que Guimarães Rosa tivesse se utilizado de alguns traços desse personagem para compor o seu *Matraga*. Também achamos interessante fazer uma aproximação entre o conto de Rosa e outras narrativas medievais, como a de Francisco de Assis e Paulo de Tarso, o primeiro “converso” do catolicismo. Essas três narrativas estão presentes em momentos episódicos de *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*.

Mas o que é um mito, afinal? O maior problema foi tentar uma definição precisa, sem se perder no emaranhado de conceitos e definições que cercam o tema há mais de 2.500 anos. Para não perdermos o foco, escolhemos dois autores, Mircea Eliade e Joseph Campbell. Do primeiro, ficamos com a noção de heterogeneidade, que caracterizava os tempos e espaços de ordem sagrada, em contraponto ao profano. Se o pensamento mítico continua a existir no homem moderno - que continua fazendo seus rituais, embora dessacralizados - pensamos que o mesmo poderia acontecer à literatura. Do segundo autor, o tema da jornada arquetípica, demonstrada em “O Herói de Mil Faces” foi o enfoque do trabalho. Sua estrutura tripartida direcionou a divisão do último capítulo, conforme a própria arquitetura do conto que encerra *Sagarana*. Entretanto, admitimos que “encaixar” um autor da magnitude de João Guimarães Rosa dentro de um esquema teórico tal seja apenas uma tentativa de entender ou reler sua obra de acordo com outras perspectivas, porém sem esgotá-lo.

Começamos o trabalho com uma interrogação e encerraremos com uma tentativa de definição. Mitos são narrativas que dizem respeito à própria alma humana, calcada em experiências vividas por nossos ancestrais em milhares de anos. Assim, concordamos com Horácio, “De te fabula narratur”. É de nós que os mitos falam. Os heróis, os monstros, a floresta escura, o labirinto, o tema da jornada, etc, estão dentro da nossa psique, e não constituem uma “mentira”, conforme o senso comum costuma afirmar a respeito. Não é por acaso que os mesmos temas também são recorrentes na história da literatura, embora sua estrutura mude, como o deus Proteu citado por Campbell.

Entretanto, os mitos também contam histórias falsas, conforme nos ensina HESÍODO (2007) na primeira parte de sua *Teogonia*, ao afirmar que as musas também sabem contar mentiras semelhantes aos fatos. Porém, cabe ressaltar que as musas – ou os mitos – também são revelações a quem estiver disposto a ouvir as verdades que

embasam o que está por trás das narrativas míticas e que nos acompanham desde a aurora do pensamento racional. Essa separação entre pensamento racional e mítico, conforme vimos, remonta aos pensadores pré-socráticos, embora não tenha se consolidado plenamente. Nosso próprio inconsciente, conforme a psicanálise vem demonstrando, funciona de acordo com outras leis de tempo e espaço, e se comporta de maneira muito semelhante aos antigos sistemas mitológicos. Podemos afirmar que os mitos não nascem soltos ou separados da nossa experiência de milhares de anos, mas são narrativas nascidas da coletividade, da necessidade que temos de dar sentido e valor às nossas vivências e experiências. Desse modo, ao ter a vida plasmada nessas antigas narrativas, a verdade também pode ali ser encontrada.

Complementamos com Mircea Eliade, quando afirma que os mitos são criados não pela nossa psique (que os representa), mas por nossa experiência humana de milhares de anos ou “situações existenciais imemoriais” (ELIADE, 2008 p.171) vividas por nossos ancestrais. Como nossa mente ainda está em evolução, assim como nosso corpo, não é de se espantar que os temas míticos façam parte da nossa constituição mais íntima, bem como da literatura e das artes em geral. E acrescentaríamos: da nossa experiência cotidiana também. É dessa maneira que nossas cavernas, nossos labirintos, nossos monstros, castelos e dragões, Matragas, santos e heróis vivem dentro da nossa psique mais profunda e se manifestam onde menos esperamos. Por outro lado, a cada queda é possível renascer e encontrar o caminho, pois o que essas antigas narrativas fazem é mostrar a trilha a ser percorrida, pois “nem sequer teremos de correr os riscos da aventura sozinhos; pois os heróis de todos os tempos nos precederam; o labirinto é totalmente conhecido. Temos apenas que seguir o fio da trilha do herói” (CAMPBELL, 2007, p. 31).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Ana Maria de. **Hiato e Estrutura Narrativa em Guimarães Rosa**. Disponível em http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta10/Conteudo/N10_Parte01_art03.pdf. Acesso em 14/07/2013.

BARROS, Leandro Gomes de. **História de Roberto do Diabo**. São Paulo: Editora Luzeiro, s/d.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**, V. 3. Rio de Janeiro: Vozes, 1990.

BURKERT, Walter. **Mito e Mitologia**. Lisboa: Edições 70, s/d.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.

_____. **O Poder do Mito**. São Paulo: Palas Athena, 1991.

CÂNDIDO, Antônio. **Sagarana**. . In.: COUTINHO, Eduardo de Faria (org). **Guimarães Rosa: Coleção Fortuna Crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CASCUDO. Luís da Câmara. **Cinco Livros do Povo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

DAMATTA, Roberto. **Augusto Matraga e a Hora da Renúncia**. In.: _____. **Carnaval, Malandros e Heróis**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Matraga: sua marca**. In.: **Mitológica Rosiana**. São Paulo: Ática, 1978.

HESÍODO. Teogonia, **A Origem dos Deuses**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

JUNG, Carl Gustav. **O Homem e Seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

LIMA, Sônia Maria van Dijck. **Escritura de Sagarana**. São Paulo: Navegar, 2003.

_____. **Sagarana Causou Polêmica**. In.: FERNANDES, Rinaldo (org). **Quartas Estórias**. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

LINS, Álvaro. **Uma Grande Estréia**. In.: COUTINHO, Eduardo de Faria (org). **Guimarães Rosa: Coleção Fortuna Crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

MARTINS, Nilce Sant'anna. **O Léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: Edusp, 2001.

MELETÍNSKI, Eleazar. **Os Arquétipos Literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

MELLO, Ana Maria Lisboa. **Duplo**. In.: BERND, Zilá (org). **Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

RAMOS, Graciliano. **Conversa de Bastidores**. In.: VÁRIOS AUTORES. **Em Memória de João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1968.

RIAMBAU, Vanessa. **O Herói Roseano: Augusto Matraga, da violência à santidade**. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/download/4880/2795>. Acesso em 27/06/2013.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

SCHÜLER, Donaldo. **Origens do Pensamento Democrático**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

SPERBER, Suzi Frankl. **Caos e Cosmos: Leituras de Guimarães Rosa**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

TODOROV, Tzvetan. **A Literatura em Perigo**. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes. **A Hora e a Vez de Augusto Matraga: do humano ao Mítico**. Disponível em: http://143.107.31.231/Acervo_Imagens/Revista/REV029/Media/REV29-08.pdf. Acesso em 27/06/2013.

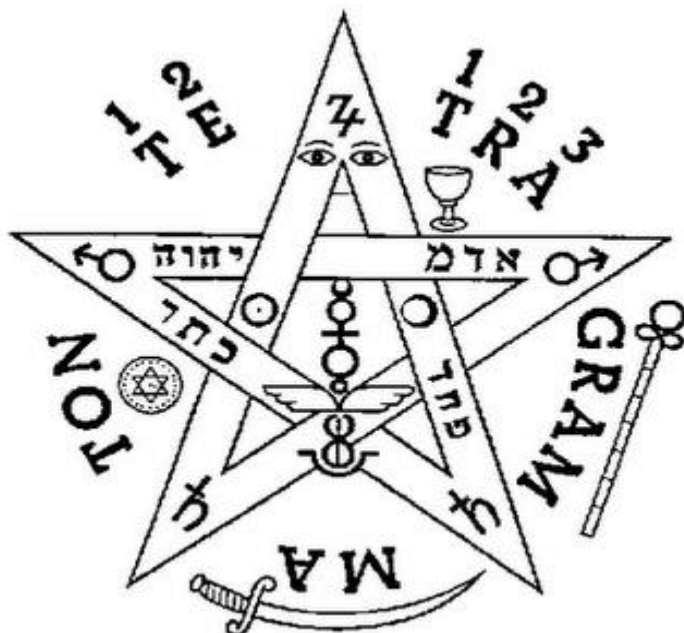
TORINHO, Maria Esther. **Matraga Pede Passagem**. Disponível em HTTP:// e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/download/2389/1805. Acesso em 27/06/2013.

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VERNANT, Jean-Pierre. **Razões do Mito**. In.: _____. **Mito e Sociedade na Grécia Antiga**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

ANEXO

Figura 1 – Tetragrammaton.



Obs.: Na parte central inferior, a sílaba “MA” representa espada de fogo, ou “o fogo transformador”. No canto superior direito, a sílaba “TRA” simboliza o logos, o “verbo divino”, ou a trindade (também marcada a ferro no corpo do personagem). Embaixo, “GRAM”, com o bastão “comumente usado por magos”, indica os estágios de evolução (ou transformação). Na união das três sílabas, temos “MATRAGRAM”, que por semelhança fonética, aproxima-se do nome do protagonista do conto que encerra Sagarana.

Fonte: <http://www.spectrumgothic.com.br/ocultismo/simbolos/tetragrammaton.htm>