

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO –  
PUC-SP**

**Alexandre Gonçalves Pereira**

**A arquitetura mítica da narrativa rosiana:  
as raízes do monomito na travessia heróica de Augusto Matraga**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS  
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SÃO PAULO**

**2009**

**ALEXANDRE GONÇALVES PEREIRA**

**Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária sob a orientação do Prof. Dr. Fernando Segolin.**

**São Paulo**

**2008**

**Banca Examinadora:**

---

---

---

## **DEDICATÓRIA**

Dedico esta dissertação à minha mãe, fiel e eterna confidente, à Vânia, paixão de minha vida, e à minha filha Ana Clara, coragem de meu viver.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, inteligência suprema e causa primária de todas as coisas.

A meu orientador, Prof. Dr. Fernando Segolin, pela competência, dedicação e sabedoria com que me orientou.

À CAPES, pela bolsa de estudos concedida, sem a qual não seria possível esta pesquisa.

À Profa. Dra. Suzi Sperber, quem primeiro me dirigiu o olhar sobre os aspectos míticos da ficção rosiana.

A todos os professores deste curso, por contribuírem para meu crescimento intelectual e profissional.

Às professoras Vilma e Eloá, por me abrirem as portas da docência no Ensino Superior e por serem paradigmas de minha práxis.

A meus amigos e familiares, pelo apoio, carinho e motivação.

“O senhor... Mire e veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão”. (ROSA, 2001, p. 39)

“O ser imortal surge das coisas despercebidas e desprezadas e até do completamente improvável. Este é um tema corrente do nascimento do herói e não necessita ser comprovado” (JUNG, 2007, p.145)

“Viver é negócio muito perigoso” (ROSA, 2001, p.26)

“A aventura é, sempre e em todos os lugares, uma passagem pelo véu que separa o conhecido do desconhecido; as forças que vigiam no limiar são perigosas e lidar com elas envolve riscos; e, no entanto, todos os que tenham competência e coragem verão o perigo desaparecer.” (CAMPBELL, 2005, p. 85)

## RESUMO

PEREIRA, Alexandre Gonçalves. **A Arquitetura Mítica na Narrativa Rosiana:** As Raízes do Monomito na Travessia Heróica de Augusto Matraga. 2009. 152p. Dissertação (Mestrado) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

A pesquisa investiga a realização do discurso mítico rosiano por meio da construção da personagem mítica, segundo o modelo campbelliano do monomito. O *corpus* adotado é o conto *A Hora e Vez de Augusto Matraga*. Enfoca, também, as fontes da criação literária em que o autor se inspirou para conceber uma personagem que, a despeito de representar um homem do sertão brasileiro, transcende ao registro documental, ao ascender à condição de herói mítico por meio das peripécias, da trajetória de aventuras e pela busca da salvação de sua alma. Partimos da hipótese de que a construção da personagem mítica, de acordo com o diagrama do monomito, além de ser um traço indelével de identificação do mito na ficção rosiana, também esclarece a importância das preocupações metafísico-religiosas do autor para a concepção de sua obra, pois o herói do monomito apresenta, em sua trajetória, traços de rituais de iniciação. O caráter iniciático da trajetória do herói mitológico revela o sentido sagrado do mito do herói: este emblematiza o potencial divino no ser humano que só pode ser desenvolvido em razão de um projeto de vida ascética e de um *ethos* heróico. Identificando o modelo arquetípico do herói mitológico na criação da personagem Augusto Matraga, segundo a chave de leitura do monomito, identifica-se o encontro entre mito, religião e literatura na obra de um autor que transcendeu o regionalismo documental, em virtude da criação do mito da ascese espiritual de uma personagem no âmago do sertão norte-mineiro.

**Palavras-chave:** Guimarães Rosa. Narrativa mítica. Monomito. Rituais de iniciação. Herói mítico. Ideário metafísico.

## ABSTRACT

PEREIRA, Alexandre Gonçalves. **The mythical architecture of the Guimarães Rosa's narrative: The roots of the monomyth in the Augusto Matraga's heroic crossing.** 2009. 152p. Dissertação (Mestrado) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

The research investigates Guimarães Rosa's mythical speech through the construction of the mythical character, according to Campbell's model of the monomyth. The *corpus* adopted is the short story *A Hora e Vez de Augusto Matraga*. It also focuses the sources of the literary creation in which the author got his inspiration to conceive a character that although he symbolizes a man from Brazilian backlands, transcends the documental record, the ascension to the condition of mythical hero through the adventures and the search of the salvation of his soul. We started from the hypothesis of that the construction of the mythical character, according to the diagram of the monomyth, besides being an indelible features of identification of the myth in Rosa's fiction, also clarifies the importance of the metaphysical religious worries of the author about the conception of his work, because the hero of the monomyth shows, during his trajectory, features of rituals of initiation. The aspect of initiation of the trajectory of the mythological hero reveals the holy meaning of the myth of the hero: this one symbolizes the divine potential in human being who only can be developed due to a project of ascetic life and of a heroic *ethos*. Identifying the archetype of the mythological hero in creation of the character Augusto Matraga, according to the key of reading of the monomyth, we identify the meeting among myth, religion and literature in the work of an author who transcended the documental regionalism, as a result of the creation of the myth of the spiritual asceticism of a character in the heart of the backlands of the North of Minas Gerais.

**Key words:** Guimarães Rosa. Mythical narrative. Monomyth. Rituals of initiation. Mythical hero. Metaphysical conception.

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO, 9

### CAPÍTULO I - Os estudos do mito e a ficção rosiana, 22

- 1 Do mito à literatura: interpretações do mito ao longo dos tempos, 23
- 2 O monomito, 49
  - 2.1 A estrutura do monomito, 52
  - 2.2 Objeções ao monomito/jornada do herói, 64

### CAPÍTULO II - O monomito na trajetória iniciática de Augusto Matraga, 68

- 1 Resumo da fábula de *A Hora e Vez de Augusto Matraga*, 69
- 2 Identificação semiológica do herói mítico, 71
- 3 A representação do monomito na jornada heróica de Augusto Matraga, 81
  - 3.1 O Mundo Comum: no limiar da aventura, 82
  - 3.2 O encontro com o Mentor, 83
  - 3.3 O chamado da aventura, 85
  - 3.4 Passagem para o Primeiro limiar e o Ventre da Baleia: as provas físicas e a experiência da morte-renascimento ritual, 86
  - 3.5 O caminho das provas maiores, 89
  - 3.6 A mulher como tentação, 91
  - 3.7 A Sintonia com o Pai e novo combate com o Guardião do Limiar, 94
  - 3.8 Da Apoteose ao Senhorio dos Dois Mundos, 101

### CAPÍTULO III - Convicções metafísicas de Guimarães Rosa como base da criação da jornada mítica de Augusto Matraga, 107

- 1 Leituras e vivência mística de João Guimarães Rosa, 108
- 2 Assimetrias do monomito em *A hora e vez de Augusto Matraga*, 127

### CONSIDERAÇÕES FINAIS, 139

### BIBLIOGRAFIA, 145

## INTRODUÇÃO

João Guimarães Rosa (Cordisburgo, MG, 1908 — Rio de Janeiro, 1967) é considerado um dos nomes mais importantes da literatura brasileira, ao lado, dentre outros, de José de Alencar e Machado de Assis. Todos são representantes máximos de diferentes períodos de nossa história literária. Quando, no entanto, se predica um autor como “grande” ou “um dos maiores”, assumimos o risco de julgamentos baseados no senso comum, desprovidos de critérios que credenciem tais apreciações.

No caso de Guimarães Rosa, não corremos o risco de lhe atribuir predicados de louvor, pois há uma rica fortuna crítica, na qual figuram nomes, além de autores, como Alfredo Bosi, Afrânio Coutinho, Álvaro Lins e Antonio Candido, representantes incontestáveis da crítica e da historiografia literária brasileira. Estes conferem ao autor mineiro um importante lugar em nossas letras.

A partir da obra **Sagarana**, livro de estréia de Guimarães Rosa, publicado em 1946, o estilo de seu autor assume foros de novo paradigma para a periodização da literatura brasileira, pois

A experiência estética de Guimarães Rosa e, em parte, a de Clarice Lispector, entendem renovar por dentro o ato de escrever ficção. [...] Simplesmente, nestes criadores há uma fortíssima vontade-de-estilo que os impele à produção de *objetos de linguagem* a que buscam dar a maior autonomia possível; nos mestres regionalistas ou intimistas, a independência do fato estético será antes um efeito de uma feliz disposição do que uma escolha consciente, vigilante. (BOSI, 1999, p. 394)

Tradicionalmente, costumamos dividir o Modernismo brasileiro (COUTINHO, 1972, p. 277-79) em três gerações sucessivas: as de 22, 30 e 45. A primeira fase inicia-se com a Semana de Arte Moderna em 1922. Seu corolário foi a apresentação do propósito central de seus ideólogos e participantes: a ruptura com a tradição e, conseqüentemente, com todas as formas de pensamento e conduta consideradas retrógradas. Tal projeto revelou o caráter revolucionário de seus integrantes, sobretudo no campo da forma poética, legando às gerações seguintes a liberdade formal por meio de versos brancos e livres, pelo prosaísmo temático e pelo

coloquialismo de um idioma que se pretendia verdadeiramente brasileiro. O tom predominante no discurso dos nossos primeiros modernistas foi marcado por manifestos e atitudes cáusticas, irônicas e irreverentes.

A segunda fase substituiu o caráter iconoclasta da geração anterior em prol de uma literatura que, embora não prescindindo de todo das conquistas formais da geração heróica, tornou-se mais “grave, preocupada com os destinos do homem e com as dores do mundo, pelos quais se considerava responsável” (COUTINHO, 1972, p. 279). Em decorrência dessa preocupação, surge a mais marcante expressão dessa literatura, o romance neo-regionalista, que deu prosseguimento aos romances regionalistas do Naturalismo, só que contando, agora, com o engajamento do narrador, que, apaixonada e ideologicamente, solidariza-se com suas personagens. Assim, em **Vidas Secas**, Graciliano Ramos vai além da simples constatação da vida precária de uma família de retirantes, que foge da seca, sempre presente em suas vidas, ao mostrar que esse fenômeno natural apenas mascara um problema maior, de ordem econômico-social, causa efetiva da condição miserável do retirante: o predatório sistema capitalista-latifundiário.

A terceira fase, iniciada com o fim da Segunda Guerra, “[...] assiste a um apuramento formal cada vez mais preciso, a um esforço de recuperação disciplinar [...]” (COUTINHO, 1972, p.279). Esse apuro formal corresponde à “vontade-de-estilo”, identificada por Bosi em relação a Guimarães Rosa e a Clarice Lispector. Contando com estes, além de João Cabral de Melo Neto, essa fase recebeu dos críticos a denominação de “fase estética”, em virtude do trabalho com a linguagem e da ênfase no experimentalismo presente em novas formas de expressão. O discurso indireto livre de Clarice Lispector e os neologismos, arcaísmos e regionalismos de Guimarães Rosa ilustram a renovação estética por que passa a prosa de ficção a partir de 1945.

O autor de **Sagarana**, portanto, situa-se em um panorama de amadurecimento do nosso Modernismo, destacando-se, sobretudo, a revolução da linguagem literária, que ele ajudou a promover por meio de seus contos, novelas e do único, porém paradigmático romance — **Grande sertão: veredas**. Para o autor, seu romance é a síntese de seus trabalhos anteriores e o norte que o conduziria “à sua meta final”, sendo também considerado, em entrevista concedida a Güter Lorenz (LORENZ, 1983, p. 94), “minha autobiografia, desde que você não entenda

uma autobiografia como algo excessivamente lógico. É uma autobiografia irracional, ou melhor, minha auto-reflexão irracional”.

Com essas palavras, o filho de Cordisburgo deixa entrever sua despreocupação com a fidelidade a um discurso preponderantemente lógico, preferindo o discurso mítico, algo que observamos na sua obra de estréia. Sperber (1976), analisando as modificações no volume de contos que originou a primeira edição de **Sagarana** e as modificações subseqüentes, destaca que, já na primeira edição da obra, convivendo com a narrativa influenciada pela leitura de textos esotéricos, surge, no último conto, a manifestação da narrativa mítica; entendendo-se por mítico a oposição existente entre o *mythos* e *logos*, segundo a acepção grega de tal termo, que confronta, de um lado, o discurso narrativo, ficcional, e, de outro lado, o discurso demonstrativo-comprobatório do filósofo. Sperber destaca que essa narrativa mítica, ou eminentemente ficcional, é um divisor de águas em relação aos demais contos que antecedem *A Hora e Vez de Augusto Matraga*, pois, neles, predomina um esforço para o realismo que não se evidencia no último conto de **Sagarana**.

Para que não se reduza, no entanto, o impacto da estréia de Guimarães Rosa na literatura brasileira somente à revolução da linguagem literária (o que já não é pouca coisa), é mister considerarmos a importância de sua escritura no contexto de uma das mais fortes tendências de nossa literatura: o Regionalismo. No contexto brasileiro e latino-americano, o regionalismo implica não apenas uma delimitação, mas também uma forma de oposição e resistência à metrópole, e, mais tarde, aos centros cosmopolitas europeus, tradicionalmente determinantes de padrões estéticos vigentes nas antigas colônias.

O nativismo foi o primeiro estágio de um sentimento separatista, que viria a consolidar-se como um primeiro Regionalismo, por ocasião do Romantismo, ao atender às inclinações nacionalistas deste movimento. De idealizante e pitoresco, o regionalismo romântico assumiu marcas que justificariam seu ingresso em outra fase, agora sob o influxo do Naturalismo.

Nessa nova manifestação, preponderam “a descrição desapaixonada dos fatos, a preocupação com os determinismos e com a ciência, o frio diagnóstico, o pessimismo e o fatalismo” (GALVÃO, 2000, p.16). Essa mudança radical se opôs ao regionalismo ingênuo da fase romântica, sobretudo no tratamento da natureza. Esta não é mais a mãe pródiga de todos os deleites e inspiradora dos anseios de pureza,

força e liberdade, mas configura-se como uma arena, onde se digladiam as personagens e os variados fatores que a eles se contrapõem, ameaçando-lhes a sobrevivência ou a realização de seus sonhos e ideais.

Antes do advento do Modernismo, uma mudança foi prenunciada durante o Pré-Modernismo pelas obras de Euclides da Cunha, Valdomiro Silveira e Monteiro Lobato. O regionalismo moderno, embora não abandonasse o tom cientificista nas descrições e nas explicações de muitas atitudes das personagens, mostra-se engajado. Desaparecem ainda a imparcialidade e a indiferença com o destino das personagens, tão características dos narradores do período Naturalista. Assim, prepara-se o caminho para o surgimento do Regionalismo engajado da década de 30.

É, no entanto, em 1946, com a publicação de **Sagarana**, que Guimarães Rosa configura uma última forma de regionalismo, fundindo a reação espiritualista e estética da terceira fase do Modernismo com o regionalismo engajado da segunda geração, como se pode atestar nas seguintes observações de uma de suas maiores estudiosas:

Quando Guimarães Rosa publicou seu primeiro livro, *Sagarana*, em 1946, duas vertentes assinalavam o panorama da ficção brasileira: o regionalismo e a ficção espiritualista. Como os regionalistas, volta-se para os interiores do país, pondo em cena personagens plebéias e “típicas”, a exemplo dos jagunços sertanejos. Leva a sério a função da literatura como documento, ao ponto de reproduzir a linguagem característica daquelas paragens. Porém, como os autores da reação espiritualista, descortinando largo sopro metafísico, costeando o sobrenatural, em demanda da transcendência. (...) Nesse sentido Guimarães Rosa foi o único na literatura brasileira: foi em sua pena que nossa língua literária alcançou o seu mais alto patamar. Nunca antes, nem depois, a língua foi desenvolvida assim em todas as suas virtualidades (GALVÃO, 2000, p.8-9).

Ecoando as palavras de Walnice Nogueira Galvão sobre a renovação da ficção regionalista, Onofrio (2004), em **História da Literatura Ocidental**, assim se pronuncia:

O grande escritor mineiro operou a renovação da abúlica narrativa “regionalista” tradicional, elevando o sertão mineiro à categoria do universal, por expressar toda a epicidade e a poeticidade do homem sertanejo. [...] A rivalidade entre coronéis e seus bandos de jagunços pela posse de territórios ou pelo mando sobre povoados, a coexistência do mal e do bem, a crença nas forças demoníacas e a fé em Deus, a tradição do passado e as incertezas do futuro, o tormento de paixões inconfessáveis, são linhas de força que criam um campo de ambigüidade que domina toda a obra ficcional de Guimarães Rosa. (ONOFRIO, 2004, p.442)

**Sagarana** é, pois, o pórtico de uma produção literária ímpar na história da Literatura Brasileira ou, em linguagem ao estilo rosiano, é a porteira de entrada por onde passam comitivas de diversas línguas e tradições para povoar com um estilo inconfundível um novo discurso regional.

Se **Grande sertão: veredas** é a obra-prima de Guimarães Rosa, **Sagarana** é o ponto de partida para o reconhecimento do escritor pela crítica especializada. Sua estréia editorial ocorre em 1946, com a publicação de **Sagarana**<sup>1</sup>. A gênese deste livro é a candidatura de Guimarães Rosa ao concurso literário Humberto de Campos em 1938, idealizado pela Editora José Olympio. O autor mineiro apresentou um volume intitulado **Contos**, com cerca de 500 páginas, porém seu livro não foi agraciado pelo júri, tendo recebido o segundo lugar.

Oito anos depois, após intensa reformulação, **Contos** foi publicado com o título de **Sagarana**, com cerca de trezentas páginas, tendo sido suprimidos três contos da versão original. Por esta obra, o autor, até então desconhecido, “atingiu de um golpe situação idêntica a Monteiro Lobato com o aparecimento de **Urupês**” (LIMA, 1971, p.51).

O novo título evidencia a tônica comum aos seus nove contos, como bem assinala Oliveira (1970):

O próprio título Sagarana, no seu belo hibridismo (‘Saga’, radical germânico – criação verbal a serviço do épico; ‘rana’, sufixo tupi – ‘à maneira de...’), vale como uma epígrafe. Não há, em todo o livro, uma única linha referente ao título, mas ele está presente em todas as novelas, pois, com seu hibridismo simbólico, informa a dupla natureza, universal e regional, de *Sagarana* (OLIVEIRA, 1970, p. 418)

Além do caráter épico das personagens, outra constante nos enredos é o tema da travessia, que irá constituir-se em *leitmotiv* da obra rosiana. A travessia aponta para o percurso iniciático das personagens. A esse respeito, Nunes (1969) vislumbrou a importância do tema da viagem para a construção dos enredos rosianos, pois

[...] já está latente na forma dos sucessos, conflitos, acontecimentos trágicos ou cômicos, que servem de matéria às novelas de *Sagarana*. Misto de acaso

---

<sup>1</sup> Apesar de se ter iniciado na literatura com o livro de poemas **Magma** (1937), o autor mineiro nunca autorizou sua publicação, mesmo tendo recebido com este livro uma premiação da Academia Brasileira de Letras, em 1936. A despeito da resistência do autor, a obra foi publicada postumamente, em 1997, selando um acordo entre os herdeiros e a editora Nova Fronteira.

e necessidade, a ação dos personagens de *Sagarana* segue, em geral, de maneira ostensiva ou encoberta, a linha itinerante de caminhos que se apartam e se entrecruzam, para se unirem depois, produzindo, pela convergência de causas mínimas, imprevisíveis, circunstanciais, um efeito único, que parece pré-ordenado por uma razão (*logos*) exterior aos atos humanos. As coisas e os animais participam do encadeamento secreto de causas, que imprime um cunho de necessidade a *sucessos casuais*, e que faz da necessidade um produto singular de multiplicação de acasos. [...] A viagem coincide, às vezes, com a solução próxima de um conflito moral e espiritual. Augusto Matraga retorna à vida, seguindo a trajetória incerta e indiferente de sua montaria – de novo, um burrinho que o leva ao reencontro com seu Joãozinho Bem-Bem, graças ao qual, cumprindo o seu fadário, a conversão esperada se realiza. (NUNES, 1969, p.175-176).

Os animais constituem parte fundamental dos enredos criados por G. Rosa e também se relacionam ao tema da viagem. Em dois dos contos de **Sagarana**, os animais, como Sete-de-Ouros, em *O Burrinho Pedrez*, e os bois carreiros de Agenor Soronho, são personagens principais. Em *Sarapalha*, os agentes da malária, os mosquitos, assumem foros de antagonistas, ao transmitirem o terrível mal em um ignoto povoado às margens do rio Pará, promovendo um inesperado acerto de contas.

Já em *Corpo Fechado* é a mula Beija-Flor que serve de valiosa moeda de troca para a redenção de seu dono, Manuel Fulô. Este troca sua querida mula com Antonico das Pedras, renomado feiticeiro, a fim de que lhe feche o corpo para enfrentar o ousado bandido Targino, que lhe ameaçava a honra, ao exigir-lhe a noiva para deflorá-la.

Também, em *A Hora e Vez de Augusto Matraga*, os animais têm ação decisiva em três momentos do enredo. No primeiro momento, Nhô Augusto decide abandonar o sítio no Tombador, onde vivia de maneira ascética na companhia de seus pais adotivos, o casal de pretos velhos. Tal atitude se deu depois que ele avistou uma revoada de periquitos, tuins, maitacas e maracanãs. Esse espetáculo repercute-lhe como uma epifania, anunciando que era chegado o momento de procurar por sua “hora e vez”.

Na seqüência dos acontecimentos, ao deixar o humilde sítio em que se retirou das lembranças de sua antiga vida, Augusto Matraga aceita de um vizinho o empréstimo de um jegue para montaria. Essa decisão só foi tomada após a insistência do vizinho e dos pretos samaritanos e, em especial, quando Mãe Quitéria alude à passagem bíblica em que Jesus entra em Jerusalém, montado em um

jumento. Só a partir dessa lembrança, o ex-fazendeiro aceita o empréstimo, acentuando o desejo de proximidade com o Redentor.

Em outro momento, Nhô Augusto decide soltar as rédeas do jegue para que fosse conduzido a bel prazer do animal. A insólita decisão coincidiu com o encontro que teve com um cego, que era conduzido por um bode amarrado em uma corda, à feição de uma coleira. A atitude de se deixar conduzir a rédeas soltas por seu animal de montaria teve conseqüência capital para seu destino, pois o jegue o conduziu para o reencontro com Joãozinho Bem-Bem, ou seja, para sua “hora e vez” tão almejada.

Vida heróica, tema da travessia, representação da religiosidade popular, recriação da linguagem literária pela invenção de neologismos e uso de arcaísmos e regionalismos, animais como protagonistas fabulares ou como adjuvantes em momentos cruciais dos enredos: tudo isto, associado à genialidade de Guimarães Rosa, compõe os ingredientes para o sucesso e para a recepção entusiasmada não só de **Sagarana**, mas também de suas demais obras.

A estréia de **Sagarana** despertou quase de imediato a reação dos críticos, manifestada por meio de artigos em jornais e em revistas especializadas. Além de instantâneo, o parecer dos estudiosos também foi favorável e profético em relação ao autor e à obra.

Três dos maiores críticos da época, Álvaro Lins (1983), Antonio Candido (1983) e Wilson Martins (1977-78), veicularam na imprensa pareceres de louvor sobre a obra do então novel escritor, pareceres corroborados pelas sucessivas gerações de estudiosos da obra rosiana.

Álvaro Lins, em artigo publicado no **Correio da Manhã** de 12 de abril de 1946, assim se posiciona frente à estréia do livro que tanto o impressionou:

O escritor apresenta autêntica personalidade de artista e o seu livro tem a verdadeira estrutura da criação do ficcionista. Nada existe aqui a expor vacilações, deficiências, incertezas ou puerilidades de estreante. [...] Estamos diante de uma vocação de escritor que se experimentou em meditação e aprendizado técnico, de uma obra intensamente sentida e longamente trabalhada pelos assuntos e pelo material da construção ficcionista, pela abundância documental, pelo estilo de artista, pela riqueza e pela ciência do vocabulário, pela capacidade descritiva e pela densidade das situações dramáticas, seria impossível classificar *Sagarana* como obra de principiante, e do seu autor, com efeito, ela transmite a impressão de alguém que já encontra no completo domínio dos recursos literários e com uma requintada experiência pessoal da arte de ficção. (LINS, 1983, p. 238)

Além de chamar a atenção para os aspectos narrativos da obra, tais como a descrição minuciosa e detalhada dos cenários e personagens, coadunados com os costumes e com a linguagem popular, Lins (1983) destaca a marcante participação dos animais na construção da trama narrativa:

[...] São bichos os personagens mais comoventes, mais simpáticos e mais bem tratados de *Sagarana*. Há duas novelas especialmente de bichos. “O burrinho pedrês” e “Conversa de bois”, mas também em todas as outras, misturados com pessoas e às vezes influenciando no destino delas, aparecem bois, cavalos, burros, cachorros e aves. (LINS, 1983, p. 239)

Um dos poucos aspectos controversos a respeito da obra é o que diz respeito ao gênero das histórias que a constituem. Ora são classificadas como contos, ora são tidas como novelas. Lins (1983, p. 241) ajuíza a esse respeito de forma a encontrar na rapsódia um termo intermediário entre os gêneros conto e novela, contemplando nessa classificação a poeticidade que se apresenta nas diversas composições:

Contos, novelas, histórias estes capítulos de *Sagarana*? Antes de tudo, são rapsódias, cantos em grande forma que trazem no seu seio a representação poética do espírito e da realidade de uma região. Os homens e seus dramas, os bichos e seus movimentos, a natureza e suas cores – é um pequeno mundo que se levanta diante de nós, em todo o seu esplendor de vida e circulação, depois de recriado pelas forças da memória e da imaginação de um artista não só generosamente dotado pela inspiração involuntária, mas igualmente consciente de seu papel [...].

Em contrapartida, outro ponto coincidente, nos primeiros estudos críticos sobre **Sagarana**, reside na avaliação do último conto do livro. Lins (1983) ressalta a excelência deste conto em relação a seus predecessores:

*A Hora e vez de Augusto Matraga* destaca-se principalmente pela arte da ficção. Como novela em si mesma, como elaboração e construção novelística, representa sem dúvida a peça melhor realizada do livro, a que tem uma vida mais completa e independente em si mesma [...]. (LINS, 1983, p. 240)

A primazia da história de Nhô Augusto também é retomada por Antonio Candido (1983), em crítica publicada no Jornal do Rio de Janeiro, em 21 de julho de 1946. A excelência do conto não é só identificada em relação aos outros que o

antecedem, pois o crítico a amplia a ponto de colocá-lo em destaque com relação a outros contos escritos em língua portuguesa, visto que

[...] o autor, deixando de certo modo a objetividade da arte pela arte, entra em região quase épica de humanidade e cria um dos grandes tipos de nossa literatura, dentro do conto que será daqui por diante, contado entre os dez ou doze mais perfeitos da língua. (CANDIDO, 1983, p. 247)

As palavras de Candido soam como inéditas na história da literatura brasileira, por se tratar da apreciação de uma obra de estréia de um autor até então desconhecido dos meios literários. Sem hesitação, o crítico complementa, antecipando-se aos demais estudiosos da produção artística do filho de Cordisburgo:

Não penso que *Sagarana* seja um bloco unido, nem que o Sr. Guimarães Rosa tenha sabido, sempre, escapar a certo pendor verboso, a certa difusão de escrita e composição. Sei, porém, que, construindo em termos brasileiros certas experiências de uma altura encontrada geralmente apenas nas grandes literaturas estrangeiras, criando uma vivência poderosamente nossa e ao mesmo tempo universal, que valoriza e eleva a nossa arte, escrevendo contos como “Duelo”, “Lalino Salâthiel”, “O burrinho pedrês” e, sobre todos (muito sobre todos), “Augusto Matraga” – sei por que tudo isso o Sr. Guimarães Rosa vai reto para a linha dos nossos grandes escritores. (CANDIDO, 1983, p. 247)

Martins (1977, p. 247), em artigo intitulado *Radiografia de Sagarana*, publicado no **Estado de São Paulo**, em 29 de agosto de 1946, depois de colocar Guimarães Rosa no mesmo nível de contistas como Artur Azevedo, Antônio de Alcântara Machado, Monteiro Lobato, Afonso Arinos, Mário de Andrade, Simões Lopes e Marques Rebelo, repete a previsão de Candido acerca da importância de **Sagarana** para a literatura brasileira, destacando as virtudes do escritor mineiro como ficcionista e ratificando sua posição de destaque entre os grandes cultores do conto no Brasil.

Do parecer de Álvaro Lins sobre a estréia de **Sagarana**, em 12 de abril de 46 (mesmo ano de publicação da obra), ao artigo de Wilson Martins em 29 de agosto, passando pelas considerações de Antonio Candido, medeiam pouco mais de quatro meses. Em pouco tempo, uma obra de autor desconhecido recebeu de importantes estudiosos da literatura uma acolhida crítica incomum para um iniciante.

Regionalismo universal, revolução da linguagem e discurso mítico são tópicos recorrentes na fortuna crítica sobre Guimarães Rosa, desde as primeiras

apreciações críticas, como anteriormente vimos nos pareceres sobre a estréia literária do autor de **Grande sertão: veredas**. A partir dessas recorrências e em torno delas, muitos estudos, sob pontos de vista e metodologias diversos, têm procurado dar conta da amplitude de leituras que a obra rosiana permite.

Willi Bolle (2004) agrupa essas leituras de acordo com cinco tipos metodológicos, referenciando as principais obras de cada tipo:

- 1- Estudos lingüísticos e estilísticos [...] (que) proporcionam subsídios básicos para a compreensão do *texto difícil*;
- 2- Análises de estrutura, composição e gênero [...] que tecem relações intertextuais e situam a obra de Rosa no universo geral da literatura;
- 3- A crítica genética [...] dedicada a esclarecer o processo de elaboração da obra a partir dos materiais reunidos pelo escritor<sup>3</sup>;
- 4- As interpretações esotéricas, mitológicas e metafísicas – representadas por estudiosos como Consuelo Albergaria (1977), Francis Utéza (1994), Kathrin H. Rosenfield (1993), e Heloísa Vilhena Araújo (1996) –, *que constituíram até recentemente a tendência predominante na recepção*,<sup>4</sup>
- 5- As interpretações sociológicas, históricas e políticas. (BOLLE, 2004, p.19-20)

A menção que Bolle faz à quarta opção de leitura, como forma predominante na recepção recente, é significativa para nós. Há, nas obras referenciadas a respeito desse viés de leitura, importantes menções à presença do mito na ficção rosiana.

No entanto, cabe-nos a pergunta: qual a relação entre mito e interpretações esotéricas e metafísicas? Parece-nos que a resposta a esta questão está um tanto quanto obscura e distante de uma abordagem teórica em que o fator literário não seja esquecido. Entendemos haver a necessidade de uma exegese orientada para revelar esse caráter mítico a partir da ascense do herói mitológico em sua trajetória iniciática, configurando-se, assim, uma teoria da narrativa mítica em João Guimarães Rosa.

Ainda mais, como uma abordagem teórica conciliaria mito, esoterismo, metafísica, literatura e, ainda por cima, lançaria novas luzes para os termos travessia e regionalismo universal?

Perguntamos, ainda, se os diversos conteúdos identificados como míticos nas narrativas rosianas, tais como o destino, a travessia iniciática, o sobrenatural, a preocupação com o binômio bem–mal, não podem ser unificados numa abordagem

---

<sup>2</sup> Grifo do autor

<sup>3</sup> A esses três paradigmas de leitura, Bolle inclui os estudos onomásticos de Ana Maria Machado (1976), bibliográficos de Suzi Frankl Sperber (1976), folclóricos de Leonardo Arroyo (1984) e cartográficos.

<sup>4</sup> Grifos nossos.

imane da escritura rosiana, em que procuremos identificar as raízes do monomito como elemento unificador das características filosóficas, esotéricas e religiosas apontadas pela crítica na obra do autor mineiro?

Pretendemos, com este trabalho, responder essas perguntas segundo uma proposta narratológica que evidencie o mito por meio da construção do texto literário. Fundamentamos o desenvolvimento desta proposta nos estudos de Joseph Campbell e de Christopher Vogler sobre o monomito, de Vladimir Propp em sua abordagem morfológica dos contos maravilhosos, e de Mircea Eliade acerca do caráter ritualístico e simbólico do mito. No entanto, o monomito, como uma biografia do herói, é o fio condutor de nosso pensamento, por entendermos que está relacionado com as marcas do ritualismo iniciático na construção da personagem, juntamente com duas outras categorias da narrativa (espaço e tempo), tendo em vista a configuração de um enredo eminentemente mítico.

Ao relacionarmos o monomito à universalidade que a crítica associa à obra do autor de **Sagarana**, vinculando-a à pouco esclarecedora denominação de regionalismo universal ou à genérica constatação da travessia das personagens, ensejamos também explicá-la à luz da estrutura básica da aventura do herói em busca da ascese espiritual. Este, por meio do autoconhecimento e do combate aos defeitos, alegoriza os anseios de superação e autoconhecimento que moveram a humanidade das cavernas para as atuais civilizações. Anseios estes que, de maneira inconsciente ou deliberada, servem de *élan* para cada um empreender sua busca em um mundo, dia a dia, mais hostil à vida em geral.

Apoiado nos estudos dos quatro autores acima, pretendemos desvelar o caráter mítico da obra rosiana no que ela apresenta de mais literário: a construção da personagem mítica. Também ensejamos contemplar termos como travessia e universalidade em função dos significados que assumem na construção da trajetória heróica de Augusto Matraga.

No entanto, entendemos também ser necessária a investigação das fontes da criação da personagem mítica rosiana a qual reflete a estrutura geral do monomito, pois o modelo de Campbell, na época de Guimarães Rosa, ainda não era conhecido com a imensa difusão dos dias de hoje, em que pese tenha sido proposto no ano de 1946, mesmo ano da primeira edição de **Sagarana** e, isso, simplesmente, porque Joseph Campbell ainda não atingira, na ocasião, o renome internacional nos estudos sobre a mitologia comparada.

Fundamentando nossa hipótese de que o modelo do monomito se reflete na obra do escritor mineiro em razão de sua natureza intrínseca aos mitos, independentemente da teorização de Campbell, vinculamos a apreensão de tal modelo às leituras espirituais de Guimarães Rosa, bem como a suas convicções metafísicas.

Atendendo à especificidade deste trabalho, adotamos três formas de pesquisa: fundamental, aplicada e bibliográfica. Nossa pesquisa é fundamental, pois visou ampliar as reflexões acerca da manifestação do mito na obra rosiana em função do cotejo com o modelo do monomito proposto por Campbell.

O caráter aplicado de nossa pesquisa deve-se à adoção de conhecimentos já disponíveis (monomito e crítica ritualística) para a exegese das características míticas presentes na construção da personagem do *corpus* analisado.

Também, por fazermos uso da fortuna crítica do escritor, especialmente daquela referente ao mito em sua obra, bem como de obras teóricas sobre o mito e sua relação com a criação literária, nossa pesquisa situa-se no âmbito da pesquisa bibliográfica.

Estruturalmente, esta dissertação constitui-se de três capítulos. No primeiro, abordamos os aspectos teóricos referentes ao mito e sua relação com a literatura. Enfocamos as principais características da narrativa mítica, sua relação com outras formas simples, como as lendas e os contos de fadas, além dos elementos constituintes dos mitos, como os mitologemas. Abordamos, ainda, a concepção do monomito como um núcleo estrutural das narrativas míticas, e a conseqüente implicação teórica para uma crítica arquetípica que considere o herói mitológico em sua trajetória ascética.

No segundo capítulo, procedemos à análise do *corpus* selecionado para esta pesquisa, procurando identificar as marcas narrativas do monomito e de outros recursos que configuram a mitificação escritural presente nas obras de Guimarães Rosa, tais como o tempo mítico, a religiosidade popular transfigurada em arquétipos míticos, como as emblemáticas personagens Joãozinho Bem-Bem, Mãe Quitéria e Pai Serapião, e as marcas dos ritos de iniciação na jornada de Augusto Matraga.

Muito embora sirva como fio condutor dessas considerações, a análise do último conto de **Sagarana** dialoga com outras narrativas rosianas, no concernente à construção da personagem mítica – tal como descrita pelo monomito, pois, a nosso

ver, o monomito é aplicável como chave de leitura do estatuto mítico de outras histórias do autor de **Grande sertão: veredas**.

No terceiro capítulo, investigamos as fontes de criação rosiana do arquétipo do herói mítico, configurador do que Campbell denomina monomito. Contemplamos as principais obras da fortuna crítica de Guimarães Rosa que pontuam os aspectos iniciáticos e míticos de sua escritura, decorrentes das influências das leituras espirituais realizadas por ele em razão de suas convicções metafísicas. Também inventariamos essas convicções metafísicas a partir do testemunho do próprio escritor, por meio de suas declarações na imprensa e de entrevistas, das cartas trocadas com amigos e tradutores, e de dados biográficos provenientes da biografia realizada pela filha Vilma Guimarães Rosa. Finalmente, relacionamos ao inventário de tais convicções metafísicas as principais características míticas depreendidas na construção da personagem mitológica rosiana, a qual identificamos com a personagem prototípica do diagrama mítico proposto por Joseph Campbell.

Por fim, pontuamos algumas limitações do monomito para o enfrentamento crítico da ficção rosiana. Tais limitações foram entendidas como assimetrias inevitáveis entre o modelo campbelliano e a narrativa escolhida. Embora a intenção de nossa pesquisa tenha sido didática, ao propor uma chave de leitura das características míticas da narrativa rosiana relacionadas à trajetória da personagem, não deixamos de considerar alguns aspectos instauradores de fissuras em qualquer modelo teórico que se adote de maneira unilateral, especialmente quando se trata do estudo de um autor da envergadura criativa de João Guimarães Rosa. Seguimos, finalmente, com as considerações finais e com a bibliografia.

## CAPÍTULO I

### Os estudos do mito e a ficção rosiana

Quando nos propomos a estudar a relação entre mito e literatura, temos de refletir necessariamente sobre o ponto de vista tradicional que vincula ao termo mito o significado de fábula, de invenção ou de narrativa poeticamente elaborada por um artista, a partir de relatos orais; isso para não sairmos do âmbito pertinente à teoria literária.

No entanto, à medida que nos aprofundamos na história acerca das concepções sobre o mito, vemos descortinarem-se, diante de nós, inúmeras outras possibilidades de aceção e, por conseguinte, de compreensão deste termo que o senso comum vincula, reiterada e tão facilmente, à idéia de mentira. Mesmo em termos psiquiátricos, **mitomania** é a tendência compulsiva que um indivíduo tem para inventar narrativas fantásticas como se fossem verdadeiras; ou de mentir compulsivamente.

Toda aceção de mito possui uma história e um contexto responsáveis pela especificidade do termo, para cada situação concreta em que é tomado. Assim, no contexto dos estudos antropológicos relacionados à forma de pensamento e à estruturação social das sociedades primitivas e das civilizações já desaparecidas, como a egípcia ou a asteca, o mito refere-se a uma narrativa sagrada.

Para os povos primitivos, esta narrativa, porém, não retrata qualquer episódio e, menos ainda, um evento falso. Ela refere-se à narração de fatos indiscutivelmente reais, não só aceitos como verdadeiros, como também tidos como exemplares, a ponto de servirem como elementos orientadores da vida social, por meio da instituição de tabus, leis, regras para plantio e produção de bens de consumo, rituais, etc.

Os povos antigos, antes do advento da filosofia e, posteriormente, da ciência, acreditavam que os fatos a que a narração mítica se reportava diziam respeito à origem do cosmos (mitos cosmogônicos), dos seres divinos (mitos teogônicos) e dos reis e heróis semidivinos (mito dos heróis civilizadores) que fundavam aldeias, cidades, reinos e civilizações.

Em razão do *status* assumido por essas narrativas míticas entre os antigos povos e, também, entre as sociedades primitivas ainda existentes, é que podemos compreender o caráter sagrado que se atribuía à narração xamanística. O xamã, ao rememorar os tempos originais, tornava presente a força destes primórdios<sup>5</sup> em benefício daquela platéia atenta, absorta, contaminada pelo êxtase do narrador a transmitir a história de um tempo em que o fabuloso e o natural eram uma e única coisa. Por isso, mito e religião fundem-se, pois toda manifestação mítica envolve sempre “um conhecimento de ordem esotérica, não só por ser secreto e transmitido durante uma iniciação, mas também porque esse ‘conhecimento’ é acompanhado de um poder mágico-religioso” (ELIADE, 1989, p. 20).

Interessa-nos, igualmente, no caso deste trabalho, a relação que o mito mantém com o ritual e com a religião, porque também estão na origem da literatura, pois as formas simples como o mito, os contos de fada, além das fábulas e contos populares, em maior ou menor grau, estruturaram-se com o propósito de veicular conhecimentos sagrados, esotericamente ou não. Estudos, como os de Propp (2002), sobre a presença dos rituais de iniciação nos contos de fadas; e de Mircea Eliade (2004), sobre a relação entre mitos e rituais de iniciação, põem em relevo a relação entre mito, literatura e religião. Todos estes estudos são pertinentes, pois revelam as marcas dos rituais de iniciação que entendemos haver na construção de personagens rosianas em seus enredos míticos.

## 1 Do mito à literatura: interpretações do mito ao longo dos tempos

Não é nosso objetivo desenvolver, aqui, uma história das concepções sobre o mito que, ao longo dos tempos, desde a antiga Grécia até hoje, os estudiosos vêm elaborando por meio de abordagens filosóficas, históricas, antropológicas, lingüísticas, estruturalistas e psicológicas. O que pretendemos, antes de tudo, é pontuar as principais teorias que, para o nosso estudo, revelam dados importantes

---

<sup>5</sup> A força destes tempos primordiais possuía função de cura. Lembra-nos, Eliade (1989, p. 21) que “o **Kalevala** conta como o velho Väinämöinen se feriu quando construía uma barca. Pôs-se então a compor os encantamentos à maneira de todos os curandeiros mágicos. Contou o nascimento da causa da sua ferida, mas não conseguiu recordar-se das palavras que narravam o princípio do ferro, justamente das palavras que podiam curar a sua ferida aberta pela lâmina de aço azul. Väinämöinen só conseguiu curar-se após ter-se lembrado do mito da origem do ferro, o que lhe propiciou a força daquele tempo primevo, causando-lhe o restabelecimento da ferida”. Comprendemos, com este exemplo, a importância do mito nos primórdios da civilização.

sobre a relação entre mito, religião e literatura, a fim de melhor compreendermos o significado que o mito assume na ficção de João Guimarães Rosa.

Como vimos, em Eliade (1989), o mito, para os povos antigos, estava longe de ser uma história para o deleite das horas vagas; muito menos uma mentira — sentido ainda corrente para muitos leigos. Mas, não só para os povos primitivos, os eventos narrados sobre a origem do mundo, dos deuses, dos heróis e das cidades também eram considerados verdades incontestáveis pelos povos em adiantado nível civilizatório. As grandes culturas, ainda que algumas, somente em estágios mais afastados na História, criaram mitologias de grande relevância para a vida das sociedades que delas participavam, isto devido ao grau de sacralidade atribuído a seus mitos, em razão da crença de representarem fatos exemplares e ocorridos em tempos remotos.

Mesmo as teogonias, antropogonias e cosmogonias elaboradas posteriormente, sob a forma literária escrita, como a **Teogonia** e **Os Trabalhos e os Dias** de Hesíodo, a **Ilíada** e a **Odisséia** de Homero, ou o **Mahabharata**, bem como todos os **Vedas** indianos, também foram lidos e apreendidos como história, ou seja, como verdade factual, e isto por povos indiscutivelmente avançados como os gregos e os indianos.

O nível de credibilidade dos mitos caldeados pelas epopéias era tão alto, a ponto de fazer com que a Lingüística, como estudo sistematizado da linguagem, já despontasse em forma prototípica na Índia Antiga, a fim de capacitar os sacerdotes para a correta declamação dos Vedas, consagrando-se o nome de Panini como o criador da primeira gramática escrita:

A religião bramânica conservava, como textos sagrados, algumas velhas coleções de hinos (cf. Rig Veda, a mais velha — 1200 a.C). Como a língua de tais textos se tornasse antiga, os sábios se encarregaram de ensinar a interpretá-los. Da língua dos textos, passaram a explicar a língua das classes nobres, formulando regras e listas de formas descritivas do tipo correto de língua a que chamaram sânscrito. O mais antigo tratado que se conhece a tal respeito é a gramática de Panini. (BORBA, 1979, p.18)

Não foram somente os indianos a pautar suas vidas em consonância com preceitos mitológicos expressos pelos grandes poemas e narrativas oriundos da tradição oral. Os gregos, os pais da Filosofia Ocidental, durante muito tempo, atribuíam alto valor à **Ilíada** e à **Odisséia**, valores estes que transcendiam o âmbito estético. Os dois poemas de Homero influenciaram toda a vida civil e religiosa da

Hélade, como pontua Carpeaux (1959) ao considerar a posição do lendário Homero como criador de um *cânon* fixo, ao qual, durante grande parte da história da Grécia, não se permitia acrescentar nada, proibindo-se qualquer tentativa de imitação das consagradas epopéias:

[...] As epopéias homéricas eram consideradas como *cânon* fixo, ao qual não era lícito acrescentar outras epopéias, de origem mais moderna. A *Iliáda* e a *Odisséia* eram usadas, nas escolas gregas, como livros didáticos; não de maneira como nós outros fazemos ler aos meninos algumas grandes obras de poesia para educar-lhes o gosto literário; mas sim da maneira como se aprende de cor um catecismo. Para os antigos, Homero [...] era indiscutido: mas não como epopéia, e sim como Bíblia. Era um Código. Versos de Homero serviam para apoiar opiniões literárias, teses filosóficas, sentimentos religiosos, sentenças dos tribunais, moções políticas. Versos de Homero citaram-se nos discursos dos advogados e estadistas, como argumentos irrefutáveis. (CARPEAUX, 1959, p. 52)

Percebemos, pelas palavras de Carpeaux, o quanto o mito se espraiou não só para o que posteriormente estudaríamos como literatura, como também para o pensamento e, em conseqüência, para o *modus vivendi* de um povo imortalizado por suas conquistas nos campos da filosofia e das ciências, como a matemática, a astronomia, a biologia e a epistemologia. No entanto, foi no seio da própria civilização grega que o mito começou a afastar-se da religião e da história, por meio das teses filosóficas de Platão, Aristóteles e Evêmero.

Platão, em dois importantes diálogos para a história das concepções acerca do fenômeno literário (*Íon* e *A República*), acentua a oposição entre *mitos* e *logos*<sup>6</sup>. No primeiro diálogo, o filósofo especula sobre a natureza do fazer poético. Atribuindo ao poeta a condição de “inspirado” pelos deuses ou musas, nega-lhe o mérito da criação consciente, aproximando-o ao “médium” que nada cria, servindo apenas de porta-voz de potências misteriosas e incognoscíveis. A poesia, motivada por essa

---

<sup>6</sup> “Opondo-se ao logos, ‘como a fantasia à razão, como a palavra que narra à que demonstra’, logos e mythos são as duas metades da linguagem, duas funções igualmente fundamentais da vida e do espírito. O logos, sendo um raciocínio, procura convencer, acarretando no ouvinte a necessidade de julgar. O logos é verdadeiro, se é correto e conforme a lógica; é falso, se dissimula alguma burla secreta (um “sófisma”). O mito, porém, não possui outro fim senão a si próprio. Acredita-se nele ou não, à vontade, por um ato de fé, se o mesmo parece belo ou verossímil, ou simplesmente porque se deseja dar-lhe crédito. Assim o mito atrai em torno de si toda a parte do irracional no pensamento humano, sendo, por sua própria natureza, aparentado à arte, em todas as suas criações [...]” (BRANDÃO, 2004, p. 13)

fonte sobrenatural, opor-se-ia à atividade racional dos filósofos, única responsável pela apreensão da verdade contida no Mundo das Idéias Arquetípicas.

Na **República**, especialmente no décimo livro, o filósofo expande suas considerações acerca da realidade arquetípica e da função que a literatura, em íntimo consórcio com o mito, assume no estado ideal. Nesse estado utópico, uma República governada por sábios filósofos, o poeta é *persona non grata*, pois, além de ser um imitador de terceira categoria, (Deus cria as idéias arquetípicas, o artesão produz os inúmeros objetos baseados em vaga lembrança das idéias primordiais e o artista — pintor ou poeta — imita os objetos confeccionados pelo artesão) é um deformador da realidade e um fomentador das paixões, contra as quais a razão deveria prevalecer. Então, o poeta, de acordo com essa visão, não seria um modelo exemplar de educação a ser seguido por um Estado cujo desiderato fosse a perfeição.

Platão, neste livro, considera a mímese uma atividade perniciosa por deformar a realidade primordial, que deveria ser resgatada pelas virtudes (temperança, verdade, justiça, comedimento, etc.) e, principalmente, pela razão, que, naquela época, era sinônimo de atividade filosófica. Eis aqui, portanto, a gênese da querela entre filosofia e poesia, ou, mais conhecidamente, entre razão e emoção.

Deve-se salientar, entretanto, que o Sócrates platônico não condena a poesia encomiástica em louvor de personalidades ilustres nem os hinos em honra aos deuses, o que evidencia uma tentativa de subjugar a arte a propósitos ideológicos, pragmatizando-a, automatizando-a ou, simplesmente, racionalizando-a. E, com essa posição, Platão vê com desconfiança, não propriamente a literatura, mas sim a obras que desenvolvem temática mítica, ou o que hoje chamaríamos de literatura de ficção.

Analisando a influência de Platão e Aristóteles sobre os estudos literários, o crítico inglês, David Daiches (1967) chama a atenção para o fato de, mesmo combatendo a atividade poética, responsável pelas obras máximas daquela época, a **Ilíada** e a **Odisséia**, Platão deixou uma possibilidade de defesa para a literatura ficcional, representada pela confissão do personagem Sócrates que afirma sentir-se encantado com a poesia de Homero e disposto a aceitar argumentos contra os seus, desde que se comprovasse que

a poesia não é inferior por ser uma imitação de uma imitação, (...) que o gênio poético é uma atividade humana de significação única (...) e que a poesia, se desperta as paixões, ela o faz, em última instância, a fim de sofreá-las ou discipliná-las. (DAICHES, 1967, p.30).

Contra as objeções de Platão acerca da natureza falaciosa da literatura de ficção, seja por representar uma imitação de terceira categoria, seja por estar o poeta sob o influxo de forças que transcendiam à razão, sendo, portanto, impossível averiguar o grau de verdade do conteúdo expresso por suas obras, surge Aristóteles, discípulo do fundador da Academia, com uma nova visão da obra poética e do artista, não mais fundada em preceitos éticos como a verdade ou a mentira da atividade poética, ou em preceitos de pragmática política, como a capacidade de a poesia subverter a ordem estabelecida.

Aristóteles enfrenta o problema da criação poética, pela primeira vez na história da humanidade, em termos estritamente estéticos. Para o filósofo, a literatura encerra um fim em si mesma; e o poeta deixa de ser um mentiroso ou um inspirado para ascender ao *status* de criador de um objeto construído com “engenho e arte”. Seu libelo em defesa da arte contra os ataques de Platão materializou-se com a **Poética**<sup>7</sup>.

Indiscutivelmente, a **Poética**, com mais de dois mil anos, é o monumento inaugural de um campo de conhecimento que, só a partir do século XX, viria a se chamar Teoria Literária. Neste livro, Aristóteles lança as bases do conhecimento da obra de arte como um produto construído pelo engenho (inspiração) e arte (técnica) do poeta e do artista em geral. A partir dessas premissas, o conceito de mimese foi reavaliado. Considerado por Platão como imitação da realidade transcendente dos

---

<sup>7</sup> De acordo com Militiz (2006, p. 6-8) a Poética de Aristóteles é considerada o primeiro tratado de teoria literária do Ocidente. Nele, o autor identifica o texto literário à noção de mimese. Constituída de 26 capítulos, estes se apresentam lacunarmente em forma de proposições quase sempre não desenvolvidas, o que leva os estudiosos a acreditar serem planos de aula a ser desenvolvidos em situações concretas de docência. Pouco conhecida na Idade Média, a Poética é divulgada, traduzida, comentada e interpretada por humanistas italianos em princípios do séc. XVI. Nela atribui-se à mimese importância capital e, junto com as noções de mito e catarse, formam a base da arte poética (literária) aristotélica. O texto refere-se apenas à tragédia e à epopéia, mencionando-se a comédia apenas no capítulo IV. Embora aponte para uma posterior abordagem da comédia, não há evidências históricas de um texto que a trate de forma específica, como foram tratadas a tragédia e epopéia na **Poética**. As edições atuais da **Poética** baseiam-se nos seguintes textos:

a) *Parisinus* 1741, séc. X, e *Ricardianus* 46, séc.XIV, sendo ambos gregos e o primeiro mais importante por ser mais completo.  
 b) Versão Árabe, séc. X, remetente ao texto grego através de uma versão siríaca.  
 c) *Toletanus*, 1280, e *Etonesis*, 1300, ambos os textos latinos.

objetos, Aristóteles resgata o conceito do mero significado de reprodução da realidade última, para uma noção totalmente diversa.

A reavaliação crítica do termo *mímesis* passa a referir-se não mais ao ato **reprodutor**, mas sim ao ato **criador**. A partir daí, a atividade do poeta, deplorada por Platão como deformadora e prejudicial, passa a comparar-se à atividade do Demiurgo do Universo, pois assim como este, o poeta cria um todo organizado e regido por leis que devem ser obedecidas.

Essas leis, que resguardam a atividade do artista contra o malogro, são as leis da verossimilhança e da necessidade, ou em outros termos, a lógica interna e externa da obra. Não mais como critério aferidor da veracidade ou falsidade da obra em relação à essência última do objeto representado, a abordagem de Aristóteles altera o foco para critérios inerentes ao próprio produto artístico como realidade autônoma.

Nesse sentido, o Estagirita, já na Grécia Antiga, também deve ser considerado o primeiro teórico a considerar a obra literária de acordo com uma abordagem imanentista, o que o coloca como o precursor de formalistas, *new critics* e estruturalistas do século passado, bem como dos teóricos atuais que consideram a obra numa relação de não subserviência a realidades extrínsecas.

Seja para negar, confirmar ou complementar, o texto aristotélico permanece atual devido à retomada das principais questões por ele levantadas (verossimilhança, linguagem e estrutura, catarse e *mímesis*) por teóricos da literatura e estudiosos da arte em geral.

No tangente ao mito, as reflexões de Aristóteles sobre o fazer artístico são um divisor de águas. O termo não mais conotará uma história sacra, mas, sim, assumirá um significado ainda hoje empregado em análise da narrativa, com a acepção de fábula ou ação. Ao estudar a tragédia, no capítulo VI da **Poética**<sup>8</sup>, o filósofo destaca seis elementos constituintes dessa modalidade do gênero dramático: mito, caráter, pensamento, elocução, melopéia e espetáculo. Dessas seis partes, Aristóteles põe em relevo o mito. Entendendo-o como ação, o mito se torna o elemento central da tragédia, sem o qual ela não existiria. Considerado, pois, como elemento mais importante da tragédia, quase com ela se confundindo, ele recebe análise especial na *Poética*, no decorrer dos capítulos de VII a XI, de acordo com cinco itens.

---

<sup>8</sup> Referências completas na bibliografia.

Sumarizamos, abaixo, esses itens, de acordo com a professora Costa (2006, p. 20-24):

1º) A ação corresponde a um todo de certa extensão e uno ( Capítulos VII e VIII)

Para Aristóteles, o mito deveria constituir-se de uma só ação e esta deveria ter uma extensão propícia para a retenção da memória. A unidade da ação (começo, meio e fim) deveria obedecer aos critérios de necessidade e probabilidade, ou seja, os mitos não poderiam começar nem terminar ao acaso.

2º) Poesia e história (Capítulo IX)

Neste capítulo, o filósofo diferencia poesia e história. Cabe ao poeta representar não o que aconteceu, mas o que poderia acontecer, obedecendo-se ao **possível** e ao **verossímil**. A diferença entre o poeta e o historiador não está no meio em que empregam para escrever (verso ou prosa), mas no conteúdo do que dizem, ou seja, o poeta representa o possível e o historiador narra acontecimentos reais. Em consequência disso, a poesia torna-se mais universal e filosófica do que a história. Esse universal da poesia decorre do encadeamento causal que estrutura a ação e se configura naquilo que responde às exigências lógicas do espírito (necessário) ou à expectativa comum de todos os espíritos (verossímil).

3º) Níveis de qualidade do mito: episódicos (inferiores) e com efeito de surpresa (superiores).

Os episódicos não apresentam relação causal entre um episódio e outro, portanto são considerados piores, pois não são verossímeis. Os mitos com efeito de surpresa, ao contrário, são considerados os melhores porque, a despeito de os fatos serem inesperados, eles são encadeados, causal, verossímil e necessariamente.

4º) Espécies de mitos: simples e complexos (Cap. X)

Os mitos complexos diferenciam-se dos simples por apresentarem a mudança de sorte através de dois elementos: a peripécia e/ou o reconhecimento.

5º) Partes do mito: peripécia, reconhecimento e catástrofe (Capítulo XI)

A peripécia é a mutação de ações em sentido contrário, sempre obedecendo à verossimilhança e à necessidade. O reconhecimento é a passagem do não-conhecimento ao conhecimento. O reconhecimento que provoca a peripécia é considerado mais belo. A catástrofe é a ação representada que produz destruição ou dor.

Pela leitura da análise minuciosa que Aristóteles confere à tragédia, e, em especial, do mito como parte constituinte mais importante desta modalidade do

gênero dramático, notamos que o mesmo povo que exaltava sua mitologia como elemento essencial, tanto para a esfera do sagrado, quanto para a esfera do profano, acolheu o desenvolvimento de uma concepção de mito muito particularmente restrita à esfera do estético; não tendo nada mais a ver com os relatos cosmogônicos ou heróicos, prenes de sacralidade e autoridade para responder a todos os porquês do complexo existencial humano. Além disso, não podemos esquecer que foi Aristóteles o primeiro a vincular o conceito de mito à narração, envolvendo personagens especiais<sup>9</sup>.

A concepção aristotélica de mito como uma narração invulgar, de ações menos vulgares ainda, levadas a cabo por personagens incomuns, é um de nossos apoios para compreender a escritura mítica de João Guimarães Rosa. Sobre esse apoio e outros pontos com os quais entendemos ser o caráter mítico da obra do escritor mineiro melhor caracterizado, trataremos mais adiante.

Outro pensador grego também contribui para uma interpretação dos mitos de forma desvinculada do maravilhoso factual. Evêmero, durante o século IV a. C, em sua obra **A Inscrição Sagrada**, defende ser a história de deuses e heróis, a história de reis e guerreiros reais, pertencentes a um passado muito distante. Ao longo das gerações, o folclore teria envolvido os feitos dessas personagens históricas, gerando, em torno delas, uma aura mítica:

Todas estas divindades [Zeus, Apolo, Urano, etc] eram apresentadas como seres humanos: Zeus, por exemplo, seria um rei que teria, ainda em vida, instituído o próprio culto, que permaneceu para além da morte. Os deuses surgem, assim, como homens poderosos e distintos — reis, conquistadores, filósofos — a quem, após a sua morte, os outros homens, vulgares, chamam deuses e, por admiração, terror ou reconhecimento, atribuem imortalidade. (JABOUILLE, 1986, p.62)

A racionalização do mito por Evêmero, como salienta Jabouille (1986, p.63): “põe em causa toda a mitologia, racionalizando-a, humanizando-a e, até, repudiando a sua estrutura poética”. As abordagens evemeristas serão adotadas pelos padres-teóricos da Igreja Católica, durante a Idade Média, na luta contra o paganismo, tão arraigado no ocidente pelo longo domínio da civilização greco-latina.

Antes, porém, do advento da Idade Média, Plotino, pertencente à linha neoplatônica, interpretará o mito como uma forma, embora não sendo propriamente

---

<sup>9</sup> A tragédia e a epopéia, tidas por Aristóteles como gêneros maiores, apresentavam personagens excepcionais, como reis e heróis, muitas vezes semidivinos. Já a comédia, tida como gênero inferior, apresentava pessoas comuns, surpreendidas em flagrantes de ridículo.

a verdade, de atingi-la pela interpretação. O mito seria, então, um conjunto de metáforas a ocultar uma verdade velada aos olhos daqueles incapazes de desvendar-lhe o sentido último:

[...] Apesar de ser, como conhecimento, desordenado e não claro, o mito permitiu instruir e esclarecer o pensamento, [...] se se souber encontrar o seu verdadeiro sentido. Esta aceitação do valor analítico e didático do mito está de acordo com a teoria da imagem, que, para Plotino, participa da essência do modelo, tal como o espelho capta e reflete a aparência do objeto. O mito também é uma imagem e, assim, reflete a verdade; mas o mito não é a verdade e, por isso, é necessário ultrapassá-lo e atingi-la: o meio é a interpretação. (JABOUILLE, 1986, p. 64)

O entendimento de Plotino acerca do mito como uma linguagem simbólica a ocultar uma verdade é, em nosso ver, muito importante para o estudo do mito na obra de Guimarães Rosa, pois além de ser leitor de Plotino, o escritor mineiro atribuía grande valor metafísico a sua obra, como atesta em carta de 25 de novembro a seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri:

Ora, Você notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são 'antiintelectuais' – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bérqson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente. Por isso mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos. Naturalmente, isto é subjetivo, traduz só a apreciação do autor, e do que o autor gostaria, hoje, que o livro fosse. Mas em arte não vale a intenção. (BIZZARRI, 1980, p. 58)

Embora considere a intenção impotente em face dos aspectos inconscientes da criação literária, que o autor reconhece como pertencentes à esfera da subjetividade, a declaração de Guimarães Rosa deve ser considerada por aqueles que pretendam elucidar a arquitetura mítica de suas obras.

Para nós, portanto, este valor metafísico que Guimarães Rosa atribui à sua criação é relevante, pois entendemos que os aspectos míticos de sua narrativa se manifestam por meio da construção de personagens mitológicas que revelam, em suas trajetórias heróicas, uma estrutura arquetípica a que Joseph Campbell deu o nome de monomito. No momento, porém, continuemos acompanhando o desenvolvimento dos estudos sobre o mito no Ocidente.

Durante a Idade Média, a tônica dos estudos sobre o mito é a interpretação das imagens míticas em seqüências alegóricas. Esta tendência, como vimos, foi fortemente influenciada pelo pensamento de Evêmero. Assim, as divindades pagãs eram associadas aos patriarcas, como defendera Pedro Comestor, deão de Notre Dame de Paris. (Jabouille, 1986, p. 68).

Não podemos nos esquecer de que os estudos do mito durante a Idade Média atendiam ao interesse de explicar e defender uma interpretação da Bíblia. Esta postura visava reforçar a veracidade da narrativa bíblica a fim de se combater o paganismo.

No Renascimento, o interesse pelo mito está ligado ao próprio interesse pelo homem. O antropocentrismo europeu procurou no mito (entenda-se, aqui, na mitologia clássica) uma forma de glorificação do potencial humano. Tal tendência pode-se verificar nas artes plásticas bem como na poesia, pois, “se é uma constante das representações plásticas, na poesia é uma exigência” (JABOUILLE, 1986, p. 71).

Os estudos do mito, nesse período, também atendiam ao interesse dos místicos e intelectuais pelas ciências herméticas, como a Cabala e a Alquimia. Muitos estudiosos procuravam desvendar o sentido oculto contido nas fábulas e mitos antigos, bem como codificavam seus escritos com uma linguagem cifrada, emprestada da mitologia de gregos, romanos e egípcios<sup>10</sup>.

Ao contrário do que ocorreu no Renascimento, a mitologia sofre um grande descrédito durante o século XVIII, em decorrência da voga racionalista que viçou na Europa, conhecida como Iluminismo. Os mitos passam a ser considerados como formas ingênuas de conhecimento primitivo, quando não, como meio de os governantes e os sacerdotes dominarem o povo pelo medo e pela superstição.

---

<sup>10</sup> “G. Battista Pico della Mirandola (1463-1494) merece uma referência particular. Desenvolvendo o seu pensamento a partir do conhecimento e do exercício da Cabala, procura uma exegese mítica que se debruça sobre os mitos clássicos e os do Antigo Testamento, valorizando o aspecto simbólico sobre o poético. No final do percurso da exegese dos mitos, estalava uma verdade primordial. Pico della Mirandola exprime idéias sincretistas segundo as quais a religião não cessa de evoluir desde a Caldéia antiga ao Cristianismo, não excluindo o estudo das ciências, mesmo a esotéricas ou ocultas, Cabala e magia inclusive.” (JABOUILLE, 1986, p. 72). Chamamos a atenção, guardadas as devidas proporções de época e intenções, para a semelhança do método de Mirandola para com um estudo moderno sobre **Grande sertão: veredas**, de autoria do professor Francis Utéza. O autor francês, em sua obra **Metafísica do Grande Sertão** (1994) faz uma leitura dos símbolos alquímicos contidos na narrativa da vida do jagunço Riobaldo. Utéza apóia-se em estudos anteriores que relacionaram temáticas esotéricas às leituras e convicções do Guimarães Rosa, como os livros de Sperber (1976) e de Albergaria (1977).

Como ilustração dessa postura frente aos mitos, destacamos o pensamento de Bernard le Bovier de Fontenelle (1657-1757) para quem “os oráculos pagãos não eram obra de demônios, mas resultado da vontade e da impostura dos governantes e sacerdotes” (JABOUILLE, 1986, p.76). Outra interessante teoria que destacava a superioridade da tradição judaica sobre as crenças de outros povos (“pagãos”) foi a teoria do *plagiato*, que definia a mitologia pagã “apenas como um plagiato caricatural das verdades da revelação judaica”. (JABOUILLE, 1986, p.77).

Em que pese o pouco prestígio que o estudo dos mitos teve durante o Iluminismo, um pensador, em especial, redime a mitologia devido a sua abordagem poética e, em certo ponto, transcendental dos mitos. Trata-se de G. B. Vico (1688-1744), que, em sua obra **A Ciência Nova**, “restitui ao mito a sua dignidade, defendendo que ele refletia uma forma de verdade parcial, talvez intuída, mas que relacionava o homem ao transcendente” (JABOUILLE, 1986, p. 77).

A teoria de Vico sobre o mito está em consonância com sua concepção da história da civilização. Para o pensador italiano, a história da civilização segue um percurso cíclico, em três etapas: as épocas divina, heróica e humana. Respectivamente, estas épocas traduzem “os estados infantil, jovem e maduro da sociedade e da razão comum” (MIELIETINSKI, 1987, p. 11). O mito e a poesia estavam relacionados ao estágio divino, que, embora pertencendo a um período ainda inicial da evolução humana, não deixou de apresentar aspectos sublimes, irrecuperáveis, mesmo em estágios posteriores de civilização. Dessa forma, o mito foi exorcizado das acusações de conhecimento fraudulento ou manifestação de pura ignorância e atraso intelectual de algumas sociedades, como entendia a maioria dos pensadores iluministas.

As perquirições de Vico sobre a natureza da poesia e do mito são pertinentes aos estudos da literatura, pois o filósofo dizia que a metáfora e a metonímia encerravam mitos embrionários, além de desenvolver uma teoria da linguagem poética que postulava sua origem “a partir do mito (‘caracteres divinos e heróicos), assim como da linguagem da prosa evoluindo da linguagem da poesia” (MIELIETINSKI, 1987, p. 14).

Assim foi que, no Século das Luzes, momento histórico marcado por um racionalismo exacerbado, Vico lança as bases para uma crítica mitológica séria que, a nosso ver, encontrará em Frye, Gilbert Durant e Mircea Eliade, além de Propp e

Joseph Campbell, os grandes representantes no século XX, como endossam as palavras do estudioso russo da poética do mito, E. M. Mielietinski (1987):

Pode-se acrescentar que a filosofia do mito de Vico contém (em germe, i.e., sincreticamente, quase todas as tendências no estudo do mito: as poetizações herderiana e romântica da mitologia e do folclore, tão diferentes e, às vezes, hostis entre si, a análise da relação do mito com a linguagem poética em Müller, Potiebnyá e até Cassirer, a teoria dos “resquícios” da antropologia inglesa e a “escola histórica” no folclorismo, longínquas insinuações às “representações coletivas” de Durkheim e o pré-logismo de Lévy-Bruhl. Encantado com a análise do mito e com a teoria do movimento circular em Vico, Joyce declina e conjuga, a sério e de brincadeira, o seu nome no romance mitológico *Finnegans's Wake*, aplica a teoria de Vico à própria organização interna dessa obra. (MIELIETINSKI, 1987, p. 15).

O *status* do mito durante o século XIX foi totalmente outro, em comparação com o século XVIII. Na primeira metade do século XIX, o estudo do mito será impulsionado pelo Romantismo, em razão da voga nacionalista e do predomínio da emoção sobre a razão. A idealização do índio, do cavaleiro medieval, da mulher, bem como a tendência ao escapismo, seja por via do exotismo de regiões inóspitas da América e da Ásia, seja pelo interesse do sobrenatural, pejado de satanismo e vampirismo, o mito será tema não só de poemas, como também alimentará os romances históricos.

Além disso, durante o Romantismo, o interesse pelo folclore e pelos contos de fadas motivará as pesquisas de importantes estudiosos, como os irmãos Grimm, na Alemanha, Andersen, na Dinamarca, e Perrault, na França. A pesquisa destes folcloristas sobre os contos populares e maravilhosos impulsionará grandemente o interesse dos escritores que viam nos mitos e contos de fadas fontes geradoras de temas.

Além disso, o interesse dos românticos pela Idade Média e pelo desconhecido fará com que os escritores apresentem suas versões de importantes personagens míticas<sup>11</sup>, não só da tradição clássica, como também da tradição proveniente da Bíblia e dos folclores nacionais. Assim, Ahasverus, Prometeu, Dom Juan, Rei Arthur, Lilith, Fausto, Drácula, Lúcifer, Licaon etc, reinarão sobre o imaginário poético não só da Europa, como também das Américas.

---

<sup>11</sup> Cf. BRUNEL (2005)

Dentre os teóricos românticos do mito, destaca-se o nome de Friedrich Wilhem Schelling (1775-1854). Em sua **Filosofia da Mitologia**, “considera o mito como a religião natural do gênero humano, o meio da revelação do Absoluto.” (JABOUILLE, 1986, p.78).

Ainda no século XIX, durante a segunda metade, o mesmo positivismo cientificista que influenciou as expressões artísticas do Realismo e o do Naturalismo, será responsável pela gênese das ciências humanas como a sociologia e a antropologia. Em decorrência do advento dessas ciências, os povos primitivos de todo o mundo passaram a ser objeto de estudos sistemáticos.

Um dos corolários desses estudos em relação aos mitos foi o surgimento de duas grandes escolas que procuraram explicá-los de acordo com uma fundamentação teórico-científica não mais calcada em simples preconceitos religiosos ou etnocêntricos, nem tampouco alicerçada em explicações filosóficas, que, não raro, se confundiam com o próprio objeto o qual pretendiam racionalizar.

A Escola da Mitologia Comparada, cujo representante de maior destaque foi Max Müller, defendia que os mitos eram uma deformação da linguagem primitiva do homem. As especulações da escola comparatista eram de base lingüística, seguindo a esteira dos estudos de línguas comparadas, como a língua grega, sânscrita e os idiomas indígenas.

Max Müller postulava que todos os mitos surgiam do esquecimento do referente original, passando o signo a assumir um contexto desvinculado daquele primeiro em que foi utilizado:

A mitologia, seria, assim, uma conseqüência de um defeito de linguagem, sendo a marca paronímia causadora de ambigüidade. Os conceitos científicos elaborados pelos homens dos primeiros tempos foram designados por vocábulos e relações de natureza pessoal devido à falta de termos técnicos, do mesmo modo que as relações lógicas foram traduzidas em imagens materiais. Em vez de, por exemplo, dizerem que o Sol segue a aurora, diziam, metaforicamente, que o sol abraça a aurora e, assim, nasceu o mito dos amores de Apolo e Dafne. (JABOUILLE, 1986, p.81).

Para os comparatistas, o mito era visto como “uma doença da linguagem”. Outra inferência lógica de suas posições é que os deuses eram personificações de fenômenos naturais.

Reagindo contra a Escola Comparatista, ainda no século XIX, surge a Escola Antropológica Inglesa, estendendo-se até à primeira metade do século XX, apresentando representantes de destaque por suas concepções acerca do mito sob

uma perspectiva eminentemente antropológica. E. B. Tylor e J.G. Frazer são seus principais representantes.

Para estes pensadores, o mito constituiria um estágio primitivo do pensamento selvagem, comum a quaisquer povos primitivos, e não uma “doença da linguagem”, conforme queriam os comparatistas. As passagens de extrema barbárie, relatadas nas diversas mitologias, como matanças em massa, sacrifícios, incestos e canibalismo, condiziam com o estágio do pensamento primitivo. Daí explicar-se, na mitologia grega, em que pese ter sido criada por uma civilização altamente sofisticada, o aparecimento de inúmeras passagens de mutilação, canibalismo, dentre outras ações nem um pouco condizentes com a civilização.

Em relação aos estudos da linguagem, a escola antropológica inglesa foi a primeira a vincular o mito ao rito. Os mitos seriam a concretização lingüística dos rituais antigos:

O aspecto característico saliente desta escola antropológica é a importância dada ao ritual como expressão, entre as manifestações religiosas, das emoções e dos aspectos dominantes da conduta e do pensamento primitivos. O mito reproduz, no plano lingüístico, o procedimento ritual do culto; este é o ato verdadeiramente importante sob o ponto de vista coletivo. (JABOUILLE, 1986, p. 84)

Para o nosso caso, a comparação entre mito e ritual não só é importante para os estudos literários<sup>12</sup>, como também para o desenvolvimento deste trabalho, cujo objetivo é identificar os elementos caracterizadores do mito na ficção de João Guimarães Rosa. Segundo nosso ponto de vista, insistimos, é a construção de personagens míticas que põe em maior destaque a grande presença do mito na ficção rosiana e, como esta construção nos parece refletir a estrutura geral do monomito (estrutura de base identificável em todos os mitos<sup>13</sup>, segundo Joseph

<sup>12</sup> Como exemplo, destacamos os estudos sobre os resquícios ritualísticos presentes nos contos maravilhosos, identificados por Vladimir Propp em seu livro **Raízes históricas do conto maravilhoso** (as referências completas constam na bibliografia).

<sup>13</sup> Quando afirmamos “em todos os mitos”, entendemos a tipologia constante em Jabouille (1986, p.47-48), da qual transcrevemos literalmente:

- 1- Mito teológico — relata o nascimento dos deuses, os seus matrimônios e genealogias;
- 2- Mito cosmogônico — debruça-se sobre a criação e o ordenamento do mundo e os seus elementos constitutivos;
- 3- Mito antropogônico — apresenta a criação do homem;
- 4- Mito antropológico — prolonga o anterior, descrevendo as características e o desenvolvimento do gênero humano.
- 5- Mito soteriológico — apresenta o universo da iniciação e dos mistérios, das catábases e dos percursos purificatórios;

Campbell), o ritual assume um interesse relevante, pois um dos três componentes do monomito, como veremos quando tratarmos deste tópico, diz respeito às provas iniciáticas do herói mitológico, que remetem, indiscutivelmente, ao universo mágico-religioso por meio dos rituais de iniciação<sup>14</sup>.

No século XX, outras tendências nos estudos do mito acabam por relacioná-lo, mais de perto, tanto aos estudos da linguagem, quanto aos estudos propriamente literários. Dentre as abordagens mais comumente ligadas à teoria literária e ao desenvolvimento deste trabalho, seja de forma direta ou indireta, destacamos os nomes de C.G. Jung, Northrop Frye, Mircea Eliade e Joseph Campbell. Estes autores podem ser enquadrados em uma tendência crítica identificada por Méletinski como “escola mitológico-ritualística na crítica literária” (MIELIETINSKI, 1987, p. 110).

C.G. Jung, fundador da psicologia analítica, contribuiu enormemente para os estudos do mito com sua teoria dos arquétipos, do inconsciente coletivo e dos símbolos arquetípicos. Na teoria literária, contou com seguidores representativos, dentre os quais se destacam Northrop Frye e Joseph Campbell.

Segundo Jung, os mitos constituem uma linguagem simbólica do inconsciente coletivo. Os mitos e os sonhos são da mesma natureza, no entanto, “o sonho é o mito personalizado e o mito é o sonho despersonalizado” embora ambos “simbolizem, da mesma maneira geral, a dinâmica da psique” (CAMPBELL, 2001, p. 27). Dessa forma, os mitos, de acordo com o pensamento junguiano, constituem os sonhos da humanidade.

Para melhor compreensão do conceito de mito postulado pela psicologia analítica, é de fundamental importância o conhecimento da teoria dos arquétipos:

O ponto fulcral do seu [de Jung] pensamento é a teoria dos Arquétipos, entendidos como manifestações do inconsciente. Os arquétipos seriam os herdeiros do mais antigo passado, isto é, os traços tornados hereditários, das primeiras experiências existenciais do homem perante a natureza,

---

6- Mito cultural — narra as atividades de heróis que, tal como Prometeu, melhoram as condições do homem;

7- Mito etiológico — explica a origem das pessoas e das coisas; pesquisa as causas por que se formou uma tradição, procurando em especial encontrar episódios que justifiquem nomes;

8-Mito naturalista — justifica, miticamente, os fenômenos naturais, telúricos, astrais, atmosféricos;

9- Mito moral — relata as lutas entre o Bem e o Mal, entre anjos e demônios, entre forças e elementos contrários;

10- Mito escatológico — descreve o futuro, o homem após a morte, o fim do mundo.

<sup>14</sup> Sobre a relação mito, ritual, magia e religião consultar o livro **Ritos de Iniciação e Sociedades Secretas**, de Mircea Eliade (referências completas na bibliografia).

perante outros homens e perante si próprio. Mais tarde, denotando uma perspectiva estruturalista, os arquétipos são encarados como modos de comportamento universal típico, que correspondem a formas de conduta biológica, a princípio regulamentadores ou, ainda, a formas *a priori* da experiência. [...] Mas o arquétipo não é uma imagem; é um impulso que dá origem a imagens. O símbolo é a explicação de um arquétipo desconhecido. (JABOUILLE, 1986, p. 95)

É importante não confundir os arquétipos com os símbolos que os representam. Assim, o arquétipo da *anima*<sup>15</sup> manifesta-se em diferentes símbolos, como a princesa, a deusa, a fada madrinha, a fonte da vida, Eva, Maria, Sofia, Lilith, a feiticeira etc. Já a representação do arquétipo do *animus*<sup>16</sup> se dá pela criação dos símbolos do feiticeiro, do velho sábio, do herói, do bruxo etc. De forma bastante redutora, no âmbito da concepção junguiana, podemos considerar os símbolos como a linguagem dos arquétipos.

Os arquétipos, como conteúdos do inconsciente coletivo<sup>17</sup>, por meio das diversas formas de manifestação simbólica, constituem “cadeias de representações imaginárias que, a partir delas, se organizam em complexos míticos sob a influência de circunstâncias sociais” (JABOUILLE, 1986, p. 96).

Enfim, podemos afirmar que os arquétipos não constituem mitos formados, mas sim, apresentam-se como elementos míticos. Dessa forma o herói ou o dragão, a pedra filosofal ou a terra da bem-aventurança são elementos míticos presentes nos contos de fadas e mitologias de todo o mundo.

Outro importante conceito proveniente dos estudos da psicologia analítica e amplamente empregado em crítica mitológica é o mitologema. De acordo com Hollis (2005, p. 10): “Um mitologema é um elemento ou tema isolado, em qualquer mito. Os temas da ascensão ou declínio são mitologemas.” Por extensão, podemos considerar o dilúvio, o sacrifício do velho rei, a hierogamia, a descida aos infernos ou o desencantamento da princesa, como mitologemas.

---

<sup>15</sup> “Sob a designação objetiva da palavra *anima*, C.G.Jung entende os componentes femininos da psique masculina, que surgem como figuras femininas em seus sonhos e fantasias. [...] Jung dividiu a imagem da anima em quatro níveis: 1. Eva (no Fausto: Gretchen), onde a anima surge como mulher puramente biológica a ser fertilizada, 2. Helena de Tróia, o Eros sexual num plano romântico e estético, 3. Maria, como imagem da devoção religiosa, 4. Sophia (sabedoria), simplesmente como espiritualização do Eros.” (LURKER, 2003, p. 28-29). Cf. JUNG (2007; 2008); PIERI (2002).

<sup>16</sup> O *animus* corresponde à *anima* na mulher.

<sup>17</sup> Em termos gerais, o inconsciente coletivo opõe-se ao inconsciente individual. O inconsciente individual se forma com as primeiras impressões que temos, ainda no útero materno. O inconsciente coletivo corresponde a imagens e formas instintivas de agir, herdadas ao longo de milênios de evolução.

Em termos de teoria literária, podemos entender os mitologemas como unidades narrativas constituintes dos mitos. Um mitologema muito recorrente é o do herói-civilizador. Este mitologema constitui-se nos mitos dos benfeitores da humanidade que, por meio de dons sobrenaturais, de força física incomum ou inteligência privilegiada, lutam pelo bem dos homens, elevando-os a estágios superiores de civilização. Como exemplo, temos a história de Prometeu, o qual, além de criar os homens a partir do barro, rouba para suas criaturas o fogo sagrado do Olimpo, proporcionando aos homens indefesos conhecimento, proteção e supremacia sobre o restante dos seres vivos, a ponto de humanos e deuses só se diferenciarem pelo atributo da imortalidade.

Se os arquétipos se manifestam em diferentes símbolos, estes símbolos, como motivos mitológicos, relacionam-se em sintagmas narrativos que estruturam as mitologias.

A despeito de objeções de vária ordem<sup>18</sup> em relação à Teoria dos Arquétipos e outros fundamentos da psicologia analítica, parece-nos inegável a importância de Jung para a narratologia, sobretudo quando nos deparamos com textos peçados de características míticas, seja no plano da expressão (fórmulas narrativas arcaicas ou representações literárias de antigos mitologemas), seja no plano do significado do simbolismo contido nas imagens arquetípicas.

O conceito de arquétipo espalhou-se para a teoria e para a crítica literária, passando a ser uma metodologia imprescindível ao trabalho dos estudiosos que se preocupam com a evolução da literatura a partir de formas orais de comunicação poética, tais como os mitos, lendas, gestas, contos populares, etc. Não só sob a perspectiva da evolução dos gêneros literários, o conceito de arquétipo beneficiou amplamente as exegeses críticas empenhadas na tarefa de interpretação da mensagem literária.

---

<sup>18</sup> “A tese da transmissão por hereditariedade até de premissas estruturais de certo conteúdo metafóricamente expresso é uma das idéias mais vulneráveis de Jung. Embora não se possa excluir a hipótese da transmissão por hereditariedade das premissas de aprendizagem de uma língua (Chomsky, Monot e outros), neste caso pode-se falar não propriamente de arquétipo, mas de algo bem mais definido. Também é bastante discutível a concepção de Jung acerca dos símbolos arquetípicos mais ou menos constantes. É verdade que, diferentemente de Freud, Jung admite inúmeros significados no conteúdo inconsciente de uma situação, a dupla interpretação dos sonhos e das fantasias (no plano do sujeito e no plano do objeto); Jung explica várias coincidências no significado semântico dos arquétipos pelo processo de “sincronização”, ou seja, pelas coincidências, no tempo, de esferas primariamente distantes. Contudo, a permanência dos símbolos ‘hereditários’ como um original ‘alfabeto’ da fantasia coletiva permanece uma hipótese bastante discutível.” (MIELIETINSKI, 1987, p. 70-71)

Northrop Frye, embora recusando a classificação de junguiano, elaborou uma teoria arquetípica da literatura em seu livro **Anatomia da Crítica** (1973). Ensejando uma abordagem histórica da literatura que ao mesmo tempo fosse especificamente literária, Frye concebeu o termo arquetipo como significando elementos recorrentes nas obras literárias. Estes elementos procurados pelo crítico canadense são entendidos como imagens, mitologemas e gêneros que permanecem nas obras atuais como herança de uma tradição literária:

Eu ainda não estava satisfeito: queria uma abordagem histórica da literatura, mas uma abordagem que fosse ou incluísse uma verdadeira história da literatura e não simplesmente a assimilação da literatura a qualquer espécie de história. Foi nesse momento que a imensa importância de determinados elementos estruturais na tradição literária, tais como convenções, gêneros e o uso recorrente de certas imagens ou grupos de imagens, que cheguei a chamar de arquetipos, se impôs sobre mim. (FRYE, 1973b, p. 21)

Entende-se por que Frye recusava ser considerado junguiano, pois, para ele, o termo arquetipo não se referia a uma herança do inconsciente coletivo, um dado *a priori*, mas sim a um dado histórico, ou seja, um conjunto de elementos herdados por uma tradição literária.

Em se tratando do mito, Frye o considerava como uma “união entre ritual e sonho numa forma de comunicação verbal” (FRYE, 1973, p. 108.). O ritual é entendido como uma condição arquetípica (no sentido junguiano), pré-lógica e mesmo pré-humano, uma vez que até os animais se entregam a certos rituais, como os de acasalamento, intimamente dependentes dos ritmos da natureza, como os ciclos das estações. Já o sonho, em que pese ser essencialmente humano, é um elemento obscuro ao sonhador, e sua mensagem não forma um sentido completo como nos mitos nem possui uma função utilitária para ele.

Nessa linha de raciocínio, o crítico atribui ao mito uma narração que procura dar um sentido ao ritual e ao significado latente dos sonhos: “O mito, portanto, não dá apenas sentido ao ritual e narração ao sonho: é a identificação de ritual e de sonho, na qual se vê que o primeiro é o segundo em movimento.” (FRYE, 1973, p.109).

Segundo Frye, os mitos e os símbolos arquetípicos organizam-se de três formas na literatura:

Primeiro há o mito não deslocado, que geralmente se preocupa com deuses e demônios, e que toma forma de dois mundos contrastantes de total identificação metafórica, um desejável e outro indesejável [...]. Chamamos essas duas formas de organização metafórica, respectivamente, apocalíptica e demoníaca. Segundo, temos a tendência geral que chamamos de romanesca, a tendência de sugerir padrões míticos implícitos num mundo mais estreitamente associado com a experiência humana. Terceiro, temos a tendência do “realismo” [...], de descarregar a ênfase no conteúdo e na representação em vez de descarregá-la na forma da estória. (FRYE, 1973b, p.141).

Em linhas gerais, o primeiro modo de organização do mito na literatura tende mais para o conceito de maravilhoso, conforme entendido por Todorov (2003). Já no segundo, o romanesco, os padrões míticos estão implícitos; se o herói, no primeiro modo, é um deus ou um herói semidivino, aqui ele é representado por um cavaleiro, um profeta ou um reformador social. Quanto ao terceiro modo, o realista, tende a aproximar-se mais das representações de mundo mais afinadas com o conhecimento pragmático e científico do mundo natural.

Embora não seja nosso propósito aplicar toda a armação teórica de Frye, na tentativa de deslindarmos a presença do mito na obra de G.R, pois isso implicaria uma análise exaustiva e exclusivista da obra do crítico canadense, no que nos diz respeito, parece-nos mais adequado o modo romanesco no tratamento da presença do mito na obra de Guimarães Rosa.

Outro pesquisador que aliou ritualismo e junguianismo foi o estudioso de história das religiões Mircea Eliade. Começando como escritor moderno, o pensador romeno especializa-se em mitologia comparada, destacando-se, ao lado de Joseph Campbell, como um dos nomes “contemporâneos mais populares no campo da generalização e resumo sobre a mitologia” (MIELIETINSKI, 1987, p. 77)

Mircea Eliade aprofundou-se em três grandes temas que, para ele, consistiam na essência da mitologia: a antinomia do sagrado e do profano, o tempo cíclico versus o tempo histórico e os rituais de iniciação. Para o mitólogo, o mito relacionava-se diretamente com a experiência do sagrado, sendo mesmo, anterior ao surgimento das religiões. O mito era uma história sagrada, diferenciando-se de outras manifestações orais como os contos populares e as fábulas que eram histórias de mentira, não dotadas, portanto, do potencial epifânico, desencadeado pela declamação e audiência da história mítica.

De acordo com essa posição, Eliade diferenciou o tempo histórico e o mitológico. O tempo histórico é irreversível e sua concepção seria um dado recente

na história da humanidade. O tempo mítico é cíclico, marcado pela a-historicidade, sendo representado por mitos que traduziam **o eterno retorno**.

O mito do **Eterno Retorno** manifestava-se pelos mitos calendáricos, agrários e cosmogônicos, ainda hoje presentes nas sociedades modernas sob as formas de comemoração do Ano Novo, das festas folclóricas de celebração da primavera e da colheita; e dos dogmas do fim do mundo seguido de uma nova era. Em tais mitos, aparecem os mitologemas da morte e da ressurreição de heróis, profetas ou deuses.

O eterno retorno corresponde a uma volta à era de ouro do passado remoto e à promessa de um futuro próspero, traduzida em mitos escatológicos. A implicação do **eterno retorno** é a salvação e o equilíbrio da ordem cósmica, enquanto que o tempo linear da história, em razão de sua irreversibilidade, conduz ao desespero e ao niilismo caracterizador das sociedades contemporâneas.

Em consonância com suas teorias acerca do sagrado e do tempo cíclico das mitologias, estão seus estudos sobre os rituais de iniciação. Para o autor romeno, os ritos de iniciação são os temas, por excelência, dos mitos dos heróis e das religiões. Em três obras, em particular, **O Xamanismo e técnicas arcaicas do êxtase** (2002); **Ritos de iniciação e sociedades secretas** (2004) e **Ferreiros e Alquimistas** (1979) os temas da iniciação e das experiências místicas decorrentes de práticas iniciáticas são tratados à exaustão. Retomaremos estes estudos quando estudarmos o tema da iniciação como elemento caracterizador do *ethos* do herói mítico em uma das partes integrantes do monomito.

O primeiro estudioso, porém, a relacionar os rituais de iniciação aos estudos literários, foi o folclorista russo Vladimir Propp. Com sua obra **Morfologia do conto** (1983), publicada inicialmente em 1928; pela primeira vez, os contos maravilhosos ou contos de fadas são estudados de acordo com seus elementos intrínsecos. Estudar a morfologia foi conferir um estatuto científico a um produto cultural, pois morfologia é o estudo das formas. Esta postura foi, na época, extremamente original, pois “Ninguém pensou na possibilidade do termo morfologia do conto” (Propp, 1983, p.33).

Analisando um *corpus* de cem contos maravilhosos, sobre diferentes assuntos, o estudioso determinou a estrutura básica deste gênero folclórico: 31 funções e 7 personagens, cada uma com uma esfera de ação. Yllera (1979, p. 74-75) nos apresenta um quadro sinóptico das 31 funções proppianas:

I.	Afastamento ( $\beta$ )
II.	Interdição ( $\gamma$ )
III.	Transgressão ( $\delta$ )
IV.	Interrogação ( $\epsilon$ )
V.	Informação ( $\zeta$ )
VI.	Logro ( $\eta$ )
VII.	Cumplicidade ( $\theta$ )
VIII.	Malefício (A)
IX.	Mediação (B)
X.	Princípio da ação contrária (C)
XI.	Partida ( $\uparrow$ )
XII.	Primeira função do doador (D)
XIII.	Reação do herói (E)
XIV.	Recepção do objeto mágico (F)
XV.	Viagem do herói (G)

XVI.	Combate (H)
XVII.	Marca do herói (I)
XVIII.	Vitória (J)
XIX.	Reparação (K)
XX.	Retorno ( $\downarrow$ )
XXI.	Perseguição (Pr)
XXII.	Socorro (Rs)
XXIII.	Chegada do herói como incógnito (O)
XXIV.	Pretensões falsas (L)
XXV.	Tarefa difícil (M)
XXVI.	Tarefa Cumprida (N)
XXVII.	Reconhecimento (Q)
XXVIII.	Descoberta (Ex)
XXIX.	Transfiguração (T)
XXX.	Castigo (U)
XXXI.	Casamento do herói (W <sup>o</sup> )

Propp defende que as funções e as sete personagens são elementos invariantes. O que varia são os atributos das personagens e a forma como executam as funções. Definindo função como “a ação de uma personagem, definida do ponto de vista do seu significado no desenrolar da intriga” (Propp, 1983, p.60), elas seguem uma ordem rigorosa na sucessão sintagmática da narrativa; contudo, o autor chama a atenção para o fato de que “nem todos os contos apresentam, nem de longe, todas as funções” (Propp, 1981, p.61).

Quanto às personagens, encontráveis nos contos maravilhosos, são: o antagonista ou agressor, o doador, o auxiliar, a princesa e seu pai, o mandatário, o herói e o falso herói. A cada uma dessas personagens o estudioso russo atribuiu uma esfera de ação:

1. A esfera de ação do AGRESSOR (ou do mau). Compreende: a malfeitoria (A), o combate e outras formas de luta contra o herói (H), a perseguição (Pr).
2. A esfera de ação do DOADOR (ou provedor). Compreende: a preparação da transmissão do objecto mágico (D), o pôr o objecto mágico à disposição do herói (F).
3. A esfera de ação do AUXILIAR. Compreende: a deslocação do herói no espaço (G), a reparação da malfeitoria ou da falta (K), o socorro durante a perseguição (Rs), o cumprimento de tarefas difíceis (N), a transfiguração do herói (T).
4. A esfera de ação da PRINCESA (da personagem procurada) e de SEU PAI. Compreende: o pedido para o cumprimento de tarefas difíceis (M), a imposição de uma marca (J), a descoberta do herói (Ex), o reconhecimento do verdadeiro herói (Q), a punição do segundo agressor (U), o casamento (W).
5. A esfera de ação do MANDATÁRIO. Compreende só o envio do herói (momento de transição, B)
6. A esfera de ação do HERÓI. Compreende: a partida para a demanda (C $\uparrow$ ), a reação às exigências do doador (E), o casamento (W). A primeira

função (C↑) caracteriza o herói-que-demanda, o herói vítima só preenche as outras.

7. A esfera de ação do FALSO HERÓI compreende também a partida para a demanda (C↑), a reação às exigências do doador, sempre negativa (E **neg**), e, enquanto função específica, as pretensões mentirosas. (PROPP, 1981, p. 127-128)

Além das sete personagens, Propp reconheceu personagens especiais para as ligações entre as partes dos enredos, tais como caluniadores, denunciadores, etc.

As críticas que incidem sobre o modelo proppiano de análise da narrativa enfatizam que muitas narrativas não “cabem” no esquema proposto; que a estrutura linear inexorável das funções não retrata muitos vieses da narrativa; e que o trabalho de criação do autor é simplesmente ignorado, quando se submete uma narrativa à esquematização proposta pelo folclorista russo. Porém, não se pode esquecer que sua teoria construiu-se a partir de um *corpus* composto por contos maravilhosos, seguindo um método indutivo rigoroso. Daí, evidentemente, não se pode aplicar a teorização de Propp dedutivamente a qualquer narrativa, pois o modelo falhará.

A esse respeito, o próprio autor nos adverte no segundo capítulo de **Morfologia do conto**, intitulado *Método e Matéria*: “Devemos notar que as leis citadas só dizem respeito ao folclore. Não constituem uma particularidade do conto enquanto conto. Os contos criados artificialmente não estão submetidos a estas leis” (PROPP, 1981, p.61).

Dando seqüência a seus estudos sobre os contos populares, Propp escreve, em 1946, o livro **Raízes históricas do conto maravilhoso** (2002), cujo objetivo foi estudar as origens dos elementos formadores dos contos maravilhosos.

Propp parte do princípio de que os contos maravilhosos surgiram de ritos de iniciação praticados por adeptos de uma “religião muito antiga caracterizada pela crença na vida dos mortos e na transmigração das almas no Além.” (PROPP, 1981, p. 24). Dessa forma, as funções e motivos dos contos eram fragmentos de ritos de iniciação e mitos relacionados à aventura do morto, ou do xamã que buscava a alma do doente no mundo dos espíritos, a fim de restitui-lhe a saúde.

Os ritos assumem importância nodal nas pesquisas de Propp, pois, para ele, constituíam o ponto de origem do conto. Este, tanto poderia coincidir totalmente com o rito, embora muito raramente, ou originar-se a partir de dois processos de transformação dos rituais – reinterpretação e conversão:

Porém, conforme demonstramos, a correspondência direta entre o conto e o rito não é muito freqüente. Mais freqüente é a outra relação, outro fenômeno, que pode ser chamado de reinterpretação do rito. Por reinterpretação deve-se entender a substituição, pelo conto, de um elemento (ou vários elementos) do ritual, que se tornou inútil ou obscuro devido a modificações históricas, por outro elemento mais compreensível. (PROPP, 2002, p.11)

Assim, o herói foi reinterpretado a partir da figura do xamã ou do neófito que se submetiam às provas (aventuras) iniciáticas em busca da emancipação oriunda do status da maioridade, ou da vitória xamanística contra os espíritos maléficos causadores de doenças pelo aprisionamento da alma, ou, ainda, em busca do paraíso defendido pelos perigosos guardiões do Outro Mundo.

Já a conversão do rito, um tipo específico de reinterpretação, refere-se a uma distorção do ritual quanto a seu significado social. Em antigos rituais, sacrificava-se um velho rei a fim de se renovar a força do novo líder. Já no conto, o herói salva um velho da morte e é consagrado por sua bravura. Entretanto, quando “o rito efetivamente existia a pessoa que o salvasse da morte teria sido ridicularizada, talvez injuriada e mesmo punida” (PROPP, 2002, p.12)

Em relação aos mitos, Propp os considera, assim como os ritos, ligados à religião. Também o autor reconhece que os mitos e os contos não podem ser facilmente distinguidos, pois “às vezes, coincidem entre si a tal ponto que tanto em etnografia como em folclore esses mitos freqüentemente são chamados de contos” (PROPP, 2002, p.16)

As pesquisas de Propp, para os fins de nosso trabalho, são muito importantes por três motivos essenciais. O primeiro, por conferir à personagem o *status* de elemento central da narrativa dos contos maravilhosos, pois sem ela, não existiriam as 31 funções caracterizadoras do gênero conto maravilhoso. Também entendemos ser as personagens de Guimarães Rosa os principais elementos configuradores de uma narrativa mítica.

O segundo motivo, por vincular o rito à origem tanto do conto quanto do mito e da religião; e, devido a esse vínculo, sermos autorizados a inferir a influência da religião e do esoterismo em antigas manifestações literárias. Conseqüentemente, não podemos esquecer que a representação de conceitos religiosos e esotéricos compõe a narrativa rosiana e, segundo cremos, temas religiosos e esotéricos, por estarem umbilicalmente relacionados ao mito, são índices reveladores de

características míticas na obra de Guimarães Rosa por meio da construção de personagens especiais, engajadas em uma trajetória de ascese e redenção, como tentaremos demonstrar na análise do conto *A Hora e vez de Augusto Matraga*.

O terceiro motivo, por se nos afigurar que a morfologia do conto maravilhoso proposta por Vladimir Propp põe em relevo o percurso heróico do protagonista ao longo das 31 funções básicas do conto maravilhoso. Esse traçado morfológico-diagramático detectado pelo estudioso russo tem relevância para nós, pela semelhança que mantém com o conceito de monomito, o qual entendemos ser uma chave de leitura indispensável para a fixação do caráter mítico de muitos heróis que percorrem as veredas narrativas criadas por Guimarães Rosa.

Há, ainda, um quarto motivo, pelo que seremos levados a retomar as concepções proppianas quando relacionarmos o tema da travessia, tão característico da ficção rosiana, à construção da personagem mítica. Este motivo refere-se ao simbolismo da jornada das personagens, como atesta a observação de Mielietinski:

O livro de Propp deu grande contribuição para a compreensão da simbólica da peregrinação no conto maravilhoso, as idéias de seu autor foram parcialmente confirmadas na análise (de posições inteiramente distintas), por Campbell e outros autores, da narrativa heróica e das buscas, na análise dos símbolos do mito australiano e dos ritos de tipo iniciatório por Stanner, etc.[...] (MIELIETINSKI, 1987, p.147-148)

Outro nome que se impõe aos modernos estudos sobre o mito é o do antropólogo norte-americano Joseph Campbell, considerado uma das maiores autoridades contemporâneas em mitologia comparada. Relacionando ritualismo e junguianismo, os trabalhos de Campbell aproximam-se das concepções de Propp acerca da aventura do herói nos contos maravilhosos.

O estudioso norte-americano vê enorme similitude entre os mitos, contos de fadas, lendas e sagas no tangente à aventura do herói que protagoniza tais histórias. Em 1949, com o livro **O Herói de 1000 Faces**, cujo projeto de título inicial fora **Como ler um mito**, Campbell, analisando as semelhanças de um imenso *corpus* de mitos, lendas, contos de fadas e sagas, propõe uma “maneira, simbólica, metafórica e nobre” (COUSINEAU, 1994, p.13) de se interpretar a essência dos mitos. A esta maneira ele deu o nome de “monomito”, um termo que tomou emprestado de *Finnegan’s Wake* de James Joyce.

O monomito é a base do pensamento de Campbell acerca de uma mitologia universal. “Na realidade, o monomito é um metamito, uma leitura filosófica da unidade da história espiritual da espécie humana, a história além da História.” (COUSINEAU, 1994, p. 16). Também recebendo o nome de “Jornada do Herói”, em essência, o monomito pretende descrever etapas da trajetória dos heróis tanto dos mitos quanto de qualquer literatura cujo tema central seja o heroísmo, entendendo-se este como o crescimento interior, oriundo da ascese do herói com o conseqüente benefício ao próximo.

Em termos estruturais, o monomito constitui-se de três grandes partes: separação, provas iniciáticas e retorno:

O percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: separação-iniciação-retorno — que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito. Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes (CAMPBELL, 2005, p.36).

Acreditamos ser, pois, a personagem que reflete a estrutura básica do monomito o elemento responsável por revelar, nas obras rosianas, o conteúdo mítico comum a todas as mitologias. Nossa crença, aliás, tem o respaldo da pesquisa pioneira realizada pela estudiosa Suzi Frankl Sperber acerca das influências de leituras espirituais sobre a escritura de Guimarães Rosa:

Em “A Hora e a Vez de Augusto Matraga” o destino está ligado à caminhada. E a caminhada de Matraga simboliza purificação e iniciação. Ora, estes temas não são só evangélicos, como também míticos. Verifica-se a par do realismo ficcional, a introdução do *mythos* na obra roseana. (SPERBER, 1976, p.31-32)

Trataremos, no próximo subitem deste trabalho, das partes em que se encontra dividida a trajetória do herói de acordo com a estrutura do monomito concebida por Campbell. Compararemos, também, o modelo campbelliano à versão do monomito resumida e denominada por Christopher Vogler como “Trajetória do Herói”.

A fim de não nos estendermos mais na história das concepções do mito ao longo do tempo e de suas implicações ao estudo da literatura, pontuemos algumas

considerações necessárias a nosso propósito de investigar a arquitetura mítica na ficção do autor de **Sagarana**.

Primeiramente, o termo mito, desde a concepção platônica, esteve vinculado à religião. Como narrativa sagrada para os povos antigos; como tentativa de justificar passagens bíblicas; como linguagem cifrada e transcendental, segundo as concepções de Plotino, dos hermetistas da renascença ou de Vico; o mito foi concebido como uma narração sagrada. E será como enredo de uma narração ficcional que Aristóteles o enquadrará na área específica da Teoria Literária.

Sendo assim, entendemos que uma narrativa que apresente um simbolismo religioso em função de um significado transcendental, aproxima-se mais do mito, enquanto diegese sacra, do que qualquer outra narrativa que prescindia da temática religiosa ou simbólico-esotérica. A narrativa de Guimarães Rosa, por esse raciocínio, já se apresenta mítica em sua essência, pois está eivada de simbolismo religioso e esotérico, conforme demonstraram muitos estudos da vasta fortuna crítica do autor mineiro. Além do mais, o próprio autor não escondia suas preocupações religiosas e metafísicas:

[...] sou profundamente, essencialmente, religioso, ainda que fora do rótulo estrito e das fileiras de qualquer confissão e seita; antes, talvez, como o Riobaldo do 'G.S.: V.', pertença eu a todas. E especulativo, demais. Daí, todas as minhas, constantes preocupações religiosas, metafísicas, embeberem em meus livros. Talvez meio-existencialista-cristão (alguns me classificam assim), meio neoplatônico (outros me carimbam disto), e sempre impregnado de hinduísmo (conforme terceiros). Os livros são como eu sou. (BIZZARRI, 1980, p. 57)

Consideramos, também, de importância capital para nosso trabalho, o conceito de arquétipo, não na acepção junguiana de conteúdos do inconsciente coletivo, pois não pretendemos adotar procedimentos da psicologia analítica para estudar o texto rosiano. Embora reconheçamos a importância de conceitos como o simbolismo da mandala e do processo de individuação enquanto instrumentos de análise válidos na exegese do texto de Guimarães Rosa, ativemo-nos ao conceito de arquétipo enquanto imagens recorrentes na literatura universal, tal como entendia Northrop Frye. Portanto, quando nos referirmos a arquétipos, estaremos nos referindo a imagens funcionais, caracterizadoras do caráter mítico na obra de Guimarães Rosa, provenientes de mitologemas universais. Assim, compreendemos o termo travessia como o arquétipo da ascese, permeada por provas iniciáticas.

Com relação à construção da personagem mítica, a qual, segundo nossa tese, torna-se o elemento central da narrativa mítica em Guimarães Rosa, o vínculo entre personagem e enredo é mais importante do que o vínculo entre personagem e atributos caracterizadores. Retomando Propp, são as ações das personagens que as caracterizam miticamente enquanto elementos invariáveis, não seus atributos. Não negamos que a caracterização das personagens possa remeter-nos a possíveis características míticas na ficção rosiana! O que entendemos, entretanto, é que o mito se insinua na obra de João Guimarães Rosa de forma mais eloqüente por meio daquilo que as personagens fazem de suas vidas e como reagem ao que lhes acontece em suas travessias.

Na tentativa de descrever as ações caracterizadoras das personagens míticas, recorreremos ao conceito do monomito enquanto diagrama da trajetória do herói, a fim de sustentarmos nossa tese de que, se há mito em Guimarães Rosa, este se evidencia indiscutivelmente à medida que as personagens se aproximam desse diagrama mítico-heróico.

A relação entre arquétipo e monomito é a mesma entre personagem e enredo. O monomito, como vimos, é uma trajetória padrão vivenciada pelo arquétipo do herói em todos os mitos. As personagens com quem o herói se deparará em sua trajetória também são arquetípicas. Tal como Propp já o fizera, identificando nos contos maravilhosos sete personagens constantes, como o herói, o rei e a princesa etc; no monomito também há personagens-padrão ou arquetípicas, guardando certa homologia com as personagens dos contos maravilhosos.

Por fim, em síntese, a partir do que expomos até agora, podemos postular uma definição de mito que se coadune com os propósitos desta pesquisa: mito é uma narrativa construída em torno de um herói em trajetória iniciática, cujo objeto de busca o conduz a uma ascense espiritual, encerrando um significado religioso.

## **2 O monomito**

Na primeira parte do livro **O Herói de 1000 faces** (1995), Joseph Campbell propõe um modelo arquetípico de leitura das semelhanças e recorrências evidenciadas em todos os mitos, contos maravilhosos, lendas e sagas. Este modelo foi batizado como monomito, pois, acreditando haver uma só mitologia, o autor

estava convencido de que temas comuns, ou arquétipos, em nossas histórias e imagens sacras, transcendiam as variações ou convenções culturais. Além disso, acreditava que a revisão dessas imagens primitivas em mitologia, como o herói, a morte e a ressurreição, o parto da Virgem Maria e a terra prometida – os aspectos universais da alma, as memórias de sangue – pode revelar nossas raízes psicológicas comuns, sendo mesmo capaz de nos mostrar, [...] como é que a alma se observa. (COUSINEAU, 1994, p. 11-12)

Em termos junguianos, para Campbell, o monomito é mais do que uma estrutura padrão da trajetória do herói, recorrente em mitos ou outros gêneros afins; ele é um mapa simbólico, uma alegoria da individuação<sup>19</sup>. Portanto, este modelo não só permitiu ao mitólogo descrever as histórias mitológicas, levando-se em conta suas semelhanças, como também, permitiu-lhe ler um simbolismo inerente às mitologias do mundo todo. Dessa forma, o monomito, a exemplo de um modelo estrutural, pode ser lido sintagmaticamente, acompanhando-se o desenrolar da aventura do herói, e paradigmaticamente, interpretando-se o significado psicológico de cada uma de suas partes constituintes.

Em termos literários, o monomito tornou-se uma chave de leitura para narrativas míticas. O próprio Campbell o adotou em seus procedimentos de crítica literária em obras de autores modernos, como James Joyce, Thomas Mann e Franz Kafka.

No cinema, a influência do modelo proposto por Campbell foi profunda, como atesta seu biógrafo Phill Cousineau (1994), referindo-se ao livro **O Herói de 1000 faces**:

Nenhum livro chegou a influenciar de modo tão amplo o cinema contemporâneo como *O herói de 1000 faces* de Joseph Campbell', escreveu o crítico Michael Ventura. Diretores como Steven Spielberg, George Miller e George Lucas, todos deram crédito a Campbell pela inspiração da base mítica de seus filmes. Em fevereiro de 1985, Lucas juntou-se a Adams, à escritora Nancy Willard e ao psicólogo James Hilman no National Arts Club, de Nova York, por ocasião da entrega da Medalha de Honra de Literatura a Campbell. (COSINEAU, 1994, p. 203)

---

<sup>19</sup> "Processo de diferenciação psicológica que tem como finalidade o desenvolvimento da personalidade individual. A individuação é um processo informado pelo ideal arquetípico da totalidade, que, por sua vez, depende da relação vital que existe entre o ego e o inconsciente. A meta não é sobrepujar a própria psicologia pessoal, tornar-se perfeito, mas familiarizar-se com ela. Assim, a individuação envolve uma consciência crescente da nossa realidade psicológica única, incluindo as forças e as limitações pessoais, e, ao mesmo tempo, uma apreciação mais ampla da humanidade em geral." (SHARP, 1993, p. 90-91)

A trilogia de **Guerra nas estrelas** foi toda inspirada no monomito de Campbell<sup>20</sup>. Percebendo a utilidade do conceito de monomito para a produção de roteiros cinematográficos e sua influência sobre diretores consagrados, o analista de roteiros de Hollywood, Christopher Vogler, escreveu um manual para roteiristas, adaptando a estrutura arquetípica do monomito para a produção de narrativas fílmicas de fundo mítico. Este manual, destinado aos estúdios da Disney, foi intitulado **Guia Prático para O Herói de 1000 faces**. Em razão do sucesso alcançado pelo manual de sete páginas, tendo influenciado roteiros de longa-metragem bem sucedidos como **A Pequena Sereia** e **A Bela e a Fera**, Vogler o transformou em substancioso ensaio de mais de trezentas páginas, intitulado **A Jornada do Escritor** (1997); sendo editado nos Estados Unidos, pela primeira vez, em 1992.

Das dezessete etapas da jornada do herói, distribuídas em três grandes seções – separação, provas e iniciação e reintegração ou retorno – conforme descritas no monomito de Campbell, Vogler as reduz a doze etapas. Mais adiante compararemos os modelos de Campbell e Vogler.

O modelo de estrutura da narrativa mítica também influenciou, entre nós, a pesquisadora da USP, Mônica Martinez, em seu livro **A Jornada do Herói: A estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida em jornalismo** (2008). Apoiando-se nos modelos propostos por Campbell (monomito) e por Vogler (A Trajetória do Herói), Martinez elabora um método de construção de narrativas de vida em uma abordagem de jornalismo literário, a fim de permitir “ao jornalista uma

---

<sup>20</sup> “Comecei a trabalhar, a fazer pesquisas, a escrever e assim se passou um ano. Redigi vários rascunhos, quando deparei com *O herói de 1000 faces*. Era a primeira vez que encontrava um ponto de fixação. Lendo o livro, disse com meus botões: ‘É isto que eu quero fazer’. Já tinha passado por outros autores, alguns freudianos, sem faltar um amplo suprimento de Pato Donald e Tio Patinhas, além de outros heróis míticos de nosso tempo. *O Herói de 1000 faces*, porém, foi o primeiro livro a concentrar um tema que eu havia captado intuitivamente. Comecei a vislumbrar uma série de paralelos, fascinado com todo o conjunto, resolvendo, então, ler todos os outros livros dele, como *O vôo do ganso bravo* [este livro foi traduzido para a língua portuguesa com o título *O Vôo do Pássaro Selvagem*, ver referências completas na bibliografia] e *As Máscaras de Deus*. Esse estado de coisas perdurou por alguns anos. Depois, entrei num círculo vivo de redação de contos, o script se tornou desconexo, com centenas de páginas. Só *O herói de 1000 faces* respondia por umas quinhentas – e eu concluí que ali estava o entrecho, o fim, o núcleo e o fio da meada. Que já existia há milhares e milhares de anos, conforme acentua o Dr. Campbell. [...] Após a leitura de outros livros de Joe cheguei enfim ao esquema da montagem. Foi então que percebi toda a importância da sua contribuição. Ali estava uma existência dedicada à cultura, destilada em um punhado de livros que me seria possível ler em uns poucos meses, mas que me capacitariam a prosseguir no meu projeto com sua idéia central. O feito é da maior importância. Se não os tivesse lido, é possível que eu ainda estivesse às voltas com o script de *Guerra nas Estrelas*”. Este trecho pertence a uma declaração de George Lucas, contida na biografia de Joseph Campbell, realizada por Phill Cousineau (1994, p.208).

leitura mais sensível e abrangente do ser humano que está retratando” (MARTINEZ, 2008, p.22).

O monomito proposto por Campbell, portanto, não se destina apenas aos trabalhos do antropólogo, do estudioso das religiões ou de mitologias comparadas, como uma metódica para se avaliar e identificar semelhanças entre diversas narrativas míticas; ele também é um método útil para a teoria literária no que concerne ao estudo da relação entre mito e literatura, além da narratologia em geral, por ser a personagem mítica a protagonista de um monomito.

Este conceito, além disso, também pode ser útil para propostas de ensino de narrações míticas, como atestam os casos de Vogler que o adaptou para a produção de roteiros; e de Martinez, para a redação de biografias míticas no âmbito do jornalismo literário. E, por fim, para nós, na tarefa de sondarmos as raízes do mito na ficção do criador de Riobaldo, Matraga, Diadorim e de tantas outras personagens que se aventuram na terceira margem do rio da narrativa mítica rosiana.

## 2.1 A estrutura do monomito

“O percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: separação-iniciação-retorno — que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito” (CAMPBELL, 1995, p. 36). Neste trinômio arquetípico, Campbell identifica dezessete passagens na trajetória do herói, nomeando-as e demonstrando-as em uma grande amostragem de mitos e lendas mundiais ao longo da primeira parte do **Herói de 1000 faces**.

Ao descrevermos essas dezessete passagens, fizemos considerações a respeito das analogias existentes entre estas passagens e as teorias de Vladimir Propp sobre o conto maravilhoso. Também exemplificamos algumas passagens com trechos provenientes de outras obras de Guimarães Rosa que não sejam o *corpus* escolhido para análise aprofundada da manifestação do monomito. É neste *corpus* que investigaremos a homologia existente entre as etapas do monomito e o enredo ficcional, com o propósito de evidenciarmos o caráter mítico da narrativa, consubstanciado na trajetória heróica do protagonista.

Reconhecemos, entretanto, a utilidade de cotejarmos os elementos estruturais do monomito em outras obras de Guimarães Rosa como endosso de

nossa tese de que sua presença, na narrativa rosiana, ainda que não totalmente homologável, configura fortemente a perspectiva mítica dos enredos.

No primeiro terço do monomito, a partida ou separação, a trajetória do herói está distribuída em cinco estágios, assim denominados: **O chamado da aventura; A recusa do chamado; O auxílio sobrenatural; A passagem pelo primeiro limiar e o Ventre da Baleia.**

**O chamado da aventura** é todo e qualquer evento que mudará a vida do herói. É o momento em que o herói aceita a aventura que o irá transformar. Geralmente, começa com um erro, ou um mero acaso, mas capaz de revelar “um mundo insuspeito, e o indivíduo entra numa relação com forças que não são plenamente compreendidas” (CAMPBELL, 1995, p.60).

Uma personagem arquetípica constante no chamado da aventura é o arauto. “Ele pode anunciar o chamado para algum grande empreendimento histórico, assim como pode marcar a alvorada da iluminação religiosa”. (CAMPBELL, 2005, p. 60). Em **Grande Sertão Veredas** (2001), quando, pela primeira vez, Riobaldo encontra Diadorim, travestido na imagem de um menino, aceitando-lhe o convite para navegar no rio São Francisco, mesmo sem saber nadar, Diadorim está servindo como arauto que anuncia a Riobaldo a aventura de se vencer o medo no palco de batalha da existência.

O Arauto possui uma analogia com a personagem arquetípica do Mandatário, que Propp identificou como um dos sete personagens encontráveis nos contos de fadas, pois a esfera de ação do mandatário “compreende só o envio do herói” (Propp, 1983, p.128). Também **O chamado da aventura** engloba a **situação inicial** dos contos de fada, momento em que se “enumeram os membros da família ou o futuro herói (um soldado, por exemplo) é apresentado simplesmente pela menção do seu nome ou pela descrição do seu estado” (Propp, 1984, p. 66). É à situação inicial que pertencem “o mandatário, o herói, o falso herói e a princesa” (PROPP, 1984, p. 134). É no **Chamado da aventura** que será apresentado o herói em seu mundo comum, em que se “estabelece o objetivo do jogo, e deixa claro qual é o objetivo do herói: conquistar o tesouro ou o amor, executar vingança ou obter justiça, realizar um sonho, enfrentar um desafio ou mudar uma vida” (VOGLER, 1997, p. 32).

Equivalente a uma morte ritual, **O chamado da aventura** é um momento crucial em que “O horizonte familiar da vida foi ultrapassado; os velhos conceitos,

ideais e padrões emocionais, já não são adequados; está próximo o momento da passagem por um limiar” (CAMPBELL, 1995, p. 61).

**A recusa do chamado** pode ou não estar presente. Se estiver, é o momento em que o herói se recusa a aceitar o chamado ou hesita diante dele. Geralmente o herói que recusa o chamado ainda não está preparado para renunciar a seus interesses e assumir o *ethos* do heroísmo, sacrificando o ego em prol de uma causa maior, ou seja, do benefício ao próximo, além de conquistar o autoconhecimento.

Campbell chama a atenção para os perigos envolvidos na recusa ao chamado. Estes convertem a aventura gloriosa em desastre apocalíptico, o locus magnífico da trajetória heróica em terra desolada de aflição:

Seu mundo florescente torna-se um deserto cheio de pedras e sua vida dá uma impressão de falta de sentido [...] qualquer que seja, a casa por ele construída será uma casa de morte; um labirinto de paredes ciclópicas construído para esconder dele seu Minotauro<sup>21</sup>. Tudo o que ele pode fazer é criar novos problemas para si próprio e aguardar a gradual aproximação de sua desintegração. (CAMPBELL, 1995, p. 67)

É impossível não lembrarmos o triste epílogo de um filho, narrado em *A terceira margem do rio*<sup>22</sup>. Desejando o retorno do pai, há anos afastado da família, por ter decidido morar em uma precária canoa no meio de um vasto rio, seu filho caçula, em rotineira prática de invocá-lo, todos os dias, à beira do rio, recusa-se a aceitar substituir o excêntrico pai na canoa, quando a velha e fantasmagórica personagem se aproxima, atendendo-lhe as inúmeras instâncias:

E ele me escutou. Ficou em pé. Manejou remo n'água, proava para cá, concordando. E eu tremi, profundo, de repente: porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto — o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos! E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto ele me pareceu vir: da parte de além. Estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão.

Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar

<sup>21</sup> Consta que o rei de Creta, Minos, pediu para Posídon, um sinal para provar a seus irmãos, que lhe contestavam o domínio de Creta, o direito que tinha sobre trono, por ser filho de Zeus. Posídon atendeu-lhe o pedido, ao enviar um lindo touro branco das profundezas do mar. No entanto, Minos não cumpriu a promessa feita ao deus de, logo de imediato, sacrificar o animal em honra do soberano do mar. Furioso com a blasfêmia do rei cretense, Posídon fez com que Pasífae, mulher de Minos, se apaixonasse loucamente pelo touro. Obrigando Dédalo, pai de Ícaro e arquiteto real, a construir uma vaca de bronze oca, Pasífae colocou-se no interior da estátua e conseguiu com que o touro mantivesse relações com ela. Em decorrência disto, a mulher de Minos concebeu uma terrível criatura, um monstro com corpo humano e cabeça de touro, com garras e chifres de bronze e hábito alimentar canibal. O monstro, denominado Minotauro, serviu de castigo a Minos, que teve que encerrá-lo em um labirinto construído por Dédalo, a fim de esconder sua vergonha.

<sup>22</sup> Um dos 21 contos de **Primeiras estórias** (referências completas na bibliografia)

calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro — o rio. (ROSA, 2005, p. 82)

O personagem que recusa o chamado não está apto para assumir o *status* heróico, pois sem aventura não há heroísmo. E a aventura do herói é o sacrifício e, da capacidade de se sacrificar, advém a importância que os heróis assumem em quaisquer mitos ou gêneros afins. A respeito do sacrifício, são esclarecedoras as palavras de Vogler (1997):

É comum que as pessoas pensem no Herói em termos de força ou coragem, mas essas qualidades são secundárias em relação à capacidade de **sacrifício** — esta, sim, a verdadeira marca do Herói. Sacrifício significa 'fazer sagrado'. Na antiguidade faziam-se sacrifícios, inclusive de seres humanos, em reconhecimento do que as pessoas deviam ao mundo dos espíritos, aos deuses, ou à natureza, de modo a aplacar essas forças poderosas e a santificar os processos da vida quotidiana. Mesmo a morte se tornava santificada, um ato santo. (VOGLER, 1997, p. 57)

Temos de reconhecer a pertinência do pensamento de Campbell em relação à capacidade de sacrificar-se como índice da caracterização do *ethos* heróico. As mitologias e as religiões estão preñes de exemplos: o sacrifício dos deuses maias e astecas para a formação do universo; o sacrifício de Osíris pelas mãos de seu irmão sombra Seth; o sacrifício de Prometeu, no Cáucaso, por ter roubado o fogo da sabedoria dos deuses para dar aos homens; o sacrifício de Orfeu pelas mãos de furiosas bacantes, por tê-las recusado a fim de manter-se fiel ao amor de Eurídice; o sacrifício de Cristo, na Cruz, pela redenção dos homens; o sacrifício de incontáveis protagonistas das hagiografias medievais pelo amor da fé em Cristo; o sacrifício de Mula Marmela<sup>23</sup> — outro exemplo que extraímos do panteão das personagens rosianas.

Em *A benfazeja*, temos a história de Mula-Marmela, mulher execrada pela sociedade, acusada de matar o marido e cegar o enteado. Este enredo é revelado pela voz de um narrador em primeira pessoa, observador, que se dirige à comunidade, acusando-a de intolerância por aquela que trouxera tantos benefícios a todos. Mula-Marmela, a Benfazeja, é odiada por ter assassinado Mumbungo, seu marido, porém, como observa o narrador em tom acusatório, todos naquela

---

<sup>23</sup> Personagem do conto *A Benfazeja* de **Primeiras estórias**.

comunidade sentiram-se aliviados com o ocorrido, pois o assassinado era cruel matador, verdadeiro flagelo social.

Em sucessivas falas, o narrador, na qualidade de um advogado de defesa, interpõe-se à voz coletiva, reinterpretando os acontecimentos polêmicos em torno da odiada mulher. À indignação da comunidade por ter sido Mula-Marmela a responsável pela cegueira de Retrupé, seu enteado, a quem passara a conduzir, o narrador ressalta o benefício que tal gesto trouxe à comunidade, pois o então cego era tão cruel como o pai, preferindo, porém, vítimas mais frágeis das quais bebia o sangue. O narrador, desta maneira, destaca as virtudes de Mula-Marmela. Essas virtudes, negadas ou ignoradas pela população do lugarejo, onde se desenrola a trama, são benéficas a todos. Mula-Marmela, por exemplo, retira do caminho um caco de vidro para que ninguém se acidentasse ou chega a carregar um cachorro parcialmente decomposto, isso no momento em que ia embora, a fim de livrar a cidade da pestilência. Assim, Mula-Marmela, a Benfazeja, visava ao bem-estar e segurança de uma população que não soube reconhecer-lhe o abnegado sacrifício ao próximo.

**O auxílio sobrenatural** é a fase em que surgem personagens que desempenham o papel de mestres do herói, ajudando-o ou aconselhando-o. Estas personagens desempenham tanto a função do DOADOR, que transmite “o objeto mágico” ou o põe “à disposição do herói” (PROPP, 1984, p.127), quanto a função do AUXILIAR, que compreende a “deslocação do herói no espaço (G), a reparação da malfeitoria ou da falta (K), o socorro durante a perseguição (Rs), o cumprimento de tarefas difíceis (N), a transfiguração do herói (T)” (PROPP, 1984, p.128).

Vogler identifica a personagem que personifica o auxílio sobrenatural com o arquétipo do Mentor. Mentor, Doador, Auxiliar, Mestre ou Ancião/Anciã, esta personagem é um elemento característico nas histórias de cunho mítico. São psicopompos, desempenhando o papel dos antigos xamãs em relação a seus iniciados.

O auxílio sobrenatural pode vir também por meio de um ser inanimado, como um objeto, animal ou encantamento. Em *São Marcos*<sup>24</sup>, o protagonista José ou João (esta personagem é duplamente nomeada durante a narrativa), quando fica cego no meio da mata, logo após ter desafiado os poderes do feiticeiro João Mangolô,

---

<sup>24</sup> Conto de **Sagarana** (referências completas na bibliografia)

lembra-se de rezar a oração de São Marcos de trás para diante, conforme aprendera. À medida que rezava, ele avançava mata adentro em desarvorada e compulsiva correria, a despeito de sua cegueira. Sem saber aonde iria chegar, José acaba adentrando no rancho do feiticeiro Mangolô, atirando-se sobre ele. Para não morrer esganado, Mangolô desfaz o feitiço contra José, retirando uma agulha de um boneco de vodu. Assim, podemos considerar a Oração de São Marcos caracterizadora do auxílio sobrenatural.

Outro exemplo de auxílio sobrenatural desempenhado por uma personagem rosiana provém do conto *O Burrinho Pedrês*<sup>25</sup>. Desempenhando o papel de auxiliar mágico, Sete-de-Ouros (o burrinho pedrês) salva da morte, por afogamento, em feroz enchente, os vaqueiros que a ele se agarraram. O mesmo poderíamos dizer dos bois carreiros que liquidam o vilão de *Conversa de Bois*, outro conto de **Sagarana**.

Mesmo o herói que recusa o chamado da aventura recebe o auxílio sobrenatural. Para não sairmos dos dois exemplos acima, a personagem José não acreditava em feitiçaria, recusando o conselho de sua empregada (Arauto) de não desafiar João Mangolô; bem como os vaqueiros salvos por Sete-de-Ouros desfaziam do velho animal, recusando-se a tomá-lo por montaria.

**A passagem pelo primeiro limiar** é o momento em que o herói abandona o mundo comum e inicia sua jornada. Ela é guardada por uma personagem arquetípica que Campbell denomina Guardiã do Limiar.

A função do Guardiã do Limiar é impor desafios ao herói a fim de testar-lhe a resistência e o merecimento da aventura. Nos mitos, este Guardiã é representado por dragões, ogros, esfinges, gigantes, bruxas e feiticeiros. São as forças que tentarão impedir a aventura. Nos contos maravilhosos, correspondem aos doadores que impõem ao herói uma prova qualificante a fim de testar-lhe a dignidade.

As provas qualificantes impostas pelo Guardiã do Limiar refletem os rituais de passagem. Seja por meio de um combate, seja pela decifração de uma charada, ou, ainda, seja pelo cumprimento de uma tarefa aparentemente impossível, esses testes têm por finalidade dar têmpera ao caráter e à força do herói.

As tarefas que o jagunço Riobaldo desempenha junto a Zé Bebelo nos remetem a esta prova qualificante. Zé Bebelo, Guardiã do Limiar do Sertão,

---

<sup>25</sup> Conto de **Sagarana**

primeiro emprega Riobaldo como seu professor e, depois, como seu secretário na guerra contra os jagunços. Esta fase preparatória será importante para a aventura de Riobaldo, pois é por meio das experiências hauridas na companhia de Zé Bebelo que o novel aspirante a jagunço se inicia no mundo fora da lei, rude e bárbaro do sertão.

**O Ventre da Baleia** ocorre quando o herói perde totalmente o contato com seu mundo antigo. Já está no âmago do mundo da aventura. Mitologemas caracterizadores desta situação são a descida aos infernos, a expedição à floresta escura, povoada de monstros, o ventre do monstro que engole o herói ou a caverna do dragão. Ainda, para continuar com **Grande sertão: veredas**, podemos evocar a passagem em que Diadorim conduz Riobaldo ao acampamento de Hermógenes, covil de assassinos cruéis e pervertidos.

No segundo terço do monomito, correspondente à iniciação, temos seis etapas: **O caminho das provas; O encontro com a deusa; A mulher como tentação; A sintonia com o pai; A apoteose e A bênção última.**

**O caminho das provas**, como o próprio nome sugere, é momento das inúmeras provações do herói. Combates, angústias, dúvidas, medos, privações de toda ordem funcionam como batismo de fogo do aspirante à jornada heróica. É “o estágio da ‘purificação do eu’, em que os sentidos são ‘purificados e tornados humildes’ e as energias e interesses, concentrados em coisas transcendentais” (CAMPBELL, 1995, p.105). Em Guimarães Rosa, essas provas assumem uma diversidade espantosa. Desde as correrias guerreiras de Riobaldo no encalço do bando inimigo chefiado por Hermógenes, passando pela angústia do menino Miguilim, ao presenciar seu pai matando indefesos animais de caça; até a sufocante espera de Augusto Matraga pelo momento de sua “hora e vez”, a ficção rosiana está repleta de personagens em situações extremas e decisivas de suas vidas.

**O caminho das provas** é a parte mais instigante da aventura do herói. É uma extensão dos testes impostos pelo Guardiã do Limiar, com promessa de inusitados desdobramentos. A esse respeito nos esclarece Campbell (2005):

A partida original para a terra das provas representou, tão somente, o início da trilha, longa e verdadeiramente perigosa, das conquistas da iniciação e dos momentos de iluminação. Cumpre agora matar dragões e ultrapassar surpreendentes barreiras — repetidas vezes. Enquanto isso haverá uma multiplicidade de vitórias preliminares, êxtases que não se podem reter e relances momentâneos da terra das maravilhas. (CAMPBELL, 2005, p.110)

**O encontro com a deusa**, em muitas mitologias, corresponde à integração divina representada nas hierogamias. Essa integração, em termos junguianos, tem como corolário o término do processo de individuação personificado pela integração harmônica entre yin/yang. É a vitória do amor e o primado da intuição sobre a razão vacilante.

Em termos de narratividade, esta parte pode ser representada pelo encontro com a alma gêmea ou a conquista de sentimentos elevados como misericórdia e amor incondicionais. Na galeria das personagens rosianas, as mulheres constituem, em muitos momentos, este encontro com a deusa. Basta lembrarmos do encontro de Riobaldo com o andrógino Menino/Reinaldo/Diadorim, com a transcendental Otacília e com “a sacerdotisa da prostituição sagrada”, Nhorinhá.

Campbell atribui ao arquétipo da Deusa a função de guiar e instruir o herói ao longo de sua iniciação:

A mulher representa, na linguagem pictórica da mitologia, a totalidade do que pode ser conhecido. O herói é aquele que aprende. À medida que ele progride, na lenta iniciação que é a vida, a forma da deusa passa, aos seus olhos, por uma série de transfigurações: ela jamais pode ser maior que ele, embora sempre seja capaz de prometer mais do que ele já é capaz de compreender. Ela o atrai e guia, e lhe pede que rompa os grilhões que o prendem. (CAMPBELL, 2005, p. 117)

**A mulher como tentação** é a contraparte do encontro com a deusa. Quando vista pelo herói apenas como mero elemento carnal, ela pode tornar-se um empecilho para sua evolução ou configurar-se como um poderoso inimigo. Mitologicamente corresponde ao aspecto negativo da deusa como a ciumenta e vingativa Hera ou a deusa indiana Kali, sedenta por sangue humano.

A personagem Maria Mutema, de **Grande sertão: veredas**, é um exemplo da mulher como tentação, pois além de assassinar o marido, lentamente, ao introduzir-lhe chumbo derretido no ouvido; leva o padre com quem se confessava a um terrível drama de consciência, cujo termo final é a morte, pois havia mentido que matara o marido por causa dele.

**A sintonia com o pai** corresponde a um estágio de autonomia do herói. Neste momento, o herói mostra-se digno por ter enfrentado com coragem e fé inabaláveis todas as provações, tornando-se independente, portanto, do mentor ou auxiliar mágico:

O mistagogo (pai ou substituto) deve entregar os símbolos do ofício tão somente ao filho que tiver sido efetivamente purgado de todas as cataxes infantis impróprias — a um filho que não se veja impossibilitado para o justo e impessoal exercício dos poderes pelos motivos inconscientes (ou, talvez, até mesmo conscientes e racionalizados) do auto-engrandecimento, da preferência pessoal ou do ressentimento. Em termos ideais, o filho investido do ofício afasta-se da sua condição humana e representa uma força cósmica impessoal. Ele é aquele que nasceu duas vezes: tornou-se, ele mesmo, o pai. Em conseqüência agora é competente para representar, por sua vez, o papel de iniciador, do guia, da porta do sol pela qual devemos passar, das ilusões infantis do “bem” e do “mal”, para uma experiência da majestade da lei cósmica, purgada da esperança e do temor, e em paz na compreensão da revelação do ser (CAMPBELL, 2005, p.133)

Quando o herói está sintonizado com o pai, isto que dizer que ele assimilou a força de seus instrutores e está apto para o maior de seus combates. Esta situação, também, torna-o digno dos momentos de epifania que muito esclarecerão os rumos de sua aventura.

**A apoteose** é o coroamento da sintonia com o pai. É quando o herói já age por si só. Corresponde à prova glorificante dos contos maravilhosos em que o herói se consagra após vencer o último antagonista ou superar a prova mais difícil e perigosa.

**A bênção última** possui certa analogia com a função XXXI de Propp, ou seja, o casamento com a princesa e a ascensão ao trono. O herói, neste estágio, transcendeu a condição humana, deificou-se:

Eis a mais alta e última crucificação, não apenas do herói, mas também do seu deus. Aqui, tanto o Pai como o Filho são aniquilados — como personalidades, máscaras colocadas no inomeado. Pois assim como os produtos irrealis de um sonho derivam da energia vital do sonhador, representando apenas fluidas divisões e complexidades de uma única força, assim também todas as formas de todos os mundos, quer terrestres ou divinos, refletem a forma universal de um único mistério inescrutável: a força que controla o átomo, controla a órbita das estrelas (CAMPBELL, 2005, p. 178)

Este é o último estágio da segunda etapa do monomito. Aqui o herói colhe todos os frutos da longa e árdua trajetória de provas iniciáticas, conquistando o galardão de um estado de consciência acima do bem e do mal, correspondente a um nirvana.

O último terço do monomito também está dividido em seis partes: **A recusa do retorno; A fuga mágica; O resgate com auxílio externo; A passagem pelo**

**limiar do retorno; Senhor dos dois mundos; Liberdade para viver.** Em linhas gerais, o retorno corresponde à volta do herói ao mundo comum. Transfigurado, o herói distribui as bênçãos conquistadas em vez de guardá-las só para si. Em outras palavras, o herói torna-se digno de seu heroísmo.

**A recusa do retorno:** Em alguns casos o herói recusa-se a retornar ao mundo comum e compartilhar suas conquistas, contrariando a norma geral do monomito:

Terminada a busca do herói, por meio da penetração da fonte, ou por intermédio da graça de alguma personificação masculina ou feminina, humana ou animal, o aventureiro deve ainda retornar com o seu troféu transmutador da vida. O círculo completo, a norma do monomito requer que o herói inicie agora o trabalho de trazer os símbolos da sabedoria, o Velocino de Ouro, ou a princesa adormecida, de volta ao reino humano, onde a bênção alcançada pode servir à renovação da comunidade, da nação, do planeta ou de dez mil mundos. (CAMPBELL, 2005, p. 195)

**A fuga mágica:** Muitas vezes o herói é impedido de voltar ao mundo humano, necessitando de auxílio para retornar. Corresponde à função XXI de Propp, a Perseguição (Pr).

**O Resgate com auxílio externo:** Aqui também há analogia com outra função de Propp, a função XXII, do Socorro. Nesta parte intervém novamente o auxílio sobrenatural, seja por meio de um Doador ou de um Auxiliar Mágico.

**A passagem pelo limiar do retorno:** Ocorre no momento da partida do mundo da aventura para o mundo cotidiano. Campbell enxerga esta passagem como uma extensão das provas por que o herói ainda tem de passar:

Isso nos leva à crise final do percurso, para a qual toda a miraculosa excursão não passou de prelúdio — trata-se da paradoxal e supremamente difícil passagem do herói pelo limiar do retorno, que o leva do retiro místico à terra cotidiana. [...] Ele tem de enfrentar a sociedade com seu elixir, que ameaça o ego e redime a vida, e receber o choque do retorno, que vai de queixas razoáveis e duros ressentimentos à atitude de pessoas boas que dificilmente o compreendem. (CAMPBELL, 2005, p. 213)

Em resumo, a incompreensão e a indiferença são os novos vilões com quem o herói tem de travar batalha. Entretanto esses inimigos são mais poderosos, pois residem na essência daqueles por quem o herói se sacrificou. Nos contos maravilhosos, Propp identificou o vilão dessa passagem com a figura do falso-herói.

**Senhor dos dois mundos:** A despeito de toda a indiferença e incompreensão de sua missão, o herói arrosta todas as dificuldades e permanece fiel ao desempenho de um papel benéfico a seus semelhantes.

**Liberdade para viver:** É o último estágio do monomito em que o herói alcança a liberdade para ter uma vida autêntica. É o ponto culminante de uma longa transfiguração desde que aceitou o **Chamado da aventura**.

Christopher Vogler (1997) lê o monomito de Campbell e condensa, em 12, as suas dezessete etapas. Além de mudar substancialmente a nomenclatura destas etapas, o analista de roteiros de Hollywood também muda o nome das três partes gerais do monomito, para Primeiro, Segundo e Terceiro Atos.

Outra modificação é no que diz respeito ao nome monomito. Vogler o substitui pelo sinônimo de Jornada do Herói e assim o designará em seus trabalhos, porém mantendo-se fiel ao pensamento de Campbell, ou seja, compreendendo por Jornada do Herói um modelo arquetípico de aventura, em que o heroísmo se constrói à medida que se avança em direção a uma trajetória de aventuras e autoconhecimento.

Descrevemos, para fins de comparação, os doze estágios da Jornada do Herói.

1) **O Mundo Comum:** Corresponde à situação inicial dos contos maravilhosos. A função desta etapa é contrastar o mundo ordinário, cotidiano do herói, com seu futuro mundo incomum de aventuras.

2) **O Chamado à aventura:** É o momento em que algo acontece ao herói, compelindo-o à ação. “O Chamado à aventura [...] deixa claro qual é o objetivo do herói: conquistar um tesouro ou o amor, executar vingança ou obter justiça, realizar um sonho, enfrentar um desafio ou mudar uma vida.” (VOGLER, 1997, p. 32)

3) **Recusa ao chamado:** O herói hesita até o momento que algo o persuade a iniciar a jornada. Sua adesão à aventura pode se dar por “uma ofensa à ordem natural das coisas, ou pelo encorajamento de um mentor” (VOGLER, 1997, p. 33)

4) **Mentor (a velha ou o velho sábio):** Nesse ponto o herói encontra-se com o arquétipo do doador ou auxiliar mágico. Corresponde ao auxílio sobrenatural do *monomito*. É importante ressaltar que o arquétipo do Mentor, Doador ou Auxiliar pode ser representado por qualquer personagem, sem ser necessário que se assumam atributos maravilhosos.

5) **Travessia do primeiro limiar:** O herói decide empreender a jornada, a despeito do medo ou de quaisquer outras limitações.

6) **Testes, Aliados e Inimigos:** Compreende às provas qualificantes, às iniciações e à ajuda do(s) mentor(es).

7) **Aproximação da caverna oculta:** O herói chega ao palco onde se dará o grande combate. Na mitologia, corresponde à descida aos infernos, ao labirinto, à caverna do dragão, etc.

8) **A provação suprema:** Como o nome sugere, é a mais terrível das provas.

9) **Recompensa (apanhar a espada):** Após passar pela provação suprema, o herói está de posse do objeto de desejo de sua busca. Este objeto pode ser um tesouro, a imortalidade, a princesa, a iluminação, o conhecimento, etc.

10) **Caminho de volta:** Essa fase marca a decisão do herói de partir do Mundo Especial para o Mundo Comum. Este caminho de volta também compreende riscos e provações.

11) **Ressurreição:** O herói assume uma nova vida, enriquecido com sua aventura. “Cada nova provação lhe dá mais conhecimento e mais domínio da Força. Sua experiência o transforma em um novo ser .” (VOGLER, 1997, p.42)

12) **Volta com o Elixir:** A missão do herói não terá “sentido se ele não trazer de volta um Elixir, tesouro ou lição do Mundo Especial.” (VOGLER, 1997, p. 43).

O quadro abaixo sintetiza, comparativamente, as etapas do Monomito e da Jornada do Herói:

MONOMITO	JORNADA DO HERÓI
A Partida; Separação	Primeiro Ato
_____	1- Mundo comum
1- Chamado da Aventura	2- Chamado da aventura
2- A Recusa do chamado	3- Recusa do chamado
3- Auxílio sobrenatural	4- encontro com o Mentor
4- A passagem pelo primeiro limiar	5- Travessia do primeiro limiar
5- O ventre da baleia	_____
A Iniciação	Segundo Ato
6- O Caminho das provas	6- Testes, Aliados, Inimigos
7- O encontro com a deusa	_____
8- A mulher como tentação	_____
9- A sintonia com o pai	7- Aproximação da caverna oculta

10- Apoteose	8- Provação suprema
11- A bênção última	9- Recompensa (apanhar a espada)
O Retorno	Terceiro Ato
12- A recusa do retorno	10- Caminho de Volta
13- A fuga Mágica	_____
14- O resgate com auxílio externo	_____
15- A passagem pelo primeiro limiar do retorno	11- Ressurreição
16 - O Senhor dos dois mundos	_____
17- Liberdade para viver	12- Retorno com o Elixir

## 2.2 Objeções ao monomito/jornada do herói

A primeira objeção que admitimos seja feita quanto ao monomito refere-se à superficialidade de seu método para aplicação à análise de qualquer obra de João Guimarães Rosa, dada a natureza extremamente complexa de sua obra, tanto lingüística quanto temática, ensejando métodos de abordagem que vão da psicanálise à sociologia, do inventário lingüístico ao inventário genético; das influências de leituras espirituais feitas pelo autor, apreensíveis em sua escritura, à sondagem do caráter híbrido de seus textos, compreendendo tanto gêneros orais, como paremiologia, anedotas, causos e cantigas, quanto formas elaboradas da literatura escrita como o conto, a novela, a gesta e o romance, além do roteiro de cinema e da dissertação filosófica.

Antonio Candido, referindo-se a **Grande Sertão: Veredas**, em ensaio intitulado *O Homem dos Avessos*, brilhantemente intuiu as várias possibilidades de leitura que ainda hoje a obra de Guimarães Rosa suscita:

Na extraordinária obra-prima Grande Sertão: Veredas há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na liberdade de inventar. (CANDIDO, 1978, p. 121)

Lucidamente, o crítico impõe uma condição à tarefa de qualquer estudioso: nunca se esquecer da “absoluta confiança na liberdade de inventar” com que Guimarães Rosa fez de toda a sua obra um monumento incontestável de originalidade.

Aplicar o monomito à análise da obra rosiana parece um anacronismo, em razão da natureza estrutural deste modelo descritivo-interpretativo da aventura do herói. A mesma ressalva que Propp faz sobre a pertinência de sua descrição da morfologia dos contos maravilhosos, ressaltando sua aplicabilidade somente aos contos folclóricos, podemos fazer sobre o monomito. O modelo de Campbell/Vogler funciona bem para os mitos ou obras literárias cujo padrão se assemelhe aos mitos e lendas.

Entretanto, devemos lembrar que não pretendemos, nem de longe, esgotar o estudo da obra rosiana. Também não pretendemos esgotar o assunto referente à caracterização do mito na narrativa do autor mineiro, muito menos aplicar o monomito à caracterização de todas as personagens rosianas. O que pretendemos é investigar o quanto a jornada de Augusto Matraga se aproxima da jornada do herói no monomito, a fim de endossar nossa tese de que a homologia existente entre as duas jornadas constitui um paradigma caracterizador da personagem mítica na ficção rosiana. E, sendo a personagem o elemento sem o qual não existe qualquer narrativa, entendemos que a caracterização da narrativa mítica presente em *A Hora e Vez de Augusto Matraga* deve-se, fundamentalmente, à presença da personagem miticamente caracterizada.

Quanto à objeção do caráter extremamente esquemático do monomito e de sua suposta rigidez devemos lembrar que, ao contrário do diagrama de Propp, em que as funções devem ser rigorosamente seqüenciadas, as etapas do monomito admitem maior flexibilidade. O próprio Campbell chama a atenção para o aspecto moldável do monomito:

As mudanças que permeiam a escala simples do monomito desafiam a descrição. Muitos contos isolam e ampliam grandemente um ou dois elementos típicos do ciclo completo (o motivo do teste, o motivo da fuga, a abdução da noiva); outros encadeiam um certo número de ciclos independentes e os transformam numa série simples (tal como ocorreu na Odisséia). Diferentes personagens ou episódios podem ser fundidos (as), assim como um elemento simples pode reduplicar-se e reaparecer sob muitas formas diferentes. (CAMPBELL, 2005, p. 242)

É por essa razão que Vogler adverte roteiristas e futuros escritores sobre a adaptabilidade da Jornada do Herói/Monomito, pois o que importa é seu valor arquetípico, não sua estrutura:

A Jornada do Herói é uma armação, um esqueleto, que deve ser preenchido com os detalhes e surpresas de cada história individual. A estrutura não deve chamar a atenção, nem deve ser seguida com rigidez demais. *A ordem dos estágios que citamos até aqui é apenas uma das variações possíveis*<sup>26</sup>. Alguns podem ser eliminados, outros podem ser acrescentados. Podem ser embaralhados. Nada disso faz com que percam seu poder. Os valores da Jornada do Herói é que são importantes. (VOGLER, 1997, p. 44-45)

O valor do Monomito ou Jornada do Herói é o simbolismo que ele encerra. Esse simbolismo nos revela mais do que a biografia do herói. Revela-nos que o heroísmo se constrói pelas ações. Não quaisquer ações, pois o herói é aquele cujas ações o transformam, transformando o mundo.

Mais do que um modelo estrutural do herói mítico, o monomito é uma ontologia do mito do herói. Este conceito é coerente com aquilo que Campbell entende por função pedagógica do mito:

A quarta função<sup>27</sup> da mitologia tradicional é conduzir o indivíduo através dos vários estágios e crises da vida, isto é, ajudar as pessoas a compreenderem o desdobramento da vida como integridade. Essa integridade supõe que os indivíduos experimentarão eventos significativos a partir do nascimento, passando pelo meio da existência até a morte em harmonia, primeiramente com eles mesmos, em segundo lugar com sua cultura, em terceiro lugar com o universo e, finalmente, com aquele *mysterium tremendum* que transcende a eles próprios e a todas as coisas (CAMPBELL, 2002, p.34)

Da mesma forma que Propp definiu morfologicamente o conto maravilhoso como “qualquer desenrolar de acção que parte de uma malfeitoria ou de uma falta (a), e que passa por funções intermediárias para ir acabar em casamento (W) ou outras funções utilizadas para desfecho.” (PPROPP, 1983, p. 144), podemos, ontologicamente, definir o monomito ou Jornada do Herói como qualquer história em que o herói, ao término de sua jornada, traçada sobre uma escala de provas e expiações, transformou-se em um paradigma “geral para homens e mulheres, onde quer que se encontrem ao longo da escala” (CAMPBELL, 2005, p.121).

Augusto Matraga, Riobaldo e outras personagens rosianas refletem essa definição ontológica do herói mítico, pois suas jornadas os submetem ao contato

<sup>26</sup> Grifos nossos.

<sup>27</sup> Segundo Campbell (1990, p. 32) as demais funções são: 1) função mística= os mitos conferem uma dimensão de mistério para tudo quanto há, sem essa dimensão não haveria religião. 2) função cosmológica= visa propiciar cognição sobre o universo. Se não houvesse essa cognição primeira, não existiria a ciência. 3) função sociológica= valida os mores sociais, permitindo a vivência em comunidade.

com o transcendente, transformando-os pelo aprendizado do amor e da experiência da morte, do bem e do mal, redimensionando-lhes o sentido da existência humana, ainda que esse sentido seja apenas a existência do “homem humano. Travessia ∞” (ROSA, 2001, p. 624).

## CAPÍTULO II

### O monomito na trajetória iniciática de Augusto Matraga

Acompanharemos a trajetória da personagem homônima da última história de **Sagarana**. Usaremos tanto a terminologia de Campbell (2005), quanto a de Vogler (1997), para a descrição das principais passagens do monomito, pois entendemos que para algumas passagens do conto em foco, a terminologia de Vogler atende melhor a nosso objetivo. Assim, recorreremos à denominação Mundo Comum (veja o quadro comparativo entre a terminologia do monomito e da Jornada do Herói) para descrevermos a parte inicial do conto. **O auxílio sobrenatural**, que para Campbell, em geral, se dá por meio da atuação do Velho Sábio; para Vogler, esta personagem arquetípica será denominada Mentor. O importante é não esquecermos que o modelo vogleriano é uma simplificação do monomito, sem, entretanto, fugir de sua essência, pois ambos descrevem o mesmo fenômeno: a trajetória arquetípica da jornada dos heróis míticos.

“Augusto Estêves, filho do Coronel Afonso Esteves, das Pindaíbas e do Saco-da-Embira” (ROSA, 1969, p.319)<sup>28</sup> vivenciará uma busca pela ascese espiritual que o situará no rol dos grandes heróis míticos. Em busca da salvação de sua alma, o protagonista fez das palavras do padre que o confessou, quando se encontrava entre a vida e a morte, o mote de sua história, quase um mantra, para que não se esquecesse de que “todo mundo tem sua hora e a sua vez” (p. 336).

Apresentado inicialmente como vilão, a ambigüidade do caráter de Augusto Matraga será desfeita paulatinamente, à medida que acompanharmos o desenvolver do enredo. A trajetória de sua vida, as provas enfrentadas e o desfecho de sua jornada constituem seu percurso iniciático rumo à salvação e à heroificação mítica, reconhecida pelo leitor. Este reconhecimento é oriundo da armação narrativa de sua aventura, que, em muitos aspectos, como veremos, se aproxima do monomito. Isto nos faz acreditar que a caracterização mítica desta personagem está em função de

---

<sup>28</sup> A partir de agora indicaremos apenas o número da página do conto analisado. Utilizamos a décima primeira edição de **Sagarana**, cujas referências completas constam na Bibliografia.

sua travessia. Em outras palavras, o mito de Matraga é habilmente construído pelo autor ao conceber um padrão narrativo comum a todos os outros mitos heróicos.

## **1 Resumo da fábula de *A Hora e Vez de Augusto Matraga***

Faremos um breve resumo para exemplificarmos melhor nossa tese de que a personagem do conto homônimo reflete as linhas gerais do monomito, por ser uma personagem que se heroifica à medida que sua jornada se desenvolve em três grandes etapas — partida, iniciação e retorno.

Augusto Esteves era um fazendeiro despótico e cruel. Casado com Dionóra e pai de uma filha de dez anos, ele não se dedicava à família, só se aproximando de sua mulher motivado pelo apetite sexual.

Cansada desta situação, Dionóra foge com o fazendeiro Ovídio, levando consigo a filha. Quim Recadeiro, fiel empregado de Augusto, dá a notícia da fuga de Dionóra. Logo depois, Quim dá outra estrondosa notícia: o abandono de seus capangas para irem servir a um antigo inimigo político de seu pai, o Major Consilva.

Furioso, Augusto decide ir, sozinho, vingar-se de seus capangas e do Major Consilva para, depois, perseguir Dionóra e Ovídio a fim de assassiná-los. Entretanto, antes que apeasse de seu cavalo, já na fazenda do Major Consilva, seus ex-capangas o derrubam a pauladas. Dentre seus agressores, o mais cruel era um capiauzinho que fora espancado e humilhado por Augusto, além de ver o sádico fazendeiro arrebatá-lo em um leilão de quermesse a moça por quem estava apaixonado.

Após ser torturado, os capangas marcam-lhe a ferro em brasa e, antes que cometessem outras atrocidades, Augusto consegue desvencilhar-se de seus algozes e se atirar em um precipício. A despeito da queda, ele sobrevive, graças ao socorro que um casal de pretos velhos lhe presta.

Durante uma longa convalescença, Augusto arrepende-se de seus atos e, a pedido seu, os pretos velhos levam-lhe um padre para confessar-se. Encorajado pelas palavras do padre, Augusto parte dali para um distante sítio, na região do Tombador, em companhia de seus benfeitores, já considerados seus pais adotivos.

Neste lugar, leva uma vida ascética. Durante um encontro com o temido bando jagunço de Joãozinho Bem-Bem, Augusto, ao contrário dos moradores da região, foi o único que não sentiu medo, fazendo amizade com o líder dos jagunços.

Apesar da tentação, declina do convite de Joãozinho Bem-Bem para ingressar em seu bando.

Certa manhã, Augusto decide deixar o Tombador em busca de sua hora e de sua vez de encontrar a redenção. Contra as instâncias de seus pais adotivos, parte, sozinho, montado em um jegue, deixando-lhes a posse do pequeno sítio onde moravam.

Em determinado momento, encontra em seu caminho a insólita figura de um cego louco, guiado por um bode amarrado em uma corda. Este encontro lhe inspira a idéia de soltar as rédeas de sua montaria, acreditando assim que a providência o guiaria ao destino que deveria encontrar.

Após uma longa jornada, chega a um povoado em que percebe uma estranha agitação entre os moradores. Fica sabendo que Joãozinho Bem-Bem se encontrava alojado em uma das casas do arraial do Rala-Coco.

Contente pela coincidência, vai ao encontro do amigo e é recebido com alegria por Bem-Bem. Este lhe diz que aquela casa onde estava era do pai do assassino de um de seus homens, o Juruminho, e estava ali para vingar-se.

Neste instante, surge o velho proprietário da casa, aos prantos, pedindo ao líder jagunço que poupasse a vida de seus filhos, pois não tinham culpa pelo ato do irmão assassino e fugitivo. Bem-Bem, no entanto, é inflexível, concedendo apenas que o velho escolhesse um de seus filhos homens para ser assassinado, pois as mulheres serviriam aos homens de seu bando.

Augusto Estêves, que tudo presenciava, com a arma do falecido Juruminho nas mãos, pois pela segunda vez fora convidado por Bem-Bem a integrar-se em seu bando, decide intervir a favor do velho suplicante, no momento em que este, em seu desespero, roga pela intervenção da Virgem Maria contra as forças do demoníaco líder jagunço. Ao ouvir a invocação à Virgem, Augusto acredita ser aquela a hora e vez tão esperadas de sua remissão.

Travando terrível tiroteio contra os jagunços de Bem-Bem, muito ferido, consegue matar alguns e dispersar outros. No entanto, o combate final se dá contra Joãozinho Bem-Bem, que o desafia a um duelo a punhal. Neste duelo, Augusto estripa Bem-Bem. O jagunço, à beira da morte, exprime sua admiração pela coragem de Augusto, dizendo que só um homem com a coragem dele poderia matá-lo.

Augusto, também ferido de morte em razão do tiroteio, exorta Bem-Bem a arrepende-se de seus pecados a fim de irem ambos para o céu. Entretanto, Bem-Bem morre sem dizer nada. As pessoas que assistiam, horrorizadas, ao violento duelo, começam a desrespeitar o cadáver de Bem-Bem, porém são ameaçadas por Augusto, que ordena respeito e sepultura cristã ao morto, por considerá-lo seu amigo e seu compadre.

O velho reconhece em seu salvador um primo que há muito não via, quando Augusto se identifica como “Nhô Augusto Esteves das Pindaíbas.” (p. 364). O moribundo pede ao velho primo para procurar e dar a bênção à filha Mimita, que havia se perdido na vida, e para tranquilizar sua esposa Dionóra, morrendo em seguida.

As peripécias do conto equivalem à estrutura geral do monomito. Augusto, antes de ser torturado, era violento e cruel. Após ser resgatado pelos pretos velhos, decide partir (partida) para recomeçar uma vida condigna da salvação de sua alma. Trabalhando para os outros, orando, abstendo-se de sexo e cachaça, resiste a momentos de tentação no sentido de agir de acordo com seu antigo estado (provas iniciáticas). Quando, por fim, vence o duelo contra Bem-Bem, redime-se, beneficiando não apenas o velho primo, mas também a filha, para quem pediu a proteção de seu beneficiado, e a mulher, por solicitar que fosse tranquilizada. Seus últimos atos marcam o retorno a seu antigo mundo, mas não como o vilão que fora, mas sim como benfeitor.

## 2 Identificação semiológica do herói mítico

A última história ou “estória”, como entende o autor de **Sagarana**<sup>29</sup>, dirige o olhar do leitor a um significado predominante. A despeito da diversidade de eventos, a história de Matraga é a narração do nascimento, desenvolvimento e mitificação do herói. Em outras palavras, é este o moto do enredo, em torno do qual gravitam as outras personagens, as peripécias e os cenários que constituem o palco em que se representará sua trajetória de vida.

---

<sup>29</sup> Guimarães Rosa fazia distinção para os termos história e estória. Entendia o autor que “história” se referia a acontecimentos comprovados, havidos e acontecidos. Já “estória” referia-se a eventos imaginados, inventados, estórias da carochinha.

Essa trajetória é minuciosamente organizada pelo autor, a fim de configurar um projeto iniciático de ascese espiritual, realizado por aquele a quem está destinada a tarefa de viver exemplarmente: viver-morrer-viver eternamente, na consciência das pessoas do arraial do Rala-Coco, testemunhas oculares de inédito heroísmo. E, também, imortalizar-se na memória do leitor que acompanha a lenta e sofrível metamorfose do herói, qual exuberante borboleta que se liberta da tosca crisálida.

Os três momentos da história do protagonista, esquematicamente, se resumem ao trinômio viver-morrer-viver. Embora este trinômio aplicado a uma história de vida soe um tanto incompatível com o que ordinariamente concebemos por “trajetória de vida”, o ponto escuro ilumina-se ao se considerar que a história de *A hora e vez de Augusto Matraga*, ao contrário das que a precederam, não se pretende realista (SPERBER, 1976; p.31).

Se assim não fosse, não haveria sentido em analisar os movimentos da narrativa em discordância com as abordagens histórico-sociais, cuja tendência recorrente é inventariar os elementos condicionantes do meio, tanto físico quanto social, para elucidar a conduta de Nhô Augusto, lídimo fruto do ambiente brutalizado e supersticioso do sertão norte-mineiro. Dessa forma, para o estudo da transformação da personagem, só nos restaria analisá-la segundo uma orientação sociológica ou psicológica, e não arquetípica ou mitológica.

A propósito do caráter mitológico da narrativa de *A Hora e Vez de Augusto Matraga*, vimos, com Sperber (1976, p. 31), que é a caminhada do herói em direção a seu destino que vincula a narrativa, da qual faz parte, ao mito e à iniciação. Desta sorte, não é a referencialidade histórica dos fatos, mas sim a interpretação advinda dos eventos narrados, o propósito do narrador onisciente, ao esclarecer ao leitor que vai contar uma “estória” e não uma história, “porque esta aqui é uma estória inventada e não é um caso acontecido, não senhor” (p. 338).

Acompanhamos ao longo deste trabalho que, nas narrativas míticas, as personagens não são decalques da realidade, não protagonizam um “caso acontecido”, simplesmente porque transcendem a realidade. Os eventos por elas protagonizados compõem, em essência, um mosaico arquetípico da realidade psicológica do homem. Além do mais, conforme Eliade (1989), os mitos são uma história em que se deve acreditar, independente de comprovação histórica.

Quando tratamos de uma narrativa mítica por excelência, é fundamental que não percamos de vista a natureza do tempo que a envolve. Embora nosso escopo seja o estudo da caracterização da personagem mítica em função de suas peripécias, não podemos deixar de fazer algumas considerações sobre o tempo mitológico, por entendermos que, a par da caracterização mitológica de Augusto Matraga, o tempo de sua história também se apresenta como mítico, o que confere maior aproximação da narrativa de Guimarães Rosa a uma narrativa mítica.

O tempo do mito é um tempo cíclico, reversível, simplesmente porque anterior à datação histórica. Esse tempo mítico é sugerido pela enunciação do conto em análise, pois, quando o narrador nega a referencialidade factual da história que vai contar, um tempo paradoxalmente atemporal se insinua, tal como se insinuava nas histórias dos xamãs ocorridas no tempo dos sonhos, antes da existência do mundo e dos homens, quando só havia os ancestrais míticos.

Confirmando este tempo mítico, não há na história marcas temporais nítidas, pois, já de início, o protagonista é apresentado: “Matraga não é Matraga: é Augusto Estêves das Pindaíbas e do Saco-da-Embira” (p. 319). Este início lança-nos de chofre à matéria narrada, a vida de Augusto Matraga. Não temos indício, ao longo de toda a narrativa, de um contexto histórico identificável cronologicamente. Só uma vaga menção da toponímia de origem da personagem. No mais, só somos autorizados a pensar que os fatos se desenrolam no sertão, cuja determinação geográfica precisa nos escapa. Com as devidas proporções, o início desta história nos faz lembrar das fórmulas ritualizadas do início dos contos de fadas: “*era uma vez, num reino distante*”; ou “*Conta-se que, em longínquo país...*”

Em outros momentos da narrativa, a indeterminação temporal se dá através de artifícios lingüísticos como a anteposição do pronome possessivo ao numeral: “*Cada um tem os seus<sup>30</sup> seis meses...*” (p. 328); com expressões de indeterminação: “*E assim se passaram seis ou seis anos e meio...*” (p. 338); com a utilização de pronome indefinido “*E desse modo ele se doeu no enxergão, muitos meses,...*” (p.331), ou com fórmulas de indeterminação temporal análogas à marcação temporal dos contos de fada “**E assim se deu que lá no povoado do Tombador [...] apareceu um dia, um homem esquisito,...**” (p. 338).

---

<sup>30</sup> Grifos nossos

Dessa maneira o trinômio viver-morrer-viver, além de pontuar três momentos importantes da narrativa em analogia com a estrutura básica do monomito, mais adiante relacionados à ascese espiritual da personagem, reflete o tempo cíclico presente nas narrativas mitológicas, tanto nos grandes mitos universais quanto nos contos de fada. E o tempo mítico está a serviço da mensagem arquetípica, da constante atualidade da fábula, da eternidade enfim.

Tão aparentemente paradoxal quanto um tempo intemporal, ou quanto um trinômio cujos extremos são formados pela palavra vida, e o termo intermediário pela palavra morte, é a caracterização de Augusto Matraga como herói mítico, visto que, no início da fábula, esta personagem revela ter características próprias dos vilões de muitas tramas tradicionais.

Antes de identificá-lo com o arquétipo mitológico do monomito, pontuemos suas características heróicas enquanto personagem de literatura de ficção. Para este propósito, nos apoiaremos nos pressupostos do semiólogo Philippe Hamon (1976). Enquanto ente ficcional, nada mais apropriado do que analisar a personagem como um sistema de signos, como uma instância da linguagem. Em ensaio intitulado *Para um estatuto semiológico da personagem*, Philippe Hamon procede a essa análise, considerando a personagem como um signo dentro de um sistema de signos.

Embora haja certo número de constantes intrínsecas ao texto literário responsáveis pela diferenciação do herói de seu oposto, o anti-herói ou vilão, Hamon chama a atenção para a importância de códigos culturais em que predeterminam o *ethos* do herói, porque:

*"[...] no que diz respeito à personagem, será, mais ou menos predeterminada por uma série de códigos culturais. Muito freqüentemente, será a participação num espaço moral privilegiado (cultural) que a distinguirá". (HAMON, 1976, p. 73-74)*

Cabe ressaltar que este critério de valoração do heroísmo está condicionado ao devir histórico, pois o que é valorizado por determinada sociedade, em determinada época, pode ser modificado em outro contexto. Na Roma antiga, os gladiadores eram aplaudidos como heróis. Atualmente não os aplaudiríamos como no tempo dos céares.

Há, no entanto, certo número de constantes caracterizadoras do herói inerentes ao texto ficcional. Hamon (1976, p. 75-79) divide essas constantes em:

**qualificação, distribuição, autonomia e funcionalidade diferencial, além de uma pré-designação convencional.**

Na **qualificação diferencial**, a personagem é detentora de uma série de atributos não compartilhados por outras personagens que não figurem como heróis. Esses atributos são marcas, genealogias, prenomeação, sobrenomeação ou nomeação, descrição física, heroísmo explicitado e motivação psicológica.

A **distribuição** e a **autonomia diferencial** estão associadas ao aparecimento do herói. A primeira refere-se à freqüência maior da presença do herói e à primazia do seu monólogo, uma vez que “a personagem secundária está condenada ao diálogo” (HAMON, 1976, p. 77). A segunda diz respeito ao aparecimento do herói em momentos não previsíveis, isto é, seu aparecimento não está vinculado a momentos específicos da narrativa, como o aparecimento de um padre para celebrar um casamento ou realizar uma extrema unção.

A **funcionalidade diferencial** ocorre freqüentemente nos heróis do conto popular e na literatura clássica ocidental, a partir de oposições como: resolução das contradições, conquista da vitória sobre o oponente, glorificação, detenção de um saber e de um poder, participação de um contrato inicial e resolução e liquidação da falta inicial.

Por fim, a **pré-designação convencional** é um índice antecipado e comum em várias formas artísticas, pois

Assim, na *Commedia dell'Arte*, a ópera, o folhetim, o *western*, etc. o emprego de máscaras, de costumes, de um tipo de fraseologia, de modalidade de entradas em cena, etc. funciona como uma série de marcas que designam de imediato o herói para quem possui a “gramática” do gênero. (HAMON, 1976, p. 79)

O estudo semiológico da personagem tem a vantagem de não confundir esta categoria narrativa com a pessoa humana, evitando-se qualquer abordagem psicológica ou outra que se distancie do âmbito estritamente lingüístico.

Nhô Augusto, logo de início, é apresentado em flagrante ato de desumanidade. Durante uma procissão participa de um leilão nada piedoso levado a cabo pelos circunstantes. Tratava-se do leilão de “duas mulheres-atôa ” (p. 319). Após arrematar a rapariga branca, alcunhada pelo povo de Sariema, em decorrência de seu porte franzino, Nhô Augusto espanca um “capiauzinho” enamorado pelo objeto do leilão. Logo depois, arrogantemente, despreza a moça de maneira

aviltante: “Que é?... Você tem perna de manuel-fonseca, uma fina outra seca. E está que é só osso, peixe cozido sem tempero... Capim p’ra mim, com uma assombração dessas... Vá-se embora, frango-d’água! Some daqui (p. 322)

A atitude inicial da personagem é reveladora de seu gênio desumano e violento. Violência e desumanidade essas também extensivas à família:

E ela [Dionóra, a esposa] conhecia os repentes de Nhô Augusto. Duro, doido e sem detença, como um bicho grande do mato. E, em casa, sempre fechado em si. Nem com a menina [sua única filha] se importava. Dela, Dionóra, gostava às vezes; de sua boca, das suas carnes. Só. No mais, sempre com os capangas, com mulheres perdidas, com o que houvesse de pior. Na fazenda – No Saco-da-Embira, nas Pindaibas, ou no Retiro do Morro Azul – ele tinha outros prazeres, outras mulheres, o jogo de truque... e as caçadas.... (p. 324)

Faz sentido, então, considerar Nhô Augusto como herói da narrativa? Para Ribeiro (2001), ele só se torna herói quando entra em contato com Joãozinho Bem-Bem. Apesar de temível líder jagunço, este encarna a ética de um líder, sendo coerente na administração de sua justiça e de sua força e, em decorrência de sua atitude, admirado por seus comandados.

Conforme assinala Philippe Hamon (1976; p. 74), o herói além de possuir características constantes na narrativa em que é construído, seu estatuto também depende da aprovação social. Isto posto, o herói deve coincidir “com o espaço moral valorizado” por determinada sociedade. Joãozinho Bem-Bem, por possuir a ética no comando de seus guerreiros, é depositário da aprovação social por parte de seus pares, sendo valorizado moralmente por aquela sociedade cuja lei é a do mais forte.

Nhô Augusto, ao contrário, na primeira parte da narrativa, não é valorizado pelo espaço sócio-moral circundante. Isso se deve por lhe faltarem atributos necessários a um chefe de armas, o que sobra em Joãozinho Bem-Bem. E, por extensão, por lhe faltarem, também, os atributos necessários a um chefe de família, ao ponto de sua mulher, junto com a filha, abandoná-lo, mesmo sob risco de morte iminente:

Se fosse, se aceitasse de ir com o outro, Nhô Augusto era capaz de matá-la. Para isso sim ele prestava muito... Matava, mesmo, como dera conta do homem da foice, pago por vingança de algum ofendido. Mas, quem sabe se não era melhor se entregar à sina, com a proteção de Deus, se não fosse pecado... (p.324)

Se forem considerados os pressupostos teóricos de Philippe Hamon para a caracterização estritamente semiológica do herói, pressupostos estes independentes da aprovação social, porque identificáveis na narrativa pela linguagem, além das considerações de Campbell a respeito do herói mitológico, o controvertido fazendeiro, a despeito das contradições de seu caráter surgidas no início do conto, caracteriza-se indubitavelmente como herói da narrativa.

As constantes semânticas identificadas por Hamon, como vimos, dividem-se em cinco macro-características: qualificação diferencial, distribuição referencial, autonomia diferencial, funcionalidade diferencial e pré-designação convencional. Em todos esses macro-grupos caracterizadores, Nhô Augusto se enquadra como herói da história.

Assim encontram-se, já na qualificação diferencial, características que podem ser atribuídas ao estudo da personagem em questão. Estas características são: a recepção de marcas (ex.: um ferimento após uma expedição ou uma batalha), a genealogia (prenomeação, sobrenomeação e nomeação), descrição física, heroísmo explicitado, motivação psicológica, leitmotiv e força.

Nhô Augusto recebe marcas físicas em decorrência de seu martírio. Seus escapangas, em conluio com os jagunços do novo patrão, Major Consilva, e com o capiauzinho afrontado no episódio do leilão da Sariema, após ferirem-no em impiedosa surra, picam-lhe o corpo à faca e ferram-lhe a polpa glútea direita com a marca em brasa do Major:

E, quando chegaram ao rancho do Barranco, ao fim de légua, o Nhô Augusto já vinha quase que só carregado, meio nu, todo picado de faca, quebrado de pancadas e enlameado grosso, poeira com sangue [...]. E aí, quando tudo esteve a ponto, abrasaram o ferro com a marca do gado do Major, – que soía ser um triângulo inscrito numa circunferência – e imprimiram-na, com chiado chamusco e fumaça, na polpa glútea direita [...].  
(p. 330)

Embora essas marcas não sejam recebidas durante o combate em defesa dos fracos e oprimidos, à maneira dos heróis da tradição épico-literária, o protagonista as recebeu na tentativa de defesa de sua honra ultrajada. E esta, no contexto social do interior dos sertões brasileiros, quando maculada (Nhô Augusto fora traído por seus homens e abandonado pela mulher) é de praxe ser “lavada com sangue”.

Quanto à genealogia, Matraga é “Augusto Estêves, filho do coronel Afonso Estêves” (p. 319). Filho único, cuja mãe falecera “quando era pequeno” (p. 325), sendo criado por uma avó beata, que só “queria o menino p’ra padre” (p. 325), pois o pai “*era como se não tivesse*”, porque este “era leso, não era p’ra chefe de família” (p. 325). Além do mais, era sobrinho de “um tio criminoso” (p. 325).

Além desses dados genealógicos, com direito a prenome (Augusto) e sobrenome (Estêves), o herói também recebe uma nomeação (Matraga). Este nome, negado no início da narrativa – “Matraga não é Matraga, não é nada!” (p. 319), – pois a personagem ainda não fizera jus a tal nomeação, uma vez que ainda não trilhara a senda evolutiva do percurso iniciático, somente será retomado no final do conto, após o herói travar combate mortal ao assumir a defesa de uma família: “Então, Augusto Matraga fechou os olhos, com sorriso intenso nos lábios lambuzados de sangue ...” (p. 364).

Já a descrição física do herói, quase não se evidencia. Ela é sobrepujada pela descrição psicológica, sendo, a partir desta, que se permite ao leitor construir uma projeção de sua aparência em seus traços mais vagos, como força física e postura altiva:

Ele era duro, doido sem detença, como um bicho grande do mato e, em casa, sempre fechado e em si (p.323).

Mais estúrdio, estouvado sem regra estava ficando Nhô Augusto ... (p.324)  
E, aí, de repente, houve um deslocamento de gentes e nhô Augusto, alteado, peito largo, vestido de luto, pisando pé dos outros e com os braços em tenso, angulando os cotovelos [...], com voz de meio-dia, berrou... (p.320)

Outro momento em que se pode construir um esboço de suas características físicas, pelo exercício da imaginação, ocorre com a fala de Flosino Capeta, um dos integrantes do bando de Bem-Bem, quando Nhô Augusto dirige-se destemidamente ao líder para oferecer-lhe estada em seu sítio: “ — Que suplicante mais estúrdio será esse, que vem vindo ali, feito assombração?” (p. 344).

Outros critérios enumerados por Philippe Hamon são mais facilmente identificados na narrativa de Guimarães Rosa. A força é inerente à personagem do começo ao fim da fábula: de força bruta no começo, antes da deliberada reforma íntima, passando pela força de vontade em não se deixar cair nas tentações de retorno ao velho *ethos*, até chegar à culminação da força moral, por canalizar suas

habilidades guerreiras e instinto violento para o combate mortal em defesa da família de um velho suplicante e indefeso.

Em consequência da sublimação da primitiva força, que Ribeiro (2001) chama de violência descontrolada, manifesta-se o heroísmo explícito, por meio do *leitmotiv* da salvação da alma “P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete” (p.337) e da persistente motivação psicológica pela espera da hora em que chegasse a vez da redenção de seus pecados: “Sou um desgraçado, mãe Quitéria, mas meu dia há-de chegar... A minha vez... (p. 341)”.

Segundo o critério da distribuição diferencial, Hamon (1976, p.76) prevê o aparecimento do herói, ou em momentos marcados da narrativa (início/fim), ou freqüentemente. Este aparecimento marcado contrapõe-se ao aparecimento não marcado ou episódico do não-herói.

Enquadram-se, sob esse critério, tanto Joãozinho Bem-Bem quanto Augusto Matraga. Este, no entanto, aparece freqüentemente, enquanto aquele, embora apareça em dois momentos decisivos da história, não age de maneira coerente com a ação heróica, pois, em seu segundo aparecimento, pretendia perpetrar cruel vingança, cometendo pavoroso crime: “coisa que nem Deus não manda e nem o diabo faz!” (p.361).

Quanto ao critério da autonomia diferencial, Hamon (1976, p. 77) prevê o aparecimento solitário do herói em contrapartida ao aparecimento em grupo das outras personagens da fábula. É somente na companhia de um jegue, que Nhô Augusto chega a seu destino fatal, o arraial do Rala-Coco. Joãozinho Bem-Bem tem a companhia de seu bando. Dionóra escolhe a companhia de Ovídio, por quem preteriu o marido. Os bate-paus abandonam o patrão por ele estar falido. Todas as principais personagens do conto são apresentadas em grupo, até os benfeitores de Nhô Augusto são um casal que, embora o adotando, não participam de sua trajetória final:

Mas, dali a pouco, nada adiantavam para retê-lo, os rogos reunidos de mãe Quitéria e pai Serapião.  
Adeus, minha gente, que aqui é que mais não fico, porque minha vez vai chegar, e eu tenho de estar por ela em outras partes! (p. 354)

A funcionalidade diferencial também garante o estatuto do heroísmo ao protagonista. Cinco etapas deste critério evidenciam-se no conto. Dentre elas, a

primeira é aquela em que a personagem principal é constituída por um fazer, em contrapartida à simples descrição ou citação de personagens. Nhô Augusto é todo ação, ainda que contraditórias sejam suas atitudes. Seu primeiro gesto é eivado de covardia, brutalidade e blasfêmia quando arrebatada a Sariema em leilão de quermesse, surrando o capiauzinho por ela enamorado. Já o último gesto é heróico e altruísta, ao pedir ao parente, beneficiado por sua intervenção contra o massacre iminente, a bênção para a filha perdida no mundo, fazendo por ela o que ele, como pai, não fizera.

A segunda e a terceira etapa complementam-se seqüencialmente na narrativa. Elas são, respectivamente, a vitória sobre o oponente (Joãozinho Bem-Bem) e a glorificação do herói: “E o povo, enquanto isso, dizia: — ‘Foi Deus quem mandou esse homem no jumento, por mor de salvar as famílias da gente...’” (p. 364).

A quarta etapa diz respeito à recepção de adjuvantes. Nhô Augusto recebe a ajuda dos pretos samaritanos, que o salvam da morte; o conselho do padre para conseguir salvar sua alma; o jegue de montaria, por oferecimento de Rodolpho Merêncio e, por fim, as armas do jagunço Juruminho, oferecidas pelo próprio Bem-Bem que, logo após, perderia a vida nas mãos de quem armara.

A quinta etapa é a liquidação da falta inicial. Após o sofrível percurso redentor de sua alma, Nhô Augusto liquida as faltas do passado, marcadas pelo descaso ao próximo, ao assumir a legítima defesa de terceiros, ao pedir a bênção e proteção para a filha e ao perdoar a mulher que o abandonara.

A última macro-característica semântica de identificação do herói é a **pré-designação convencional**. Esta se refere ao gênero literário em que figura o protagonista. Neste caso, podemos considerar que o título **Sagarana** já instaura a expectativa de nos depararmos com alguma história que contenha a matéria heróica das sagas, pois este título é um neologismo intencionalmente criado para significar “saga à maneira tupi”. Nas estórias de **Sagarana**, ecoam as tradições rurais de um Brasil que nos remete aos longínquos tempos do medievo. Aos tempos em que os senhores feudais guerreavam, os servos trabalhavam e o clero rezava. Épocas em que todos, à sua maneira, lutavam pela sobrevivência do corpo e pela salvação da alma, pois a violência dos homens e a perfídia do demônio tinham livre trânsito na sociedade.

De acordo com os pressupostos teóricos de Philippe Hamon, Nhô Augusto Estêves Matraga é um herói do começo ao fim da narrativa. Embora, de início, seja

apresentado com características não compatíveis ao modelo que a aprovação social consagrou como herói, tal estatuto lhe é garantido por critérios semânticos intrínsecos ao texto literário.

Além disso, suas contradições são reavaliadas quando estudadas à luz do mito da travessia heróica proposto por Campbell. O herói mítico não é isento de contradições e fraquezas, pois se assim o fosse, não haveria mérito nenhum em suas façanhas. O que lhe confere o galardão do heroísmo é justamente o combate de suas imperfeições.

### **3 A representação do monomito na jornada heróica de Augusto Matraga**

É muito importante que tenhamos sempre em mente a estrutura geral do monomito: separação, iniciação e retorno. Esta estrutura põe em movimento uma trajetória circular da jornada heróica. Assim, o herói separa-se do mundo conhecido, inicia-se em uma nova existência, repleta de provas e expiações, e retorna, enriquecido, a seu mundo de origem, em decorrência das experiências hauridas de suas aventuras.

A presença deste padrão comum às histórias míticas e lendárias, descrito por Campbell como monomito e, por Vogler, como Jornada do Herói, é o que mais nos chama a atenção na narrativa de *A Hora e Vez de Augusto Matraga*. A nitidez da presença destes três grandes movimentos da jornada heróica é, inclusive, sugerida, pela tripla nomeação do protagonista em cada etapa correspondente da narrativa: Augusto Esteves para o Mundo Comum; Nhô Augusto durante o período de provas iniciáticas e Augusto Matraga no momento da glorificação mítica.

A trajetória de Augusto Matraga pode ser graficamente representada por um movimento circular. Partindo em fuga de seu mundo cotidiano, o arraial da Virgem Nossa Senhora das Dores do Córrego do Murici, para o pequeno sítio na erma região sertaneja do Tombador, o protagonista retorna às proximidades do Córrego do Murici, no arraial do Rala-Coco, por mercê do acaso ou da vontade de sua montaria, pois havia soltado a rédea do jumento que o conduzia em sua busca por um lugar ignorado, onde pudesse encontrar a hora e vez de ser merecedor da redenção.

O tema da viagem nos enredos de Guimarães Rosa assume significação transcendental, conforme assinalara Nunes (1969). Durante o trajeto de ida e

retorno, o herói, em sua trajetória de ascese espiritual e conseqüente mitificação, perfará os principais estágios de cada terço constituinte do monomito, como passaremos a acompanhar.

### 3.1 O Mundo Comum: no limiar da aventura

Augusto Estêves é apresentado como proprietário, chefe de família e líder de capangas. Como proprietário, fazendeiro das Pindaíbas e do Saco-da-Embira, comporta-se perdulariamente, pondo fora seus bens, por nunca ter trabalhado, fazendo “dívidas enormes, política do lado que perde” e tendo terras “no desmando, as fazendas escritas por paga” (p.324).

Amigo do baralho, do consórcio com mulheres perdidas e com capangas, nunca fizera jus à condição de homem casado e pai de uma filha de dez anos, a menina Mimita.

Como líder, jamais conquistara a fidelidade de seus homens, sendo apenas obedecido enquanto possuía condições financeiras para pagar-lhes os serviços e a companhia: “Fala com Nhô Augusto que sol de cima é dinheiro... P’ra ele pagar o que está devendo...” (p.327)

São nessas condições que Nhô Augusto se encontra no início da história de sua tumultuada aventura de reforma íntima, para ser merecedor da redenção de sua alma comprometida: “—Mas será que Deus vai ter pena de mim, com tanta ruindade que fiz, e tendo nas costas tanto pecado mortal?” (p.333). Na nomenclatura de Vogler este é seu **Mundo Comum**.

Em decorrência de seus próprios atos, o protagonista, quase de um só golpe, vê-se no desamparo de suas posses e no abandono de sua reduzida família e de seus jagunços. Só que a perda dos bens materiais, do *status quo* e da honra do pátrio poder ainda não era tudo. Faltava-lhe, por último, perder a dignidade de guerreiro e, quase, a própria vida.

Ao ser surrado, sem as mínimas condições de reação, e marcado com ferro em brasa nas nádegas, Nhô Augusto, no desespero da morte iminente, atira-se a um barranco de altura incomum, fazendo crer a seus algozes que estava morto: “—Arma uma cruz aqui mesmo. Orósio, para de noite ele não vir puxar teus pés...” (p.330).

Esses eventos serão responsáveis por árduo processo de separação de Augusto àquilo que lhe era mais grato (honra, família e respeito), devido à sua soberba e às demais imperfeições de seu caráter (violência, intemperança e luxúria).

### 3.2 O encontro com o Mentor

Após ser resgatado pelo casal de pretos velhos, Nhô Augusto já não é mais Estêves. Do temido chefe e proprietário, nada mais sobrara, como atesta a fala jocosa do Major Consilva, motejando, com os capangas, a surra que ordenara:

—Não tem mais nenhum Nhô Augusto Estêves, das Pindaíbas, minha gente?!...  
E os cacundeiros, em coro:  
—Não tem não! Tem mais não!... (p.330)

Ao retomar a consciência, semimorto, na tapera de seus benfeitores, Nhô Augusto é assaltado por outro tipo de dor, mais pungente, porque decisiva para a reorientação de sua conduta — a dor do arrependimento dos atos pregressos:

E aí, Nhô Augusto se lembrou da mulher e da filha. Sem raiva, sem sofrimento, mesmo, só com uma falta de ar enorme, sufocando. Respirava aos arrancos, e teve até medo, porque não podia ter tento nessa ordem toda, e era como se o corpo não fosse mais seu. Até que pode chorar, e chorou muito, um choro solto, sem vergonha nenhuma, de menino ao abandono. (p.332)

A partir desse momento, os pretos velhos passaram a ser os pais adotivos do ex-fazendeiro. Como pais, ensinam-lhe, tacitamente, a humildade, a mansuetude e a abnegação, pois, mesmo sem conhecê-lo, apesar do risco que corriam, curam-lhe as feridas, alimentam-no e consolam-no em seus momentos de angústia existencial:

— Não faz assim, seu moço [Nhô Augusto chorava copiosamente], não desespera. Reza, que Deus endireita tudo... P'ra tudo Deus dá o jeito.  
E a preta acendeu a candeia, e trouxe uma estampa de Nossa Senhora do Rosário e o terço (p. 332-33)

“Pai Serapião” e “Mãe Quitéria” foram os primeiros mentores da nova etapa de vida de Nhô Augusto. Cabe aqui uma pausa para algumas considerações acerca do misterioso casal de samaritanos que, no esconso de um fundo de barranco, emergem com força decisiva na trama, servindo de pais adotivos de tão paradoxal figura, como a do arrogante e perverso fazendeiro.

Guimarães Rosa aproxima personagens social e historicamente situados em papéis antagônicos: o sinhô (Nhô Augusto) e o escravo; a casa grande e a senzala; o prepotente possuidor de terras e o submisso elemento desprovido de todos os bens, a começar pela própria liberdade. Mas no momento em que Serapião encontra o ex-Augusto Estêves caído nas profundezas do barranco, a situação é totalmente outra: é o senhor branco que se encontra na ausência de todas as posses, só não perdendo o bem último da vida, por causa da ação benemérita do casal de pretos velhos.

Pai Serapião e Mãe Quitéria representam o arquétipo da humildade e da abnegação. Como a religião foi considerada por Guimarães Rosa o fator de maior peso para a gênese de seus enredos, é sugestiva a evocação do sincretismo religioso afro-brasileiro encarnado no casal de mentores samaritanos:

[...] E voltou a recordar todas as rezas aprendidas na meninice, com a avó. Todas e muitas mais, mesmo as mais bobas de tanta deformação e mistura: as que o preto engrolava, ao lavar-lhe com creolina a ferida da perna, e as que a preta murmurava, benzendo a cuia d'água, ao lhe dar de beber (p.336).

Ao rezarem, benzerem e aconselharem Nhô Augusto à perseverança na fé da providência divina, o casal benfeitor evoca as características e funções de uma importante falange espiritual, reverenciada pela religião afro-brasileira da Umbanda — a linha dos pretos velho. Estudando características inerentes a esse tipo de entidade, Concone (2004, p. 286-87), reúne atributos caracterizadores dos pretos velhos. Destes atributos destacamos: velhice, fragilidade, bondade, autoridade familiar, calma, prisão/reclusão/escravidão, trabalho, símbolo rural, humildade e símbolo de cristianismo.

Percebemos, ao longo da narrativa, todos estes atributos caracterizadores das entidades de pretos velhos. Pai Serapião e Mãe Quitéria encarnam tanto as características físicas (velhice, fragilidade), quanto as sociais (trabalho, autoridade familiar, prisão/reclusão/escravidão, símbolo rural), quanto as psicológico-culturais (bondade, calma, humildade e símbolo do cristianismo).

A intervenção do casal de pretos velhos corresponde ao terceiro estágio do monomito: **auxílio sobrenatural**. Embora Serapião e Quitéria não se caracterizem propriamente por atributos maravilhosos, não podemos deixar de ver a analogia

existente entre estas personagens e as personagens arquetípicas responsáveis pela ajuda ao herói.

Campbell concebe as personagens arquetípicas responsáveis pelo auxílio sobrenatural sob a rubrica geral de Velho Sábio. A função dessa personagem, nos enredos míticos, é análoga à função do xamã nas sociedades tribais, por desempenhar o papel de “um antigo mistagogo, ou guia dos espíritos, o curandeiro iniciador dos primeiros santuários florestais das provas e da iniciação” (CAMPBELL, 1995, p. 19).

O arquétipo do Velho Sábio tanto pode ser representado com a forma masculina quanto com a forma feminina. Nos contos de fadas, ele corresponde às imagens da fada-madrinha, ou do mago bondoso. Serapião e Quitéria são uma feliz recriação dessa personagem arquetípica. Ambos evocam, simultaneamente, tanto o arquétipo do Velho Sábio, identificado por Campbell, nos contos de fadas europeus, quanto o arquétipo do Preto Velho, tão arraigado no imaginário popular brasileiro.

### 3.3 O chamado da aventura

No monomito, geralmente, **o chamado da aventura** corresponde ao primeiro estágio da aventura do herói. Somente depois deste chamado, sobrevém o auxílio sobrenatural, independente de o herói aceitar ou não o chamado, pois “mesmo àqueles que endureceram seu coração, o guardião pode aparecer” (CAMPBELL, 2005, p. 77). Entretanto, como vimos, o próprio Campbell nos adverte que seqüência dos estágios do monomito não é rígida, pois o que importa é o valor simbólico que assumem para o mito do herói.

Em nosso conto, o protagonista primeiro recebe o auxílio de seus benfeitores, para só depois ser convocada a sua aventura. A personagem responsável por este chamado é representada pelo padre, chamado pelo casal de pretos velhos a pedido do convalescente a fim de confessar-se.

Como confessor, o padre desempenha o papel do Arauto ao anunciar uma nova vida, exortando-o a controlar seus impulsos e a assumir uma nova conduta em relação às pessoas. Animando-o a resistir ao mal, a controlar o mau gênio, o clérigo traça-lhe um plano de vida para que alcançasse o perdão divino:

— Você nunca trabalhou, não é? Pois, agora, por diante, cada dia de Deus você deve trabalhar por três, e ajudar os outros, sempre que puder. Modere esse mau gênio: faça de conta que ele é um poldro bravo, e que você é mais mandante do que ele... (p. 336)

Além de exortá-lo à prática da virtude, o padre Ihe ensina uma jaculatória: “Jesus, manso e humilde de coração, fazei meu coração semelhante ao vosso...” (p.336). Esta jaculatória Ihe será muito útil quando for submetido a uma grande prova de resistência à sua fé. Trataremos desta prova mais adiante.

### **3.4 Passagem para o Primeiro limiar e o Ventre da Baleia: as provas físicas e a experiência da morte-renascimento ritual**

Uma vez que o herói aceita a aventura, com a ajuda do Mentor ou Velho Sábio, passa pelo primeiro limiar, que separa o mundo cotidiano do mundo da aventura. Neste momento, não raro, combate um guardião do limiar, representado por um monstro ou por um ser mágico, que tenta Ihe impedir a passagem para o mundo da aventura.

Na seqüência, o herói enfrenta uma situação extrema, ou é engolido pelo monstro, ou tem de adentrar em uma caverna, ou ainda descer aos infernos, como forma de teste de sua coragem e de sua força. A esta passagem Campbell dá o nome de **Ventre da Baleia**.

Para nós, com Augusto Matraga, as coisas são um pouco diferentes. O limiar de sua aventura ascética começa quando é socorrido pelos pretos velhos. Embora pular em um precipício fosse sua única chance de escapar de seus algozes (monstros do limiar), o herói não deixou de passar por este grande teste, pois, caso contrário, teria morrido. Sua força e resistência físicas foram testadas, ao limite, pelos ferozes inimigos, quando o levaram arrastado a um rancho limítrofe ao precipício em que pularia, lugar onde pretendiam liquidar-Ihe a vida:

Puxaram e arrastaram Nhô Augusto, pelo atalho do rancho do Barranco, que ficou sendo um caminho de pragas e judiação. E quando chegaram ao rancho do Barranco, ao fim de légua, o Nhô Augusto já vinha quase que só carregado, meio nu, todo picado de faca, quebrado de pancada e enlameado grosso, poeira com sangue. [...] E, aí, quando tudo esteve a ponto, abrasaram o ferro com a marca do gado do Major — que soía ser um triângulo inscrito numa circunferência —, e imprimiram-na, com chiado, chamusco e fumaça, na polpa glútea direita de Nhô Augusto. Mas

recuaram todos, num susto, porque Nhô Augusto viveu-se, com um berro e um salto medonhos. (p. 330)

Picado de faca, quebrado de pau, ofendido em sua masculinidade. O que aconteceu com Nhô Augusto nos faz lembrar das torturas por que passavam os neófitos em ritos de passagem e de iniciação xamânica, em muitas sociedades tribais. Os neófitos eram espancados, circuncidados, tinham um de seus dentes arrancado, parte de seus corpos mutilada, escarificados com pedras cortantes ou dentes de animais e isolados em cavernas ou cabanas na floresta. O sentido destes testes era representar, simbolicamente, a morte ritual do neófito, a fim de que pudesse renascer como outro homem: “As torturas dos candidatos nas sociedades secretas são o equivalente dos sofrimentos terríveis que simbolizam a morte mística do futuro xamã. Tanto num caso quanto no outro, trata-se de um processo de transmutação espiritual.” (ELIADE, 2004, p.118)

Os candidatos que sobreviviam aos primeiros testes rituais alusivos ao simbolismo da morte ritual eram obrigados a permanecer em silêncio e a não utilizar as mãos para comer e, até mesmo, tinham de aprender uma outra língua, além de terem seus nomes trocados pelos mestres da iniciação. Isso tudo para simbolizar que renasciam como crianças, para aprenderem a se comportar de uma forma radicalmente diversa da maneira como se comportavam antes de se submeterem à iniciação. Seus próprios corpos já não eram os mesmos, pois traziam gravadas na pele os estigmas causados pelas violentas provações físicas.

E foi o que aconteceu com Nhô Augusto. Logo após recobrar a consciência, depois de dias desacordado (o tempo, mais uma vez, não é determinado), sobre uma esteira, em um canto escuro da choça de seus benfeitores, comporta-se como se estivesse nascido novamente. Sua primeira explosão emocional não foi blasfemar ou jurar vingança, mas, sim, chorar longamente e chamar pela mãe. Esta passagem nos remete a um inegável simbolismo de renascimento:

E, aí, Nhô Augusto se lembrou da mulher e da filha. *Sem raiva, sem sofrimento*<sup>31</sup>, mesmo, só com uma falta de ar enorme, sufocando. 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.<sup>32</sup> 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... (p. 332)

---

<sup>31</sup> Grifos nossos.

<sup>32</sup> Grifos nossos.

A respiração dificultosa e desordenada, o choro de “menino ao abandono” e o chamado pela mãe são imagens que falam por si. A criança quando nasce, estranha o ar que respira pela primeira vez, chora e só se acalma quando é amamentada pela mãe amorosa.

Não cremos ser forçada a comparação entre o abismo em que Augusto Matraga mergulha com a passagem do monomito intitulada por **Ventre da Baleia**. O que nos autoriza essa comparação é a própria definição de Campbell:

A idéia de que a passagem do limiar mágico é uma passagem para uma esfera de renascimento é simbolizada na linguagem mundial do útero, ou ventre da baleia. O herói, em lugar de conquistar ou aplacar a força do limiar, é jogado no desconhecido, dando a impressão de que morreu (CAMPBELL, 1995, p.91)

Quando Nhô Augusto se atira no precipício, justamente por não conseguir aplacar a força de seus algozes, fica-lhes a impressão de que estaria morto em decorrência da queda que sofrera:

Mas ele alcançara a borda do barranco, e pulara no espaço. Era uma altura. O corpo rolou, lá embaixo, nas moitas, se sumindo.  
— Por onde a gente passa, p’ra poder ir ver se ele morreu?  
Mas um dos capangas mais velho disse melhor:  
— Arma uma cruz aqui mesmo. Orósio, para de noite ele não vir puxar teus pés... (p. 330)

Extensão desse **Ventre da Baleia** representado pelo precipício é o casebre de Serapião e Quitéria. Situado na boca do brejo, no sopé do imenso barranco, esse casebre era um “cofo de barro seco, sob um tufo de capim podre, mal erguido e mal avistado, no meio das árvores como um ninho de maranhões.” (p. 331). Este casebre era tão inacessível que o próprio Serapião tranquiliza Quitéria, argumentando que os perseguidores de Nhô Augusto não o iriam procurar, pois “a pirambeira não [tinha] descida, só dando muita volta por longe” (p. 331)

O casebre do casal de pretos velhos reporta-nos às cabanas dos auxiliares mágicos, situadas em local inacessível da floresta. Esta imagem, conforme Eliade (2004) a estudou, é uma lembrança da casa dos homens ou cabanas iniciáticas, utilizadas em cerimoniais de ritos de passagem:

A cabana iniciática ilustra, para além do ventre do Monstro devorador, o ventre materno. A morte do neófito significa uma regressão ao estado embrionário [...] A lembrança da cabana iniciática isolada na floresta

conservou-se nos contos populares, mesmo na Europa, muito tempo depois dos ritos de puberdade deixarem de ser praticados. [...] A selva [que a circunda] simboliza ao mesmo tempo o Inferno e a Noite cósmica, ou seja, a morte e as virtualidades; se a cabana é o ventre do monstro devorador, onde o neófito é desfeito e triturado, também é um ventre adoptivo, onde é de novo concebido. Os símbolos da morte iniciática e do renascimento são complementares (ELIADE, 2004, p.66-67)

As analogias entre os acontecimentos que vão da tortura que Nhô Augusto sofre, passando por sua queda no precipício e a ressurreição no âmago da cabana de seus benfeitores (auxiliares mágicos e mentores) são muito contundentes, como atestam os trechos citados. E essas analogias, em razão do simbolismo iniciático que permeia os mitos, inserem elementos temáticos do mito na narrativa de Rosa.

### **3.5 O caminho das provas maiores**

Analisando o herói em termos psicológicos, Vogler faz uma importante declaração: “Em última análise, um Herói é aquele que é capaz de transcender os limites e ilusões do ego, mas, de início, os Heróis são inteiramente ego” (VOGLER, 1997, p. 53). Tal parece ser o caso de nosso protagonista.

Como vimos, antes de sofrer os atrozes acontecimentos que iriam mudar de maneira indelével sua vida, Nhô Augusto é puro ego. Seus verdadeiros inimigos, em uma análise mais profunda, não são o Major Consilva, seus ex-capangas, o capiauzinho nem, muito menos, sua “infiel” esposa. O maior de todos os seus inimigos é seu poderoso ego.

O autoritarismo, a prepotência e o descaso para com o semelhante são conseqüências desse ego refratário à alteridade. O narrador nos revela este aspecto em detalhes, encadeando informações sobre o empedernido fazendeiro. Logo no início da narrativa, Nhô Augusto é surpreendido em um episódio nem um pouco altruísta: o leilão de duas mulheres, em uma quermesse, realizado por uma turba blasfema e incontrolável. Arrebatando uma das leiloadas, a Sariema, manda espancar um humilde capiauí, interessado por ela, o único homem que a respeitava, pois a tratava pelo nome, Tomázia.

Não satisfeito em humilhar e ordenar o espancamento de seu futuro algoz, rejeita a moça, quando se dirigia com ela para um prostíbulo, achincalhando-a cruelmente, ao reparar melhor em suas feições sob a claridade da lua: “Que é?!...

Você tem perna de manuel-fonseca, uma fina e outra seca [...] Capim pra mim com uma assombração dessas! ... Vá-se embora, frango-d'água! Some daqui!" (p. 322).

Outra evidência patente de seu ego hipertrofiado foi ter rejeitado o conselho de seu fiel servidor, Quim Recadeiro, e ter decidido realizar, sozinho, sua vingança contra aqueles que o traíram:

—Mal em mim não veja, meu patrão Nhô Augusto, mas todos no lugar estão falando que o senhor não possui mais nada, que perdeu suas fazendas e riquezas, e que vai ficar pobre, no já-já... e estão conversando, o Major mais outros grandes, querendo pegar o senhor à traição. Estão espalhando... — o senhor dê perdão p'r'a minha boca que eu só falo o que é preciso — estão dizendo que o senhor nunca respeito filha dos outros nem mulher casada, e mais que é que nem cobra má, que quem vê tem de matar por obrigação... Estou lhe contando p'ra modo de o senhor não querer facilitar. Carece de achar outros companheiros bons, p'ra o senhor não ir sozinho... eu não, não porque sou medroso. Eu cá pouco presto... Mas, se o senhor mandar, também vou junto. (p. 329)

De certa forma, Quim Recadeiro desempenha a função de um primeiro arauto da aventura. Entretanto, seu arrazoado acerca dos riscos que o patrão corria, bem como a sugestão para que ele fosse acompanhado em sua empreitada de vingança, não obtiveram assentimento. E, como **a recusa do chamado** sempre é danosa ao herói, Nhô Augusto se precipitou para sua desventurada vingança.

A hábil caracterização da personalidade negativa de Nhô Augusto antecipa ao leitor o tamanho da tarefa que o protagonista tem pela frente, quando resolve adotar o projeto de vida que o padre lhe traçara, a fim de que fosse merecedor do Paraíso. Nos mitos, os heróis vivem a mesma situação. Heracles só teve de cumprir seus doze trabalhos por que assassinara seus filhos; Édipo vazou seus olhos porque se tornara pai de seus irmãos ao assassinar Laio e casar-se com Jocasta; Prometeu foi supliciado durante trinta e cinco mil anos por uma águia no rochedo em que estava acorrentado, porque se recusou a pedir clemência a Zeus; Minos teve que conviver com a vergonha do Minotauro, porque se recusou a cumprir seu juramento a Posídon, e assim por diante.

Paradoxalmente, portanto, se não fossem por sua *hybris*<sup>33</sup> e *hamartia*<sup>34</sup>, o herói não seria merecedor de seu galardão. Isto porque, como Feijó bem recomenda

---

<sup>33</sup> “Gr., insolência, orgulho, soberba. Designa o sentimento de exagerada autoconfiança, orgulho ou paixão, que incita os heróis da tragédia grega a se revoltarem contra as ordens divinas. Em consequência, cometem uma falha grave (v. HAMARTIA) que acaba provocando a *nêmesis*, a indignação dos deuses, em resultado da qual conhecem o *sparagmos*, a desgraça ou a morte.” (MOISÉS, 2004, p. 228)

àqueles que querem ser heróis, “a primeira condição para sê-lo é fazer uma temporada no inferno” (FEIJÓ, 1984, p.99).

E da superação do inferno, ocasionado por suas torturas físicas e morais, advirá um teste ainda maior para Nhô Augusto, pois, ao decidir mudar de vida, a natureza de suas provas será de uma outra ordem; e o que está em jogo não é mais sua vida física, mas sim a salvação de sua alma.

### 3.6 A mulher como tentação

Colocando em prática os conselhos do padre, Nhô Augusto foge com seus pais adotivos para um longínquo sítio do Tombador, única propriedade que lhe sobrara, perdida no sertão. Lá, vive austeramente, parecendo meio santo, meio doido, segundo o julgamento do povo do local (p.338), porque passa a dedicar-se ao próximo, trabalhando de forma incomum, vivendo, pois, o começo da trajetória iniciática de provas e expiações:

Trabalhava que nem um afadigado por dinheiro, mas no feito, não tinha nenhuma ganância e nem se importava com acrescentes: o que vivia era querendo ajudar os outros. Capinava para si e para aos vizinhos de seu fogo, no querer de repartir, dando de amor o que possuísse. E só pedia, pois, serviço para fazer, e pouca ou nenhuma conversa.

Nos domingos, tinha o seu gosto de tomar descanso: batendo mato, o dia inteiro, sem sossego, sem espingarda nenhuma e nem nenhuma arma para caçar; e, de tardinha, fazendo parte com as velhas corocas que rezavam o terço ou os meses dos santos. Mas fugia às léguas de viola ou sanfona, ou de qualquer outra forma de música que escuma tristezas no coração. (p. 338)

A austera rotina no Tombador é alterada só quando o protagonista se encontra fortuitamente com Tião da Thereza, antigo conhecido dos tempos do Murici. Este desempenha o papel de arauto da desgraça. O penitente ex-fazendeiro vem a saber, de Tião, que Dionóra pretendia casar-se, na Igreja, com Ovídio, por acreditar-se viúva; que a filha perdera-se no mundo, fugindo com um cometa (denominação de mascate); e que os capangas do Major Consilva haviam assassinado o Quim Recadeiro, pois este, num rasgo de coragem e lealdade,

---

<sup>34</sup> “Gr. Hamartía, erro, falha, defeito. Designa, no universo da tragédia clássica, o erro de julgamento ou produto de uma falha momentânea ou de ignorância, que acarreta funestas conseqüências” (MOISÉS, 2004, p. 218)

invadira a casa do Major, matando dois de seus homens, a fim de vingar-se pela acreditada morte do ex-patrão.

Como se não bastasse tanta má notícia, Nhô Augusto ainda enfrenta o olhar de desprezo de Tião, após suplicar-lhe o fim das notícias de sua pretérita vida, alegando não haver mais nenhum Nhô Augusto Estêves das Pindaíbas:

—Pára, chega, Tião!... Não quero saber mais de coisa nenhuma! Só te peço é para fazer de conta que não me viu, e não contar p'ra ninguém, pelo amor de Deus, por 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 estivesse morrido mesmo... Não tem mais nenhum Nhô Augusto Esteves, das Pindaíbas, Tião...

— Estou vendo, mesmo. Estou vendo...

E Tião da Thereza pôs, nos olhos, na sua voz e no meio aberto da boca, tanto nojo e desprezo, que Nhô Augusto abaixou o queixo; e nem adiantou repetir para si mesmo a jaculatória do coração manso e humilde: teve foi de sair, para trás das bananeiras, onde se ajoelhou e rejurou: — P'ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!... (p.340)

Tião da Thereza, servindo de mensageiro do infortúnio, implanta, no resignado penitente, perigosos sentimentos de tristeza e de vingança. Esquecendo-se do conselho do padre sobre a tristeza – “não fique triste, de modo nenhum, pois a tristeza é aboio de chamar o demônio” (p.333) –, Nhô Augusto vacila em sua fé e no propósito de reforma íntima:

— Desonrado, desmerecido, marcado a ferro feito rês, mãe Quitéria, e assim tão mole, tão sem homênia, será que eu posso mesmo entrar no céu?!... Apenas Nhô Augusto se confessou aos seus pretos tutelares, longamente, humanamente, e foi essa a primeira vez. E, no fim, desabafou: que era demais o que estava purgando pelos seus pecados, e que Nosso Senhor se tinha esquecido dele! A mulher, feliz, morando com outro... A filha, tão nova, e já na mão de todos, rolando por este mundo, ao deus-dará... E o Quim, o Quim Recadeiro – um rapazinho miúdo, tão no desamparo – e morrendo como homem, por causa do patrão... um patrão de borra, que estava p'r'ali no escondido, encostado, que nem como se tivesse virado mulher!... (p.341).

Na seqüência de suas lamúrias, lembranças tentadoras de seu passado de valentão assaltam-lhe a alma, forçando-o a entregar-se à cólera, à violência e ao crime:

Como é que eu vou me encontrar com o Quim lá com Deus, com que cara?!...E eu já fui zápede, já pus fama em feira, mãe Quitéria! Na festa do Rosário, na Tapera... E um dia em que enfrentei uns dez, fazendo todo-o-mundo correr... Desarmeí e dei pancada, no Sergipão Congo, mãe Quitéria, que era mão que desce, mesmo monstro matador!...E a briga, com a

família inteira, pai, irmão, tio, da moça que eu tirei de casa, semana em antes de se casar?!... (p.341-342)

Com a ajuda, porém, dos conselhos de sua mãe adotiva, o protagonista resiste ao primeiro assédio do mal, em forma de tentação (p.342):

—Vira o demônio de costas, meu filho... Faz o que teu padre mandou!  
 — E é o diabo mesmo, mãe Quitéria... Eu sei... Ou então é castigo, porque eu vou me lembrar dessas coisas logo agora, que meu corpo não está valendo, nem que eu queira, nem p'ra brigar com homem e nem p'ra gostar de mulher...  
 — Rezo o credo! (p. 342)

Uma das passagens do monomito, como vimos, é simbolizada pela tentação feminina. Não necessariamente o herói sofrerá o assédio danoso de uma mulher, de uma *femme fatale*. A mulher como tentação pode ser personificada por uma bruxa, ou uma deusa cruel. Em nosso caso, a primeira grande tentação de Nhô Augusto é desencadeada pelas notícias sobre sua mulher e sua filha.

Ao saber que Dionória está para casar-se na Igreja e que a filha fugira com um caixeiro-viajante, o protagonista sente a iminência de sua derrocada, pois nem mesmo a jaculatória que o padre lhe ensinara surtiu efeito.

A morte de Quim Recadeiro é outro viés da tentação feminina. Caracterizado como fraco e medroso, ainda assim, o fiel empregado assume a tarefa de vingar seu patrão, a despeito de sua falta de vocação para a vida violenta. Mesmo fracassando em sua empreitada de vingança, Quim consegue matar dois capangas do Major Consilva, morrendo, pois, como homem. Para a honra sertaneja, socialmente estabelecida, era demais, para a “homênciã” de Nhô Augusto, um empregado fraco assumir, corajosamente, a defesa da honra de seu patrão!

Os atributos de valentia, coragem e força de Nhô Augusto, na primeira parte da narração, servem como contraste para sua postura, agora omissa e covarde, segundo os mores de seu contexto social. O olhar de desprezo de Tião, mitologicamente, corresponde ao olhar da Medusa, que pode petrificar o herói, imobilizando-o, destruindo-o. E, por muito pouco, o olhar do antigo companheiro não pôs fim à trajetória ascética de Augusto, incitando-o a reagir de acordo com o antigo padrão de vida.

### 3.7 A Sintonia com o Pai e novo combate com o Guardião do Limiar

O estágio do monomito que Campbell denomina como **Sintonia com o Pai** é o momento em que o herói colhe os primeiros frutos de seu combate, tornando-se mais independente, adquirindo mais força, fazendo jus à simpatia dos deuses. Nos mitos antigos, os heróis tinham de mostrar que eram merecedores da herança divina, pois eram filhos de deuses com humanos. A fim de testar-lhes o mérito da condição de serem herdeiros divinos, as potestades impunham perigosas provas qualificantes.

A vitória nessas provas permitia ao herói galgar mais um degrau em sua evolução, distanciando-se mais de sua condição humana em razão de seus feitos incomuns. A natureza dessas provas varia de mitologia em mitologia, mas, geralmente, o combate com o dragão ou um monstro similar é um mitologema constante. Como consequência da morte do dragão, o herói recebe algum tipo de prêmio, como aconteceu com o herói Siegfried que, ao banhar-se no sangue do dragão Fafnir, não só se tornou invulnerável, como passou a ouvir e a entender a língua dos pássaros<sup>35</sup>.

Não há dragão na história de Guimarães Rosa, mas há o diabo. Nhô Augusto creditava ao diabo as lembranças de sua antiga vida, despertadas pelas notícias de Tião da Thereza. Na mitologia judaico-cristã, tanto o dragão quanto a serpente correspondem, simbolicamente, ao diabo<sup>36</sup>. No nível fabular, a insídia do demônio provocava o penitente Augusto de três maneiras diferentes: com a desonra perpetrada por sua mulher ao casar-se na Igreja, com a perdição da filha e com o

---

<sup>35</sup> [...] vê-se que os heróis vencedores do dragão, como Siegfried na lenda nórdica, compreendem também a linguagem dos pássaros, o que nos permite interpretar facilmente o simbolismo em questão. De fato, a vitória sobre o dragão tem por consequência imediata a conquista da imortalidade, representada por algum objeto que o dragão defendia de qualquer aproximação. Essa conquista da imortalidade implica essencialmente a reintegração no centro do estado humano, isto é, no ponto em que se estabeleceu a comunicação com os estados superiores do ser. Tal comunicação é representada pela compreensão da linguagem dos pássaros, pois, de fato, os pássaros são tomados, com frequência, como símbolo dos anjos, ou seja, precisamente dos estados superiores." (GUÉNON, 1984, p. 45-46)

<sup>36</sup> Como símbolo demoníaco, o dragão se identifica, na realidade, com a serpente: Orígenes confirma essa identidade a propósito do salmo 74. As cabeças de dragões quebradas, as serpentes destruídas, são a vitória do Cristo sobre o mal. Afóra as imagens bem conhecidas de São Miguel e de São Jorge, o próprio Cristo é representado ocasionalmente calcando aos pés um dragão. O patriarca zen Hueineng faz igualmente dos dragões e das serpentes os símbolos ódio e do mal. (CHEVALIER, 2005, p.349)

desamparo do leal servidor Quim Recadeiro. No entanto, a lembrança do que sucedera consigo e a vontade férrea de salvar sua alma mitigam-lhe a tentação de usar a violência, ao menos para aquelas três situações:

—Tem horas que fico pensando que, ao menos por honrar o Quim, que morreu por minha causa, eu tinha ordem de fazer alguma vantagem... Mas eu tenho medo... Já sei como é que o inferno é, mãe Quitéria... Podia ir procurar a coitadinha da minha filha, que talvez esteja sofrendo, precisando de mim... Mas sei que isso não é eito meu, não é não. (p.342)

Resignando-se, Nhô Augusto retoma sua vida ascética, trabalhando para os outros, carregando defuntos, visitando gente doente, enfim, acostumando-se “com os novos sofrimentos, mais meses” (p.342). Como dissemos, ao vencer este primeiro embate com o demônio (ou com o dragão) o herói ascende, evolui, pois desfruta de sua vitória. Por ascender a um novo grau de consciência, **Sintonia com o Pai**, passa a contar com uma intuição maior, vivenciando uma participação mística. Tudo, em seu redor, adquire novos significados. Este era o efeito que se procurava produzir, por exemplo, por meio dos rituais de iniciação xamânicos dos índios norte-americanos:

Como em todas as outras iniciações, estas iniciações norte-americanas — sejam elas cerimônias de puberdade ou ritos de entrada em sociedades secretas ou xamânicas — visam a transmutação espiritual do neófito, mas importante salientar o contexto cósmico dos seus cenários. A solidão nas regiões selvagens equivale a uma descoberta pessoal da sacralidade do Cosmos e da vida animal. A natureza inteira revela-se enquanto hierofania. (ELIADE, 2002, p. 106)

A descrição da natureza no conto em questão não é fortuita, nem meramente documental. A natureza é descrita pelo narrador como índice da transmutação espiritual de Nhô Augusto. O elemento natural torna-se metáfora da transformação interior do protagonista após, ter resistido à tentação causada pelo fatídico encontro com Tião da Thereza:

Até que, pouco a pouco, devagarinho, imperceptível, alguma coisa pegou a querer voltar para ele, a crescer-lhe do fundo para fora, sorradeira como a chegada do tempo das águas, que vinha vindo paralela: com o calor dos dias aumentando, e os dias cada vez maiores, e o João-de-Barro construindo casa nova, e as sementinhas, que hibernavam na poeira, esperando na poeira, em misteriosas incubações. Nhô Augusto agora tinha muita fome e muito sono. O trabalho entusiasmava e era leve. Não tinha precisão de enxotar tristeza. Não pensava nada... (p.342)

O contato com seu velho mundo vem por intermédio das trágicas notícias de Tião. As fatídicas notícias despertam, lenta, porém, progressivamente, um movimento inconsciente, refratário ao rigor da sua autodisciplina. O ascetismo rigoroso cede lugar a pequenas concessões, como o prazer de pitar após muitos anos, sem ser apossado pela idéia de pecado. Sentia-se mais confiante em sua fé, ou em sintonia com o Pai, segundo o monomito: “ — Deus está tirando o saco de minhas costas, mãe Quitéria! Agora eu sei que ele está se lembrando de mim...” (p.343)

Toda essa mudança coincide com a mudança da natureza: o tempo das águas. O narrador capta o devir meteorológico em riqueza de detalhes, em uma descrição cuja fidelidade naturalista é corolário de quem conhece a fundo a vida no sertão e a conseqüente poética inerente à natureza:

E as mariposas e os cupins vinham voar ao redor da lamparina... Círculo rodeando a lua cheia, sem se encostar... E começaram os cantos. Primeiro, os sapos [...] Apareceu uma jia na horta, e pererecas dentro de casa, pelas paredes... E os escorpiões e as minhocas pulavam no terreiro, perseguidos pela correição As lava-pés [...] No céu sul, houve nuvens maiores, mais escuras. Aí, o peixe-frito pegou a cantar de noite. A casca de lua, de bico para baixo, “despejando”... Um vento frio, no fim do calor do dia. Na orilha do atoleiro, a saracura fêmea gritou, pedindo três potes, três potes, três potes para apanhar água... Choveu. (p. 343).

Aqui não há duendes, monstros ou outros seres maravilhosos a servir de arautos de um novo ciclo de aventuras. Aliás, em todo o conto, não há o bestiário fantástico a assombrar os mitos e as lendas nas terras fantásticas do imaginário humano. Não podemos sequer afirmar que há a presença do maravilhoso como preceitua Todorov (2006), embora possamos acolher a hipótese do fantástico ao hesitarmos entre o destino ou o acaso para explicar as incríveis coincidências relacionadas à trajetória da personagem, como se evidencia pelas considerações do narrador sobre os eventos que levaram Tião da Thereza ao encontro com Nhô Augusto:

E essa era a conseqüência de um estouro de boiada na vastidão do planalto, por motivo de uma picada de vespa na orelha de um marruaz bravo, combinada com a existência, neste mundo, do Tião da Thereza. E tudo foi bem assim, porque assim tinha de ser, já que assim foi. (p.340)

Ao afirmar que tudo acontecera daquele jeito porque tinha de acontecer, a enunciação do narrador reflete o discurso ancestral dos oráculos, imortalizado pelo senso comum em fórmulas paremiológicas, tais como “o que tem de acontecer tem força”. Mas não podemos nos esquecer de que esse mesmo narrador anuncia que sua história é inventada, não pertence, portanto, à realidade. As fissuras nas convicções do leitor são habilmente construídas pelo narrador.

Mas, a despeito da dialética destino-acaso, certamente não encontramos outras pistas que nos possibilitem classificar o conto na categoria a que Todorov nomeia por maravilhoso, ou seja, a presença do sobrenatural de forma contundente e inquestionável, nem para o leitor, nem para a personagem. E é justamente aí, que a ficção rosiana impõe-se em todo o seu esplendor. Embora o adjetivo valorativo não sirva para um trabalho que se pretende científico, temos que infringir as leis da objetividade para reconhecer que, quanto mais a ficção de Guimarães Rosa se aproxima do real, mais maravilhosa, (no sentido do gênero maravilhoso) ela se torna, em razão das ambigüidades criadas no âmago do discurso literário.

Se não há arautos, há mudanças naturais a servir de índices prenunciadores do futuro da personagem; se não há mentores com poderes mágicos, há pai Serapião e mãe Quitéria a morar providencialmente nos sopés do barranco em que o protagonista se precipita; se não há uma terra quimérica a exuberar maravilhas, há uma terra, não menos maravilhosa, denominada sertão. Se não há heróis propriamente mitológicos, há a mitologia do herói na trajetória ascética de Augusto Matraga; se não há uma intenção autoral em tudo isso; há o mistério... Talvez, a única intenção declarada do autor, conforme veremos no terceiro capítulo deste trabalho.

Uma nova prova, contudo, sobrevém ao protagonista, ainda pior do que o encontro com Tião da Thereza: o primeiro contato com Joãozinho Bem-Bem. Quando o líder jagunço chega ao Tombador, o protagonista é o único morador que desperta a simpatia de Bem-Bem:

Então o bandido Flosino Capeta, um sujeito cabeça-de-canoa, que nunca se apartava do chefe, caçou:

— Que suplicante mais estúrdio será esse, que vem vindo ali, feito assombração?!

Mas seu Joãozinho Bem-Bem fez o cavalo avançar duas passadas, e disse:

— Não debocha, companheiro, que eu estou gostando do jeito deste homem caminhar! (p.344)

A fala de Flosino Capeta, ao comparar Nhô Augusto com uma assombração, aproxima o penitente do Tambador da aura de sobrenaturalidade do herói mítico. Essa aura também é sugerida pelo narrador, ao informar o espanto do jagunço com a reação de seu chefe, pois “era a coisa mais custosa deste mundo seu Joãozinho Bem-Bem se agradar de alguém no primeiro olhar” (p. 345).

A despeito de todas as expectativas negativas, pois o povoado estava amedrontado com o temível bando jagunço, Nhô Augusto disponibiliza seu sítio para Bem-Bem e seus homens. A convivência com os jagunços porá à prova, novamente, a constância do protagonista à causa da salvação de sua alma. Como nos mitos, o herói enfrentará a prova da sedução do inimigo, assim como Odisseu enfrentou o canto das sereias e Jesus a tentação do demônio. E como o demônio (nova evocação da imagem arquetípica do dragão), Joãozinho Bem-Bem o tenta por três vezes.

Como descrito no monomito, o arquétipo do Guardiã do Limiar, que pode manifestar-se sob a forma de um monstro ou de um inimigo maravilhoso qualquer, possui a função de testar o herói. Pela chave do monomito, lemos como o primeiro combate com o Guardiã do Limiar o episódio da tortura que Nhô Augusto sofreu nas mãos de seus ex-capangas e do capiauzinho vingativo. Foi-lhe testada a resistência física. Agora, o novo combate será o teste de resistência de sua alma.

Falamos da ausência do maravilhoso neste conto. Ausência, entretanto, paradoxal, pois sua presença vicária se expressa no entrecho da aventura, como também na caracterização do espaço e das personagens. Dessa forma, Bem-Bem transcende a condição da vulgaridade humana por meio do retrato que lhe compõe o narrador:

E o chefe — o mais forte e o mais alto de todos, com um lenço azul enrolado no chapéu de couro, com dentes brancos limados em cume, de olhar dominador e tosse rosnada, mas sorriso bonito e mansinho de moça — era o homem mais afamado dos dois sertões do rio: célebre do Jequitinhonha à Serra das Araras, da beira de Jequitá à barra do Verde Grande, do Rio Gavião até nos Montes Claros, de Carinhanha até Paracatu; maior do que Antônio Dó ou Indalécio; o arranca-tôco, o treme-terra, o come-brasa, o pega-à-unha, o fecha-treta, o tira-prosa, o parte-ferro, o rompe-racha, o rompe-e-arrasa: Seu Joãozinho Bem-Bem. (p. 344)

Os dentes brancos limados, a tosse rosnada, reportam-nos à figuração de uma fera com o sabre pontiagudo dos dentes. O epíteto “o come-brasa” alude ao dragão cuspidor de fogo! Além do mais, a fama pelo amplo sertão, superando os

históricos Antônio Dó e Indalécio<sup>37</sup>, reforçam-lhe o caráter de besta mítica. Besta? Por que não herói? Porque, apesar da ambígua benevolência com que trata Nhô Augusto, bem como do contraditório “sorriso bonito e mansinho de moça”, era um senhor de mortes.

Quanto mais perigosa a tarefa, maior o mérito da coragem. Quanto maior o poder do inimigo, maior a glória do herói. Assim se delineia o heroísmo de Nhô Augusto, após suportar anos de vida anacoreta, após suportar o olhar de desprezo e os anúncios de desgraça de Tião da Thereza.

Notando que Nhô Augusto admirava um fuzil do arsenal que portava, Joãozinho Bem-Bem lhe oferece a arma para que a experimentasse, sugerindo que fizesse mira em um pássaro pousado, inocentemente, em uma árvore. Nhô Augusto aceita testar sua pontaria, porém o faz recusando-se, veementemente, a alvejar a ave:

—Pode gastar as oito [balas]. Experimenta naquele pássaro ali, na pitangueira...

—Deixa a criaçãozinha de Deus. Vou ver só se corto o galho... Se errar, vocês não reparem, porque faz tempo que eu não puxo dedo em gatilho... (p. 349)

O simbolismo da ave é conhecido em todos os mitos. Por ser um animal alado, serviu como representação da alma ou do espírito. Miticamente, a ave é um ser do outro mundo, cuja função é servir como ligação entre os homens e a divindade. Podemos, calcados no ancestral simbolismo da ave, em razão do contexto em que surge, interpretar a renúncia de Nhô Augusto em abater a ave pousada na pitangueira, como uma vitória do espírito imortal sobre o mal. O fazendeiro que se comprazia em caçadas, sendo responsável por mortes humanas, redime-se ao poupar a vida do indefeso passarinho, uma possível personificação de sua alma ainda indefesa diante das provas vindouras.

Agradecido pela hospitalidade recebida, o líder de armas oferece a Nhô Augusto seus préstimos de guerreiro, como vingador de possíveis inimigos. No entanto, à tentadora possibilidade de vingar-se do Major Consilva, de Dionóra e de Ovídio, Nhô Augusto resiste mais uma vez:

---

<sup>37</sup> “Antônio Dó e Indalécio Gomes Pereira deixaram marca na crônica de Minas Gerais.” (UTÉZA, 1994, p. 67)

— O senhor, mano velho, a modo e coisa que é assim meio diferente, mas eu estou lhe prestando a atenção, este tempo todo, e agora eu acho, pesado e pago, que o senhor é, mas é pessoa boa mesmo, por ser. Nossos anjos-da-guarda combinaram, e isso é o sinal que serve. A pois, se precisar de alguma coisa, se tem um recado ruim para mandar para alguém... Tiver algum inimigo alegre, por aí, é só dizer o nome e onde mora. Tem não? Pois, tá bom. Deus lhe pague suas bondades. (p.349)

Percebendo, ainda, que o estranho homem levava jeito para a briga, sabendo manejar as armas com habilidade, Bem-Bem, já montado para ir embora, propõe-lhe a mais sedutora das ofertas:

— Mano velho, o senhor gosta de brigar, e entende. Está-se vendo que não viveu sempre nesta grota, capinando roça e cortando lenha... Não quero especular coisa de sua vida p'ra trás, nem se está se escondendo de algum crime. Mas comigo é que o senhor havia de dar sorte! Quer se amadrinhar com meu povo? Quer vir junto? (p.349-350)

E, mais uma vez, vitorioso sobre a tentação, o ex-fazendeiro resiste ao chamado de regresso ao seu antigo *ethos*:

O convite de seu Joãozinho Bem-Bem, isso, tinha de dizer, é que era cachaça em copo grande! Ah, que vontade de aceitar e ir também... E o oferecimento? Era só bulir a boca, que seu Joãozinho Bem-Bem, e o Tim, e o Juruminho, e o Epifânio — e todos — rebentavam com o Major Consilva, com o Ovídio, com a mulher, com todo-o-mundo que tivesse tido mão ou fala na sua desgarrança. [...] Mas, qual, aí era que se perdia, mesmo, que Deus castigava com mão mais dura... (p. 350-351)

Nhô Augusto resiste, três vezes, à sugestão maléfica de Bem-Bem: recusando-se a alvejar um passarinho, a aceitar o oferecimento de vingança contra seus desafetos e a integrar-se ao bando jagunço. Consoante os estudos de Galvão (1978), Sperber (1976), Franco (1975) e Ribeiro (2001), que traçam um paralelo entre a trajetória de Jesus Cristo e o percurso do protagonista, percebe-se a homologia temática da iniciação no deserto, em que o futuro Messias, antes de sua missão evangélica, resiste por três vezes à tentação do demônio.

A passagem do monomito, intitulada **Sintonia com o Pai**, corresponde à anulação das antinomias do bem e do mal, quando o herói supera a última de suas provas qualificantes: “Para o filho que cresceu o suficiente para conhecer o pai, as agonias da provação são prontamente suportadas; o mundo já não é um vale de lágrimas, mas uma manifestação, perpétua e geradora de bênçãos, da Presença.” (CAMPBELL, 1995, p.144).

Este estado de graça é-nos sugerido por uma hierofania onírica, por meio da qual Nhô Augusto, literalmente, sintoniza-se com a imagem de Deus:

E, à noite, tomou um trago sem ser por regra, o que foi bem bom, porque ele já viajou, do acordado para o sono, montado num sonho bonito, no qual havia um Deus valentão, o mais solerte de todos os valentões, assim parecido com seu Joãozinho Bem-Bem, e que mandava ir brigar, só para lhe experimentar a força, pois que ficava lá em-cima, sem descuido, garantindo tudo. (p. 351).

O comportamento violento e beligerante, que o protagonista procurava ansiosamente reprimir em sua vida ascética, será legitimado pelo “sonho bonito”. A personalidade recalcada na vigília transmuta-se em atributo divino. A identidade com o divino ocorre com a bênção da aprovação de Nhô Augusto. Esta aprovação é personificada pela falsa semelhança de Deus com Joãozinho Bem-Bem, com quem o austero penitente evitou identificar-se, resistindo a suas insidiosas tentações.

### **3.8 Da Apoteose ao Senhorio dos Dois Mundos**

A apoteose é o estágio em que o herói encontra-se totalmente sintonizado com o Pai. Suas ações já são autônomas, não necessitando mais do auxílio dos mentores. Em outras palavras, o herói está pronto para a grande aventura ou provação suprema.

Após o contato com Joãozinho Bem-Bem, Nhô Augusto tem, certa manhã, a intuição de partir do Tombador em busca de sua hora e vez. Os eventos que levam o protagonista a tal decisão são narrados como uma verdadeira hierofania. Capinando o quintal, Nhô Augusto contempla uma revoada de maracanãs, maitacas, papagaios e periquitos. O traço comum a todas essas aves é a cor verde de suas penas<sup>38</sup>. O verde é uma cor simbólica, representa a ressurreição, por relacionar-se

---

<sup>38</sup> “Nas tradições do Islã, o nome de pássaro verde é dado a um certo número de santos, e o anjo Gabriel tem duas asas verdes (Corão, 2, 262) [...] O pássaro é tomado também como símbolo da imortalidade da alma no Corão (2, 262; 3, 43; 67, 19) e na poesia. A alma é comparada ao falcão que o tamboril do Mestre chama, ao pássaro cativo numa gaiola de argila etc. Como a maioria das outras tradições, a mística muçulmana compara frequentemente o nascimento espiritual ao desabrochar do corpo espiritual, quando este quebra a ganga terrestre, assim como o pássaro rompe sua casca” (CHEVALIER, 2005, p. 688). Das muitas línguas conhecidas por Guimarães Rosa, o árabe era uma delas. Além disso, em sua biblioteca, foi encontrado um Alcorão, embora escrito em espanhol. Teria a sugestão do simbolismo do pássaro verde influído nesta passagem em que Nhô Augusto avista o bando de maitacas e congêneres e, logo após decide partir em busca da aventura de sua hora e vez? Se não conscientemente, é provável que o simbolismo esotérico da ave, de alguma sorte, tenha servido ao escritor na criação desta passagem, pois Guimarães Rosa insistia que nada em sua

com o fim do inverno e o início da primavera. Outro detalhe: maitacas, papagaios, periquitos são barulhentos, vivazes, alegres: “Mas o que não se interrompia era o trânsito das gárrulas maitacas. Um bando grazinava alto, risonho, para o que ia e ficava nos ares, para o outro escalão, que avançava lá atrás.” (p. 353).

O narrador manipula a narração de fenômenos naturais (“o vôo verde das aves itinerantes”) e de acasos fortuitos (a letra da música que Nhô Augusto cantava motivado pela visão de uma mulher) de forma a criar uma aura oracular, iconizando a iminente partida do protagonista:

Do outro lado da cerca, passou uma rapariga. Bonita! Todas as mulheres eram bonitas. Todo anjo do céu devia ser mulher. E Nhô Augusto pegou a cantar a cantiga, muito velha, do capiau exilado:

*‘Eu quero ver a moreninha tabaroa,  
Arregaçada, enchendo o pote na lagoa...’*

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

— Não passam mais... Ô papagaiada vagabunda! Já devem de estar longe daqui...

Longe, onde?

*‘Como corisca, como ronca a trovoada,  
No meu sertão, na minha terra abençoada...’*

Longe, onde?

*‘Quero ir namorar com as pequenas,  
Com as morenas do Norte de Minas...’*

Mas, ali mesmo, no sertão do Norte, Nhô Augusto estava.

Longe, onde, então?

Quando ele encostou a enxada e veio andando para a porta da cozinha, ainda não possuía idéia alguma do que ia fazer. Mas, dali a pouco, nada adiantavam, para retê-lo, os rogos reunidos de mãe preta Quitéria e de pai preto Serapião. (p. 353-354)

Nhô Augusto parte montado em um jegue que lhe emprestara Rodolfo Merêncio. Nhô Augusto só aceitou a montaria, porque mãe Quitéria lhe recordara que o jumento fora uma montaria relacionada à vida de Jesus. Aqui há uma irrefutável analogia com a narração bíblica: assim como Jesus entra em Jerusalém, montado em um jumento, dirigindo-se ao local que lhe selaria o destino do martírio; Nhô Augusto é conduzido por um jumento ao encontro final com Joãozinho Bem-Bem, que, de igual modo, determinará seu destino de mártir.

---

escrita era desprovido de um significado oculto. Sua deliberação de cifrar mensagens ocultas em narrativas aparentemente realistas é confirmada pelo próprio escritor em entrevista a Fernando Camacho: “Não, não, não... Eu gosto de apoio, o apoio é necessário à transcendência. Mas quanto mais estou apoiando, quanto mais realista sou, você desconfie. Aí é que está o degrau para a ascensão, o trampolim para o salto. Aquilo é o texto pago para ter o direito de esconder uma porção de coisas... para quem não precisa de saber e não aprecia... Você está entendendo?” (UTÉZA, 1994, p. 28)

Mas antes de encontrar-se com os jagunços de Bem-Bem, o protagonista depara-se com uma personagem caracterizada tal qual uma figura mitológica: um cego louco, guiado por um bode. Após o inusitado encontro, Nhô Augusto parte sem interferir na direção tomada pelo jumento, mas, de qualquer forma, o animal sempre o levava em direção ao vô das maitacas até que, de repente, chega às proximidades do Murici, local de sua antiga vida. Acaso ou destino? Mistério!

Na localidade a que chega, nas vizinhanças do lugar de onde proviera, o protagonista entra no Arraial do Rala-Côco, onde encontra Joãozinho Bem-Bem, “arranchado” na casa de um desafeto, a fim de perpetrar cruel vingança, “coisa que nem Deus não manda e nem o diabo não faz” (p. 361).

Alegre com a coincidência, mas sem saber das intenções do líder jagunço, Nhô Augusto vai ao encontro com Joãozinho Bem-Bem. Na nomenclatura de Vogler, ele vai, em direção, à Caverna Oculta, onde o aguarda a Provação Suprema.

Igualmente satisfeito com a coincidência de encontrar o antigo anfitrião, Joãozinho Bem-Bem torna a convidá-lo para pertencer ao bando. Refutando a recusa, sob a alegação de que o problema de Nhô Augusto era excesso de reza, o jagunço insiste, argumentando para que ele assumisse o lugar de Juruminho, o qual fora morto pelo filho do dono da casa, em que o bando estava, a fim de vingar a morte do companheiro:

— Não se ofenda, mano velho, deixa eu dizer: eu havia de gostar, se o senhor quisesse vir comigo, para o norte... Já lhe falei e torno a falar: é convite como nunca fiz a outro, e o senhor não vai se arrepender! Olha: as armas do Juruminho estão aí, querendo dono novo...

— Deixa eu ver...

Nhô Augusto bateu a mão na winchester, do jeito com que um gato poria a pata num passarinho. Alisou coronha e cano. E os seus dedos tremiam, porque essa estava sendo a maior das suas tentações. (p. 360)

A informação do narrador de ser o novo convite de Bem-Bem a maior tentação do protagonista instaura o princípio da provação. Mas, mais uma vez, o herói triunfa sobre si, ao vencer a tentação, fruindo do prazer em dominar sua vontade de aceitar o convite do inimigo:

— Não posso, meu amigo seu Joãozinho Bem-Bem!... Depois de tantos anos... fico muito agradecido, mas não posso, não me fale nisso mais... E ria para o chefe dos guerreiros, e também por dentro se ria, e era o riso do capiau ao passar a perna em alguém, no fazer qualquer negócio. (p.360)

Onde se lê “o sorriso do capiau”, leia-se “o sorriso do herói”. Nhô Augusto colocava em prática o conselho do padre-arauto que o exortara a dominar o mau gênio como se fosse a um animal bravo. Não era um riso de resignação, mas o riso da satisfação de quem supera um grande teste, pois, conforme o narrador, era “a maior das suas tentações”. É a apoteose do herói de acordo com o monomito. Mas ainda faltava a **Bênção última** que viria com a revelação de “sua hora e vez” tão desejadas.

Por **Bênção última** Campbell entende um estado de espírito, o estágio último do processo de iniciação, em que o herói já não mais age na ignorância de sua missão. Tudo se lhe torna compreensível, descerram-se os véus do destino. Para Nhô Augusto, a hora de provar que era merecedor da remissão de sua alma seria a bênção última de sua trajetória iniciática. Transmutado espiritualmente, batizado pela renúncia do mal, o ex-penitente transmuta a violência de seu caráter em arma de expurgo do mal que grassa em sua volta.

Nessa etapa, o ex-penitente não só recusa a reiteração do convite de integrar-se ao bando de Bem-Bem, como o confronta, após ouvir a imprecação de um velho pai que só vê na Providência a força capaz de impedir o massacre de seus filhos e o estupro de suas filhas: “— Pois então, satanaz. Eu chamo a força de Deus p’ra ajudar a minha fraqueza no ferro da tua força maldita!...” (p. 361)

Não bastando apenas resistir ao mal, mas sim combatê-lo, não o tolerando, mesmo que, com o prejuízo da própria vida, Nhô Augusto desafia, sozinho, o bando de Joãozinho Bem-Bem:

— 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...  
E a casa matraqueou que nem panela de assar pipocas, escurecida à fumaça dos tiros, com os cabras saltando e miando de maracajás, e Nhô Augusto gritando qual um demônio preso e pulando como dez demônios soltos (p.362).

Findo o combate, mortalmente ferido o opositor, Nhô Augusto é reconhecido pelos circunstantes como um enviado de Deus para a proteção das vidas do povo indefeso do arraial do Rala-Coco. Também gravemente ferido, já nas vascas da morte, recupera a autoridade sobre o grupo, ao exigir das pessoas que parassem de desfeitear o cadáver de Joãozinho Bem-Bem. Além disso, ainda exige sepultura cristã ao líder dos jagunços: “— Pára com essa matinada, cambada de gente

herege!... E depois enterrem bem direitinho o corpo, com muito respeito e em chão sagrado, que esse aí é o meu parente seu Joãozinho Bem-Bem!” (p.364)

Ao exigir sepultura a seu adversário de armas, Augusto, agora Matraga, porque não mais esquecido pelo povo, rejeita um gesto de extrema vingança, normalmente sacramentado nos sertões brasileiros através da negação de sepultura a um cadáver. Imemorial costume, já tratado literariamente na *Ilíada* (Homero, 2004; cantos XXIII e XXIV) , quando Aquiles nega sepultura a seu adversário Heitor, arrastando-lhe o cadáver em torno das muralhas de Tróia para grande pesar e humilhação da família e do povo troiano.

Ainda sobre a importância da sepultura, Luís da Câmara Cascudo (2002, p.24-25) esclarece:

O direito ao túmulo era o primeiro e o mais sagrado dos direitos, o mais essencial. Sem a sepultura a alma erraria perpetuamente, perseguindo, espavorindo, assombrando. Os mortos, tornados quase deuses, manes, no culto larário greco-romano, transformavam-se em demônios, larvas, lêmures, fantasmas opressores, assunto de horror [...]. Toda literatura clássica está cheia desses exemplos, o choro, o horror dos vivos na possibilidade de não ter um túmulo. É o único pedido de Heitor ao feroz Aquiles [...] Em Roma o *Jus Pontificum* ordenava sob pena de impiedade que era crime capital, que todos inumassem os corpos encontrados insepultos. Quem não recebera as honras fúnebres estava exposto aos insultos das Fúrias. Cobriam os cadáveres deparados com pequenos montículos de terra e quando não era possível escondiam o corpo sob pedras [...] É uma das origens das pedras depostas nos túmulos europeus e nos cruzeiros ou cruzes que assinalam a sepultura, na Europa e América do Sul, Brasil especialmente. A privação do túmulo era a mais terrível das condenações para um criminoso. Dizemos, ainda, fiéis ao sentido que se iniciou sob Anúbis, guardião dos corpos: — *Não tem onde cair morto...* Cair morto não precisaria lugar, mas a idéia é do túmulo, a indispensável residência do cadáver, casa para a alma. O vocábulo “Protetor” significa, em grego, aquele que tem cuidado em providenciar funerais. Daí o respeito ao túmulo, os cuidados pela sepultura. A maior vingança era um ato injurioso sobre a sepultura. Urinar, defecar, cuspir sobre a lápide fúnebre atingem o zênite do opróbrio e da violência.

Assim, Matraga é o protetor não só dos vivos, como do recém-morto Joãozinho Bem-Bem, resguardando-lhe o cadáver da fúria e do descaso dos que não tiveram coragem de enfrentá-lo em vida.

Dirigindo suas últimas palavras a João Lomba, beneficiário de seu gesto heróico, pede que este lhe procure a filha e lhe conceda a benção, fazendo por ela o que ele não fez como pai. À mulher, pede que a procure, tranquilizando-a: “— Põe a bênção na minha filha... seja lá onde for que ela esteja... E, Dionóra... Fala com a Dionóra que está tudo em ordem! (p.364)”

Ao dirigir-se a Joãozinho Bem-Bem como “meu parente”, preocupando-se com a salvação de sua alma no momento extremo “... se arrepende dos pecados, e morre logo como um cristão que é para a gente poder ir juntos... (p.363)”, Nhô Augusto atualiza a mensagem evangélica do “amai vossos inimigos e rezai por eles”. Ao perdoar a mulher, preocupando-se também com o destino da filha há muito não vista, ele também atualiza a oração dominical “perdoai nossas ofensas assim como nós perdoamos a nossos ofensores”.

Dessa forma, ele dá o último passo de sua trajetória iniciática, reintegrando-se à sociedade, não mais como tirânico mandatário de um mundo eivado pela ignorância e pela força, mas como um reformador deste mesmo mundo do qual se afastara. Um reformador pela força e pelo exemplo de abnegação, tornando-se o senhor dos dois mundos: “— Perguntem quem é aí que algum dia já ouviu falar no nome de Nhô Augusto Estêves, das Pindaíbas! (p.364)”

Separação de um antigo estado de vida pela morte simbólica no barranco, iniciação na senda da humildade e do trabalho ao próximo, resistindo às provas da tristeza e da tentação, e reintegração ao *status* perdido de líder, chefe de família e homem merecedor da redenção, eis aqui os três estágios do monomito observados por Campbell nas diferentes histórias de diversas mitologias, comprovando-se, assim, se não tanto pela linguagem, mas pela estrutura narrativa, o que Suzi Sperber (1976) identificou como discurso mítico, inaugurado com o último conto de Sagarana.

### CAPÍTULO III

#### **Convicções metafísicas de Guimarães Rosa como base da criação da jornada mítica de Augusto Matraga**

Vida e obra são indissociáveis em Guimarães Rosa. Por meio de entrevistas e correspondências com os amigos, o autor mineiro nos fornece pistas sobre o processo de criação de sua obra. Também, pelo espólio de sua biblioteca, foi possível à pesquisadora da Unicamp, Suzi Frankl Sperber, traçar um mapa das obras e das idéias que influenciaram o imaginário e a poética rosiana.

Embora correndo o risco de sermos mal interpretados, acusados de adotar o método anacrônico da crítica eminentemente extrínseca, por nos valermos de dados extrínsecos ao fenômeno literário, como a biografia do autor, neste capítulo, analisaremos as possíveis fontes extraliterárias da criação do arquétipo heróico-mítico, que entendemos estar representado literariamente por meio da criação da personagem Augusto Matraga. Para tal propósito, recorreremos às declarações do autor em suas entrevistas e aos estudos bibliográfico-genéticos de Sperber (1976), bem como da biografia do autor mineiro escrita por sua filha, Vilma Guimarães Rosa (2008), a fim de comprovarmos nossa hipótese de que a escritura rosiana possui um compromisso que transcende ao estético, um compromisso que lhe dá forma e que lhe justifica : um compromisso metafísico.

Para Guimarães Rosa, esse compromisso metafísico, em linhas gerais, é um compromisso de melhoria do homem, por meio do combate de suas imperfeições. Estilisticamente, esta tarefa a que se impõe o autor manifesta-se em uma alquimia verbal, a fim de transmutar a matéria da linguagem no ouro de um estilo que traduza mais perfeitamente as idéias que o autor julga provenientes de instâncias superiores.

No plano da narrativa, segundo nosso entender, o compromisso metafísico manifesta-se na criação de personagens que representam o potencial evolutivo do homem, por meio de provas iniciáticas, que contribuem para a ascense daqueles que a elas se submetem. Esse parece ser o nosso caso, ou melhor, o caso de Augusto Matraga.

Como consequência dos questionamentos que, fazemos acerca das fontes extraliterárias da criação rosiana, não podemos deixar de considerar as fissuras do monomito no que diz respeito à sua aplicação unilateral ao estudo de *A hora e vez de Augusto Matraga*. Essas fissuras também podem ser entendidas como limitações teóricas e interpretativas, ou como lacunas não preenchidas pelo modelo campbelliano enquanto chave de leitura da narrativa rosiana.

## 1 Leituras e vivência mística de João Guimarães Rosa

Considerar Augusto Matraga como um herói análogo ao herói arquetípico do monomito implica considerá-lo como uma personagem que se inicia em uma jornada de provas e expiações, transfigurando-se em herói ao fim de sua trajetória, por ter conquistado seu galardão e distribuído os benefícios de sua conquista à comunidade. Ao heroísmo mítico, segundo o modelo do monomito proposto por Campbell, vinculamos o conceito de redenção implicado nas doutrinas espiritualistas que, possivelmente, teriam influenciado João Guimarães Rosa até 1946, ano da publicação do texto definitivo de *Sagarana*<sup>39</sup>.

Nossa hipótese é que o escritor transpôs para o nível fabular a convicção metafísico-religiosa da possibilidade redentora que todos possuem, independente do mal que praticaram. Entendemos, por fim, que essa convicção não se baseia apenas na remissão dos pecados pela graça divina, mas sim pelo desenvolvimento do potencial divino por meio de lutas condutoras ao autoconhecimento. À origem dessa idéia, vinculamos a crença de Guimarães Rosa nos pressupostos espiritualistas do esoterismo, tais como a reencarnação, a escala evolutiva do espírito ao longo de suas reencarnações e a inexistência do acaso e do mal permanente.

Em trabalho inédito no campo dos estudos rosianos, a pesquisadora Suzi Frankl Sperber<sup>40</sup> cotejou os temas metafísicos presentes em quase toda<sup>41</sup> a obra de

---

<sup>39</sup> *A Hora e Vez de Augusto Matraga* é o último conto do livro **Sagarana**, cuja primeira edição é de 1946. Entretanto, até a quarta edição, o livro foi modificado pelo escritor.

<sup>40</sup> Este trabalho foi editado em livro com o título **Caos e Cosmos: leitura de Guimarães Rosa**. (ver referências completas na bibliografia)

<sup>41</sup> As obras publicadas entre 1961 a 1967 não fizeram parte do estudo de leituras de Guimarães Rosa em razão da extensão da pesquisa da autora.

João Guimarães Rosa com os temas espirituais contidos na biblioteca do escritor, que foi vendida pela família ao IEB (Instituto de Estudos Brasileiros).<sup>42</sup>

Dos 2477 livros encontrados na biblioteca do escritor, Sperber (1976) identificou 200 como sendo de leituras espirituais. Por este termo, a pesquisadora entende as leituras de caráter moral e religioso e não as filosóficas propriamente ditas. Definindo o *corpus* de seu trabalho, a autora estabelece quatro etapas ou períodos de leituras:

- 1— Até 1946, ano da publicação do texto definitivo de *Sagarana*;
- 2— de 1946 a 1956 — ano de publicação de *Corpo de Baile* e de *Grande Sertão: Veredas*;
- 3— de 1956 a 1961 — ano de publicação de *Tutaméia*;
- 4— de 1961 a 1967 — ano de publicação de *Tutaméia* e da morte de JGR. (SPERBER, 1976, p. 19)

Em razão de nosso *corpus* ser um conto de **Sagarana**, ater-nos-emos às leituras da primeira fase, relacionadas aos princípios espirituais que postulamos estar na base da construção de um arquétipo heróico tal como o descrito pelo monomito. Dentre as obras analisadas, Sperber credita às do Círculo Esotérico da Comunhão do Pensamento como, possivelmente, as mais antigas leituras de Guimarães Rosa. Os dois livros encontrados datam de 1917 a 1933<sup>43</sup>, sendo a edição mais recente distanciada quatro anos da primeira versão de *Sagarana*<sup>44</sup> e treze anos da versão definitiva, em 1946.

---

<sup>42</sup> “Foi quando tivemos acesso à biblioteca - espólio de João Guimarães Rosa que não tinha apego aos livros como entidades físicas. Só conservou aquilo que lhe interessou mais: no momento da sua morte, a biblioteca continha só 2477 livros. Para sua famosa cultura era pouco. Sabemos que deixou livros para trás, nos países em que serviu como diplomata; que leu livros de bibliotecas, ou cedidos por amigos; que deu ou emprestou livros. Ainda assim, lá encontramos quase todos os livros por ele citados em sua obra, ou oralmente. Mas não é possível afirmar que sua biblioteca, quando de sua morte, contivesse todos os livros que lhe foram importantes; ou apenas aqueles que tivessem sido significativos” (FRANKL, 1976, p. 16-17)

<sup>43</sup> As referências destes livros são: **Primeira Série de Instruções**. São Paulo: Círculo Esotérico da Comunhão do Pensamento — Tod-Hé-Van-Hé, 1917; **Curso de Iniciação Esotérica**. 5ª edição corrigida e aumentada. São Paulo: O Pensamento, 1933.

<sup>44</sup> Se **Grande sertão: veredas** é a obra-prima de Guimarães Rosa, **Sagarana** é o ponto de partida para o reconhecimento do escritor pela crítica especializada. Apesar de ter se iniciado na literatura com o livro de poemas *Magma*, o autor mineiro nunca autorizou sua publicação, mesmo tendo recebido com este livro uma premiação da Academia Brasileira de Letras, em 1936. A despeito da resistência do autor, a obra foi publicada postumamente, em 1997, selando um acordo entre os herdeiros e a editora Nova Fronteira.

A estréia editorial do autor dá-se em 1946 com a publicação de **Sagarana**. A gênese deste livro é a candidatura de G. Rosa ao concurso literário *Humberto de Campos* em 1938, idealizado pela Editora José Olympio. O autor mineiro apresentou um volume intitulado **Contos** com perto de 500 páginas, porém seu livro não foi agraciado pelo júri. Oito anos depois, após intensa reformulação, **Contos**, foi publicado com o título de **Sagarana**, com cerca de trezentas páginas, tendo sido suprimidos três

A autora destaca que os trechos sublinhados nessas duas obras “referem-se enfaticamente ao poder absoluto do indivíduo de espírito livre e independente, dominador do mundo material” (SPERBER, 1976, p. 23). Para comprovar essa assertiva, a autora cita um trecho da Primeira Série de Instruções em que se exorta o iniciado a cultivar a prece mental como fonte inexaurível de forças, a fim de vencer todos os obstáculos interpostos em sua trajetória rumo ao desenvolvimento espiritual.

Sperber ressalta que os contos de Sagarana receberam do esoterismo paulista a influência da crença de que a culpa não existe. Contrariamente, entretanto, segundo a autora, essa influência não se deu no último conto, pois a culpa existe e deve ser purgada. O tema da culpa, aqui, teria origem na influência das leituras dos Evangelhos, o que se comprovaria pela semelhança das personagens com o que ela identifica como “criatural cristão”. Em razão desse “criatural cristão”, juntamente com o conceito de destino, Sperber credita a inserção do *mythos* na escritura rosiana:

Em “A Hora e Vez de Augusto Matraga” o destino está ligado à caminhada. E a caminhada de Matraga simboliza purificação e iniciação. Ora, estes temas não são apenas evangélicos, como também míticos. Verifica-se, a par do realismo ficcional, a introdução do *mythos* na obra roseana. Ora, sabemos que no mundo ocidental o *mythos* foi absorvido pelo *logos* desde a antiguidade grega [...] Vimos a presença do *logos* em Sagarana. Este tanto poderia ser herança inconsciente, difusa, no mundo ocidental, como poderia ter seu sentido reforçado pelas leituras do esoterismo paulista. Foi o que tentamos mostrar. O esoterismo quer-se doutrina séria, o que é possível por seu caráter cultural de origem eclética. Os Evangelhos apresentam uma doutrina e uma filosofia, que, no entanto, para ser assimilada, aproveitou mitos mediterrâneos, conhecidos dos povos os quais se dirigiam os Evangelhos, primordialmente. A par disto, os Evangelhos procuravam ilustrar os ensinamentos através das parábolas. Para não serem confundidas com a filosofia, as parábolas reconhecem-se como relatos, narrativa. Ora, Guimarães Rosa apresenta em “A Hora e Vez de Augusto Matraga” a superposição de pelo menos estas duas influências. Podemos ponderar que tanto o sentido mítico deste relato, como sua consciência ficcional poderiam ter sido reforçados por uma leitura não literária: Os Evangelhos. Isto provaria que o interesse de Guimarães Rosa nas leituras espirituais respondia a duas necessidades: à pessoal e na busca da transcendência; à profissional, i.e., literária, na conversão das características doutrinárias em processos narrativos. (SPERBER, 1976, p.31-32)

---

contos da versão original. Por esta obra, o autor até então desconhecido “atingiu de um golpe situação idêntica a Monteiro Lobato com o aparecimento de **Urupês**” (LIMA, 1971, p.51).

Embora longa, essa citação é fundamental para nossa pesquisa por três razões: a oposição entre *logos* e *mythos* que a autora credits às influências, respectivamente, do esoterismo e dos Evangelhos; a trajetória da personagem vista como mítica e iniciática e a dupla motivação de Guimarães Rosa ao dedicar-se a leituras espirituais.

Em linhas bem genéricas, o que a autora chama de realismo ficcional é a ausência de índices narrativos que sugiram ser as oito narrativas de Sagarana tratadas enquanto texto ficcional. Já em “A Hora e Vez de Augusto Matraga” tal não se dá. Em determinado momento do conto, o narrador afirma ser aquela narrativa inventada: “E assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho deste jeito, sem tirar nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada, não é um caso acontecido, não senhor.” (ROSA, 1969, p. 338)

A autora postula a tese de os oito contos de Sagarana terem sofrido maior influência das leituras dos livros do Círculo Esotérico da Comunhão do Pensamento, ou simplesmente, esoterismo paulista, em razão de o esoterismo “querer-se doutrina séria” e racionalista, além de não reconhecer a culpa e o pecado como são entendidos pelo Judaísmo e pelo Cristianismo. Não entraremos no mérito da questão, por fugir ao escopo de nossa pesquisa. No entanto, não deixamos de entender que o esoterismo também pode ter contribuído para a construção de uma personagem cuja trajetória fosse mítica e iniciática.

Em razão mesmo da crença na imortalidade da alma, o esoterismo, assim como o espiritismo kardecista, cujos preceitos mais adiante também relacionaremos ao ideário de Rosa, concebe a alma humana em uma trajetória rumo à evolução. Entretanto, esta trajetória não é retilínea, podendo ser interrompida em razão do mau uso do livre arbítrio de que o homem goza na escolha entre o bem e o mal. Diferentemente do Judaísmo e do Cristianismo, entretanto, mesmo que escolha a via do mal, a alma não está condenada à expiação eterna no inferno. O inferno é visto como a consequência de seus atos, podendo dissipar-se à medida que a alma aproveita outras encarnações, a fim de expiar suas faltas pela prática do bem.

Ainda que não haja nenhum indício da crença na imortalidade da alma, nos moldes preconizados pelo esoterismo ou pelo kardecismo, no conto em que pretendemos sondar as bases para a construção do herói mítico, tal como ocorre

em Grande Sertão: Veredas<sup>45</sup>, em que o compadre Quelemém do narrador Riobaldo é espírita kardecista, sendo recomendado por Zé-Bebelo como único capaz de dar um sentido às peripécias vivenciadas pelo ex-jagunço, o que não se pode negar é que há a presença da trajetória iniciática como forma de expurgo das imperfeições da personagem, ainda que seja nos moldes do “criatural cristão”.

Seja por meio da graça cristã ou da expiação ao longo das encarnações, o objeto de busca de Augusto Matraga é a redenção. E o caminho para esta redenção está eivado de provas expiatórias. Ainda que caracterizados segundo atributos cristãos, a história de Augusto Matraga revela os pressupostos espiritualistas sobre a possibilidade de a pior das criaturas tornar-se um ser de luz (para o esoterismo e o espiritismo), ou santo (para o Catolicismo).

No tocante à iniciação, este também é um aspecto ligado ao esoterismo. Tal como as demais sociedades secretas e religiões de mistérios, como o foram o Orfismo e os cultos egípcios a Ísis e a Serápis, o adepto do esoterismo é iniciado à doutrina secreta e ascende a graus de iniciação, segundo o nível de expansão de sua consciência e de sua moral, por meio de práticas litúrgicas e intelectuais de ascese. A esse respeito, são comprobatórias as palavras Antonio Olívio Rodrigues, patrono-fundador da ordem do Círculo Esotérico da Comunhão do Pensamento:

Sendo o homem alguma coisa mais do que um simples animal que traja roupas, ele não é um simples brinquedo da casualidade, mas uma potência; é o criador e o destruidor da casualidade. Por meio de sua energia interior, o homem vencerá a indolência e entrará no Reino da Sabedoria. Então ele sentirá amor por tudo quanto vive e se constituirá num poder inexaurível para o bem de seu próximo. Oferecemos a ‘energia’ que liberta a mente da ignorância, do preconceito, do erro. Queremos incutir valor para que se busque a verdade por todos os modos; amor pelo socorro mútuo; a paz que somente chega à mente iluminada e ao coração aberto, e a consciência de uma vida imortal (RODRIGUES, apud Círculo..., s.d, p. 11)

Se não podemos negar a influência do cristianismo na representação da trajetória de Augusto Matraga, também não podemos negar os aspectos que a aproximam dos ideais esotéricos. Seja Iluminação por mérito próprio, ou Salvação da alma, por meio da Graça Divina, Augusto Matraga salvou-se (reconheceu ser chegada a sua hora e vez), porque dirigiu seus esforços, segundo seu livre arbítrio,

---

<sup>45</sup> Cf. LIMA (2008). Com essa obra, a autora Sandra Mara Moraes Lima faz a exegese da influência do compadre Quelemém de Góis, espírita kardecista, sobre Riobaldo.

para o cumprimento de um plano de vida diametralmente diferente do seu velho *ethos* de fazendeiro tirânico.

Em resumo, é um herói cuja trajetória está dividida nos três momentos constituintes do monomito: partida (quando decide abandonar sua velha vida e ir morar com seus pais adotivos no sítio do Tombador); iniciação (o herói trabalha para os outros, resiste às tentações da violência, abstém-se de bebida e de mulheres, participa de novenas) e retorno (quando salva a vida da família prestes a ser barbarizada por Bem-Bem e se preocupa com o destino da filha e da mulher, pedindo a seu primo que desse a bênção a Mimita, que se perdera na vida, e que tranqüilizasse Dionóra, dizendo a ela que estava tudo bem com a filha).

Platão e Plotino são outras fontes de reconhecida influência na obra de João Guimarães Rosa. O próprio autor, em carta a seu tradutor para o italiano, Edoardo Bizarri, datada de 25 de novembro de 1963, reconhece tal influência, embora ressalve só percebê-la *a posteriori*:

Eu mesmo fiquei espantado de ver, *a posteriori*, como as novelas [de corpo de Baile], umas mais, outras menos, desenvolvem temas que poderiam filiar-se, de algum modo, aos "Diálogos", remotamente, ou às "Eneadas", ou ter nos velhos textos hindus qualquer raizinha de partida. Daí as epígrafes de Plotino e de Ruysbroeck. (BIZZARRI, 1980, p. 57-58)

Em outra carta a Edoardo Bizarri, datada de quatro de dezembro de 1963, Guimarães Rosa deixa entrever nitidamente a doutrina de Platão ao descrever a maneira pela qual concebe suas obras:

[...] Eu quando escrevo um livro, vou fazendo como se estivesse "traduzindo", de algum alto *original*, existente alhures, no mundo astral ou no "plano das idéias", dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa "tradução". Assim quando me "re"-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do "original ideal", que eu desvirtuara... [...] (BIZZARRI, 1980, p.63-64)

Guimarães Rosa reconhecia que parte de sua criação provinha de origem misteriosa. Tal convicção, talvez, o tenha levado a ser tão generoso com seus tradutores, não fazendo questão de que se ativessem ao pé da letra e, até mesmo, auxiliando-os em um trabalho de "co-tradução". Assim se deu especialmente com seus tradutores para o alemão e para o italiano, como atestam as inúmeras cartas

trocadas e, posteriormente, editadas em livros. Mais adiante transcreveremos depoimentos do escritor sobre sua experiência com fenômenos sobrenaturais.

Obras como o **Fédon**, o **Fedro** e **A República**, dentre outros livros de Platão, foram encontradas na biblioteca do escritor. As três primeiras contêm o pensamento do filósofo grego sobre a imortalidade da alma e da reencarnação. Sobretudo no livro décimo de **A República**, onde Sócrates conta a Glauco a história que ouvira do valoroso soldado Er, o Armênio, que tendo morrido em combate, após peregrinar pelo outro mundo, tem a permissão de voltar à vida e narrar aos homens o que vira, a fim de alertá-los a ter uma conduta virtuosa, para que fossem felizes, tanto no além, quanto em suas vidas futuras.

O conceito de reencarnação contido na **República** muito se assemelha à reencarnação conforme concebe o kardecismo. A reencarnação, segundo a doutrina do espiritismo kardecista<sup>46</sup>, é a condição para que a alma evolua por meio de sucessivas oportunidades de aprendizado do bem e de expurgo do mal, ao longo de vidas sucessivas. Enfatizamos que este conceito não deve ser comparado à metempsicose dos hindus e budistas e da própria doutrina de Platão. Na metempsicose, um ser humano pode reencarnar em corpos de animais como forma de purgar seus pecados. Cabe lembrar que, para o Budismo, a reencarnação é malvista, pois se associa a um ciclo interminável de sofrimento até que seja interrompido pelo nirvana. Isso implica que o estágio de iluminação não depende da escala progressiva de aprendizado e sofrimento ao longo das sucessivas vidas, mais sim da capacidade de o homem atingir o nirvana segundo técnicas especiais de meditação e autoconhecimento.

Segundo o kardecismo, o estágio evolutivo pode estacionar, mas regredir nunca. Assim, um ser humano não pode reencarnar em um animal. Os kardecistas

---

<sup>46</sup> É incorreta a denominação de espiritismo kardecista, por tratar-se de uma redundância. Confundem-se, geralmente, as religiões afro-brasileiras como vertentes do Espiritismo, por também conceberem a intervenção dos espíritos na vida material, a reencarnação e a evolução espiritual. O Espiritismo, em que pese compartilhar dos mesmos pressupostos, é uma religião codificada pelo professor francês Allan Kardec (pseudônimo de Hippolyte Léon Denizard Rivail, escritor francês, 1804-1869) a partir de ensinamentos de espíritos comunicantes por intermédio de médiuns. As orientações espirituais foram codificadas segundo método maiêutico e heurístico elaborado por Kardec constando de 1019 perguntas previamente elaboradas por ele. O conjunto das perguntas de Allan Kardec e as respostas espirituais obtidas por intervenção mediúnica enformaram o livro base da doutrina conhecida por Espiritismo. Este livro foi editado em 1857 com o título de **O Livro dos Espíritos**. Outros quatro livros concebidos por Allan Kardec, segundo o mesmo plano de trabalho, tais como **O Evangelho Segundo o Espiritismo**, **O Livro dos Médiuns**, **O Céu e o Inferno** e a **Gênese** constituem a base doutrinária do Espiritismo. Expressões como espiritismo kardecista ou espiritismo de mesa branca devem ser creditadas apenas ao senso comum, por não condizerem com o cânon doutrinário do Espiritismo.

esposam a crença na evolução não só do homem, como também de todos os reinos da natureza. A reencarnação não é encarada como um fadário, mas sim como uma demonstração da infinita bondade e equanimidade de Deus para com suas criaturas, ao permitir a todos a possibilidade de evolução segundo o mérito de cada um. Não há um inferno em que as almas purgam eternamente seus males. O mal é um estado transitório da alma<sup>47</sup>.

De acordo com a pesquisadora Suzi Sperber Frankl, somos levados a crer que o contato de Guimarães Rosa com os conceitos de reencarnação, evolução espiritual, ascese, por meio de reza e meditação, se deu, primeiramente, por intermédio do esoterismo. Para nós, esse é um dado relevante, por ser de ordem cronológica. A propósito, foram encontrados na biblioteca do escritor **O Livro dos Espíritos**, que deu origem ao kardecismo, além de dois livros do médium Francisco Cândido Xavier<sup>48</sup>. A edição de **O Livro dos Espíritos**, encontrada na biblioteca do escritor, data de 1954, enquanto os dois livros de Francisco Cândido Xavier não possuem data.

Pela edição de **O Livro dos Espíritos** encontrado não podemos afirmar que Guimarães Rosa tivesse conhecimento do kardecismo por intermédio desta obra, pois a data desta edição é posterior à data de publicação de **Sagarana**, em 1946. Mas também não podemos afirmar o contrário, pois como ressalva Sperber (1976) não se pode afirmar que a biblioteca do escritor contivesse todos os livros que lera, uma vez que perdeu livros, deu outros e leu livros emprestados por amigos ou em bibliotecas. O que não se pode negar, porém, é o contato do escritor com a filosofia espírita bem antes da publicação de **Sagarana**.

Vilma Guimarães, filha do escritor, em biografia de seu pai, confirma nossa suspeita de que o escritor mineiro já conhecesse o espiritismo antes mesmo da publicação de **Sagarana**. A biógrafa relata a amizade que o escritor travara com o médium e raizeiro Manuel Carvalho, no tempo em que exercera a medicina na cidade de Itaguara:

---

<sup>47</sup> Para os kardecistas, a alma é a condição do espírito encarnado. Quando desencarnada, a alma recebe a denominação de espírito. Cf. Kardec, Allan. **O Livro dos Espíritos**. Tradução de Renata Barbosa da Silva. São Paulo: Petit, 1999.

<sup>48</sup> **Agenda Cristã**, ditado pelo espírito de André Luiz e **O Consolador**, ditado pelo espírito de Emmanuel (ver referências completas na bibliografia) É importante destacar que a edição destes livros não possuem data. Tanto poderiam ter sido lidos por Rosa antes de **Sagarana** quanto depois.

Papai e Manoel Carvalho costumavam ter longas conversas sobre filosofia espiritualista. Muito se respeitavam, o médico e o raizeiro-receitador. Numa das cartas<sup>49</sup> a ele endereçada, meu pai começa com uma saudação kardecista. Assina dr. Guimarães Rosa, porque, naquela época, era costume antepor o título de doutor ao nome nas assinaturas. (ROSA, 2008, p. 402)

A filha do escritor cita, ainda, um trecho do ensaio intitulado Guimarães Rosa, o místico, de autoria do escritor mineiro David de Carvalho, que informa sobre a relação de amizade de Guimarães Rosa, o médico, e Manoel Carvalho, o raizeiro:

Até mesmo com raizeiros e receitadores, João Guimarães Rosa passa a conviver em harmonia, numa atmosfera de respeito e compreensão: então faz-se amigo de Manoel Carvalho, residente nos Gentios, e que receita. João Guimarães Rosa compreende-o e julga-o de utilidade a uma gente marginalizada, distante do médico, da farmácia, quanto mais que Manoel Carvalho é bem intencionado e possui uma biblioteca sadia, fato mais engrandecido se considerarmos a época e as circunstâncias. A par de compêndios de ensinamento médicos, lá se encontram também vários livros de inspiração espírita: A grande síntese, de Pietro Ubaldi, e Depois da Morte, de Leon Dénis. (CARVALHO, apud ROSA, 2008, p. 402)

É bastante provável que o contato com a filosofia kardecista tenha se dado por intermédio da amizade do escritor com o amigo Manoel Carvalho. Em carta endereçada ao amigo espírita, datada de 1933, Guimarães Rosa expõe sua opinião sobre um livro espírita ofertado pelo amigo: “Tenho commigo o livro ‘Depois da Morte’, de Leon Dénis, que me offereceram. É o livro mais bello e consolador que já me veio às mãos<sup>50</sup>” (ROSA, 2008, p. 405)

A apreciação do livro de Leon Dénis é significativa. Leon Dénis foi o sucessor de Allan Kardec. Em suas obras, o espírita francês expõe o princípio kardecista sobre a evolução do espírito. Criado simples e ignorante, o espírito, segundo seu livre arbítrio, percorre uma senda evolutiva ao longo das encarnações sucessivas, rumo à suprema evolução. Este princípio implica, a nosso ver, o princípio evolutivo que subjaz à trajetória do herói do monomito, o qual tem de percorrer uma trajetória iniciática até ser glorificado.

Porém, é o próprio Guimarães Rosa que surpreende críticos e leitores ao confessar a participação do sobrenatural na origem de sua arte, nas colunas do jornal “O Estado de Minas” (edição de 26 de novembro de 1967). Apesar de longa,

<sup>49</sup> Esta carta data de 14/07/1932, catorze anos antes da primeira edição de **Sagarana** em 1946.

<sup>50</sup> Grifos nossos

em razão de seu conteúdo inusitado, vale a pena transcrevermos a entrevista de Guimarães Rosa, contida no livro de Rizzini (1992):

Tenho de segredar que — embora por formação ou índole oponha escrúpulo crítico a fenômenos paranormais e em princípio rechace a experimentação metapsíquica — minha vida sempre e cedo se teceu de sutil gênero de fatos. Sonhos premonitórios, telepatia, intuições, séries encadeadas fortuitas, toda a sorte de avisos e pressentimentos. No plano da arte e da criação — já de si em boa parte subliminar ou supraconsciente, entremeando-se nos bojos do mistério e equivalente às vezes quase à reza — decerto se propõem mais essas manifestações. Talvez seja correto eu confessar como tem sido que as estórias que apanho diferem entre si no modo de surgir. À *Buriti* (NOITES NO SERTÃO), por exemplo, quase inteira, “assisti”, em 1948, num sonho duas noites repetido. *Conversa de Bois* (SAGARANA), recebia-a, em amanhecer de sábado, substituindo-se a penosa versão diversa, apenas também sobre viagem de carro-de-bois e que eu considerava definitiva ao ir dormir na sexta. A *Terceira Margem do Rio* (PRIMEIRAS ESTÓRIAS) veio-me, na rua, em inspiração pronta e brusca, tão “de fora”, que instintivamente levantei as mãos para “pegá-la” como se fosse uma bola vinda ao gol e eu o goleiro. *Campo Geral* (MANUELZÃO E MIGUILIM) foi caindo já feita no papel, quando eu brincava com a máquina, por preguiça e receio de começar de fato um conto, para o qual só soubesse um menino morador à borda da mata e duas ou três caçadas de tamanduás e tatus; entretanto, logo me moveu e apertou, e, chegada ao fim, espantou-me a simetria e ligação de suas partes. O tema de *O recado do Morro* (NO URUBUQUAQUÁ, NO PINHÉM) se formou aos poucos, em 1950, no estrangeiro, avançando somente quando a saudade me obrigava, e talvez também sobre razoável ação de vinho ou conhaque. Quanto ao GRANDE SERTÃO: VEREDAS, forte coisa e comprida demais seria crer como foi ditado, sustentado e protegido — por forças ou correntes muito estranhas. Aqui, porém, o caso é um romance, que faz anos comecei e interrompi (Seu título: A Fazedora de Velas). Decorreria, em fins do século passado, em antiga cidade de Minas Gerais, e para ela fora já ajuntada e meditada à massa de elementos. O teor curtido na idéia, riscado o enredo em gráfico. Ia ter, principalmente, cenário interno, num sobrado, do qual — inventado fazendo realidade — cheguei a conhecer todo canto e palmo. Contava-se na primeira pessoa, por um solitário, sofrido, vivido, ensinado. Mas foi acontecendo que a exposição se aprofundasse, triste, contra meu entusiasmo. A personagem, ainda enferma, falava de sua doença grave. Inconjurável, quase cósmica, ia-se essa tristeza passando para mim, me permeava. Tirei-me, de sério medo. Larguei essa ficção de lado. O que do livro havia, e o que a ele se referia, trouxe-se em gaveta. Mas as coisas impalpáveis andavam já em movimento. Daí a meses, ano e meio, ano — adoeci; e a doença imitava, ponto por ponto, a do Narrador! Então? Más coincidências destas calam-se com cuidado, em claro não se comentam. Outro tempo após, tive de ir, por acaso, a uma casa — onde a sala seria, sem toque ou retoque, a do romance sobrado, que da imaginação eu tirara e decorara, visualizado freqüentando-o por ofício. Sei quais foram, céus, meu choque e susto. Tudo isto é verdade. Dobremos de silêncio. (ROSA apud RIZZINI, 1992, p. 203-204)

Essa declaração de Guimarães Rosa é mais do que um mero dado biográfico. Entendemos que ela emblematiza a vivência mística do escritor. Curiosamente, os insólitos relatos de Rosa não têm recebido a atenção

aprofundada dos críticos quando enfrentam o problema da gênese de sua obra. As declarações do escritor suscitam importantes revisões sobre sua intencionalidade ao conceber suas obras, bem como sobre a influência das crenças metafísicas e da vivência de fatos insólitos como elementos igualmente reveladores acerca da gênese de grande parte da produção artística de Guimarães Rosa.

Em que pese a existência de trabalhos como os de Suzi Sperber, acerca da influência de leituras espirituais no temário do escritor, bem como trabalhos que procuram identificar a simbologia dos conceitos alquímicos no enredo de obras como *Grande Sertão: Veredas* e *Corpo de Baile*<sup>51</sup>, as declarações do escritor, em si, ainda estão à espera de pesquisas que não se atenham simplesmente à descrição deste ou daquele aspecto esotérico ou religioso verificado nesta ou naquela obra, mas sim que aborde as declarações do autor segundo um método condizente com o enfrentamento do problema. Entretanto, este método envolveria áreas do conhecimento ainda muito malvistas pela tradição acadêmica da crítica literária.

Estas áreas, execradas pela exacerbação do cientificismo nos estudos literários, envolveriam conceitos da psicologia analítica e da parapsicologia, em consórcio com métodos provenientes da crítica genética e com o estudo aprofundado das declarações do autor sobre a sua própria obra, além do cotejo exaustivo da obra do autor com as doutrinas espiritualistas, que comungou ou simplesmente estudou.

O elo entre a arte e a religião é tão forte na produção literária de Guimarães Rosa, como atestam os dados biográficos, além das passagens flagrantes em muitos momentos de suas narrativas, que uma das maiores críticas de sua obra, Walnice Nogueira Galvão reconhece ser impossível analisar sua obra “prescindindo do auxílio dos estudos da religião” (GALVÃO, 2008, p.131). No que tange a nosso *corpus*, a crítica afirma que, mais do que qualquer outra obra, a religião insinua-se como elemento plasmático do enredo:

Temos ali um conto cujo tema é a conversão, bem no sentido arquetípico em que o é, por exemplo, a conversão de São Paulo no caminho de Damasco. Esse arquetipo da conversão como epifania, ou iluminação

---

<sup>51</sup> **Metafísica do Grande Sertão** de Francis Utéza e **O Bruxo da Linguagem** de Consuelo Albergaria tratam o tema da alquimia em **Grande Sertão: Veredas** de forma exaustiva. Heloísa Vilhena aborda as influências do hermetismo e do misticismo em geral em **Corpo de Baile e Tutaméia** nos livros **O Roteiro de Deus** e **As Graças** (ver referências completas na bibliografia). Walnice Nogueira Galvão, no ensaio **Mitológica Rosiana** (referências completas na bibliografia), trata do simbolismo esotérico presente no conto *A Hora e Vez de Augusto Matraga*.

súbita que como um relâmpago abre os olhos do pecador e o encaminha para a salvação, aparece invariavelmente ao longo dos séculos, em toda a hagiografia que o cristianismo nos habituou. As histórias maravilhosas de pessoas más que de repente, por milagre da graça de Deus, se tornam boas e se entregam à penitência por seus pecados, atravessa toda a crônica, assinalando as vidas de incontáveis mártires. A oportunidade de ir para o céu surgirá para o protagonista através do martírio: encerra-se a hagiografia, uma biografia exemplar de santo e mártir (ROSA, 2008, p. 132).

Não há o que se discutir sobre a analogia existente entre a história de Augusto Matraga e o martirologio cristão. Nem mesmo há de se discutir as analogias com a Paixão de Cristo como demonstram os estudos de Maria Sylvia de Carvalho Franco (1975), em artigo intitulado *A Vontade Santa*.

Neste artigo, a estudiosa aproxima a trajetória do herói à trajetória de Cristo: “Guimarães Rosa faz a aventura do herói seguir o evangelho de Cristo em seus grandes tempos: Advento, Paixão e Ressurreição” (FRANCO, 2001, p. 96).

O Advento se dá quando o coronel arbitrário e violento é bruscamente despojado de suas posses e abandonado por sua família e por seus comandados, em decorrência de seus próprios atos, além de ser quase morto, no episódio da tortura que sofre de seus ex-capangas.

A partir daí começa a surgir um indivíduo em franca oposição ao coletivo. É contra as injunções da vida social, permeada pela arbitrariedade e pela violência extremas, no sertão brasileiro, que o herói irá entregar-se em acirrado combate, iniciando-se, assim, sua Paixão:

Do caos se inicia a criação do homem – Nhô Augusto. No princípio; sua figura tem contornos dados pelo que houve antes e fora de si mesma. Nesse tempo, em sua longa espera, Matraga é *família* e é *propriedade*. “É Estêves. Augusto Estêves, filho do coronel Afonso Estêves, das Pindaíbas e do Saco da Embira.” Apenas desse modo existe Matraga, por obra e graça de sua colocação no mundo e por este fato se distingue dos outros seres que também o habitam. Mas nada, essencialmente, diferencia cada indivíduo – nhô Augusto inclusive - o universo originário do arraial da Vigem Nossa Senhora das Dores do Córrego do Murici. (FRANCO, 2001, p. 96).

Com o firme propósito de ir para o Céu, Nhô Augusto impõe-se uma vida dedicada aos outros. Trabalhando arduamente, ainda enfrenta o desprezo de quem o conheceu (no encontro com Tião da Thereza) antes de quase ser morto por seus capangas, e também a tentação de engajar-se no bando de Joãozinho Bem-Bem.

Resiste recorrer às atitudes violentas de outrora, despertadas pelo desejo de vingar a morte do leal servidor Quim Recadeiro, assassinado pelos capangas do

Major Consilva ao tentar vingar a acreditada morte do patrão; e também pelo desejo de “lavar a honra da filha” que, ao fugir com um mascate, perde-se na vida. Além disso, Nhô Augusto assume a defesa de uma família que nem conhecia, em combate mortal com Joãozinho Bem-Bem.

Morto o opositor e gravemente ferido, após a sua morte, o protagonista torna-se o mito Matraga, o santo anacoreta que se imolou em combate mortal em favor dos fracos e oprimidos, mas ainda vivo na memória do povo. Esta parte corresponderia à Ressurreição.

As análises de Galvão (2008) e Franco (2001) não se opõem à idéia de uma trajetória heróica constituída por provas iniciáticas que modelarão o caráter mítico do herói. Seja considerado um santo ou uma “imitação de cristo”, o fato é que o herói, anteriormente mau, ascende a um *status* compatível com o processo de evolução espiritual.

Preferimos, entretanto, desconfiar que a homologia existente entre a trajetória de Matraga e o “criatural cristão”, identificado por Sperber (1976), seja explicada de forma cabal pela influência haurida por Rosa nas leituras dos Evangelhos. Para nós, trata-se da idéia de possibilidade evolutiva que todos possuem, desde que queiram. Endentemos que o mito de Matraga esteja a serviço de um engajamento espiritual do escritor. Em outras palavras, cremos que a história de Augusto Matraga serve como uma metáfora sobre o potencial evolutivo da alma.

Nossa hipótese de um “engajamento espiritual”, consciente ou semi-consciente, reforça-se pela influência das crenças metafísicas de Guimarães Rosa. Estas crenças, como vimos, podem ser amplamente rastreadas tanto no depoimento dos amigos, quanto nos livros lidos contidos em sua biblioteca, quanto em suas entrevistas e declarações.

Em entrevista concedida em 1965, em Gênova, ao crítico alemão Günter Lorenz, por ocasião do Congresso dos Escritores Latino-americanos, Guimarães Rosa faz importantes revelações sobre a função de sua arte (justificando o que chamamos de engajamento espiritual), além de mencionar a influência da Alquimia em seu ideário.

Nessa entrevista, o escritor declara não gostar de política da forma como ela é concebida. Seu conceito de política é metafísico. Para Rosa, a missão do escritor é mais importante do que o engajamento político, pois seu foco deve concentrar-se

no homem. Na seqüência da entrevista, o autor faz nova relação de suas convicções metafísicas, explicitando, desta vez, sua crença na reencarnação:

Que nasci no ano de 1908, você já sabe. Você não deveria me pedir mais dados numéricos. Minha biografia, sobretudo minha biografia literária, não deveria ser crucificada em anos. As aventuras não têm tempo, não têm princípio nem fim. E meus livros são aventuras; para mim, são minha maior aventura. Escrevendo, descubro sempre novo pedaço de infinito; o momento não conta. Vou lhe revelar um segredo: creio já ter vivido uma vez. Nesta vida, também fui brasileiro e me chamava João Guimarães Rosa. (Lorenz, 1983, p. 72)

Falando sobre seu credo, o autor externa a crença na inexistência do mal absoluto, coerentemente com as doutrinas espiritualistas estudadas por ele:

Apenas na solidão pode-se descobrir que o diabo não existe. E isto significa o infinito da felicidade. Esta é minha mística. [...] Provavelmente, eu seja como meu irmão Riobaldo. Pois o diabo pode ser vencido simplesmente, porque existe o homem, a travessia para a solidão, que equivale ao infinito. (LORENZ, 1965, p. 73)

Notamos aqui a influência dos postulados espíritas e esotéricos que reconhecem o mal enquanto um estágio temporário, fruto da ignorância do homem que não despertou para o chamado da ascese espiritual. São as palavras do escritor que nos autorizam compreender o enredo de *A Hora e Vez de Augusto Matraga* mais como uma metáfora de iluminação espiritual por meio da correção do caráter, do que, simplesmente, um arquétipo de conversão nos moldes de hagiografia medieval. Vale lembrar que, a despeito de Nhô Augusto ter se sacrificado em prol do próximo, ele também matou com satisfação:

E a casa matraqueou que nem panela de assar pipocas, escurecida à fumaça dos tiros, com os cabras saltando e miando de maracajás, e Nhô Augusto gritando qual um demônio preso e pulando como dez demônios soltos  
— Ó gostosura de fim-de-mundo!...  
E garrou a gritar as palavras feias todas e os nomes imorais que aprendera em sua farta existência, e que havia muitos anos não proferia [...] (ROSA, 1969, p. 362)

A atitude da personagem em nada se assemelha à atitude esperada de um santo! Cremos ser este um detalhe relevante. É preciso que se ressalve a importância que Guimarães Rosa dava aos mínimos detalhes na concepção de sua

obra. Outro fator relevante para o crítico é a atitude do escritor em não revelar com facilidade o significado de seus livros.

Em carta a João Condé, além de manifestar essa postura, o escritor se recusa a dar qualquer explicação sobre o conteúdo de *A Hora e Vez de Augusto Matraga*: “História mais séria, de certo modo síntese e chave de todas as outras, não falarei sobre o seu conteúdo. Quanto à forma, representa para mim vitória íntima, pois, desde o começo do livro, o seu estilo era o que eu procurava descobrir” (ROSA, 2008, p.445)

O que o autor entendia por conteúdo? E como seriam essa “síntese” e “chave” que o último conto representa para todos os demais? A recusa do autor em falar sobre o conteúdo do conto, dando apenas indicações sobre a forma, enquanto a realização de um estilo almejado, força-nos à ilação de essa chave de leitura constituir-se na mensagem sobre a possibilidade de o homem atingir o máximo de sua perfeição, com a conseqüente destruição do mal em decorrência de uma longa travessia em constante e heróico combate existencial contras as forças involutivas do ego, como o medo, a violência, o egoísmo, a luxúria etc.

Mas essa ilação implicaria a pressuposição de uma intencionalidade do autor; pressuposição esta muito fácil de comprovar, pois o próprio autor a declara na entrevista com Lorenz:

[...] cada homem tem seu lugar no mundo e no tempo que lhe é concedido. Sua tarefa nunca é maior que sua capacidade para cumpri-la. Ela consiste em preencher seu lugar, em servir à verdade e aos homens. Conheço meu lugar e minha tarefa; muitos homens não conhecem ou chegam a fazê-lo, quando é demasiado tarde. Por isso tudo é muito simples para mim e só espero fazer justiça a esse lugar e a essa tarefa. Veja como meu credo é simples. Mas quero ainda ressaltar que credo e poética são uma mesma coisa. Não deve haver nenhuma diferença entre homens e escritores; esta é apenas uma maldita invenção dos cientistas, que querem fazer deles duas pessoas totalmente distintas [...] (LORENZ, 1983, p.73-74)

Este trecho revela-nos que Guimarães Rosa tinha uma concepção teleológica da vida. E essa teleologia se espraia por sua obra ao considerá-la como o cumprimento de sua tarefa. Aqui o autor também declara a inexistência de fronteiras entre sua vida e sua obra, implicando que, para o conhecimento de sua ficção, é imprescindível o conhecimento de sua vida. Essa declaração causa arrepios e provoca a ira de qualquer crítico imanentista!

Mais adiante, o autor explicita a natureza de sua missão, ao atribuir-se o dever de corrigir a natureza com sua arte. Daí postularmos que o termo engajamento deve ser concebido, no caso de Rosa, segundo uma perspectiva ontológica, espiritual:

Isto provém do que eu denomino a metafísica de minha linguagem, pois esta deve ser a língua da metafísica. No fundo é um conceito blasfemo, já que assim se coloca o homem no papel de amo da criação. O homem ao dizer: eu quero, eu posso, eu devo, ao se impor isso a si mesmo, domina a realidade da criação. Eu procedo assim, como um cientista que também não avança simplesmente com a fé e com pensamentos agradáveis a Deus. Nós os cientistas e eu, devemos encarar a Deus e o infinito, pedir-lhes contas, e, quando necessário, corrigi-los também, se quisermos ajudar o homem. Seu método é meu método. O bem-estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobras, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original. Meditando sobre a palavra ele se descobre a si mesmo. Com isso repete o ato da criação. Disseram-me que isto era blasfemo, ma eu sustento contrário. Sim! A língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o, de servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem. A impiedade e a desumanidade podem ser reconhecidas na língua. Quem se sente responsável pela palavra ajuda o homem a vencer o mal. (LORENZ, 1983, p. 84)

As palavras de Rosa são esclarecedoras sobre o sentido que a literatura tinha para ele. Também são esclarecedoras para o crítico que se defronta com o problema do engajamento do escritor, além de lançar luzes sobre a compreensão de seu regionalismo, tão repetidamente categorizado com a rubrica de universal, mas tão escassamente cotejado com as convicções do escritor sobre o mundo e sobre sua arte. Para nós, estas palavras são eloqüentes indícios comprobatórios de nossa hipótese de ser o arquétipo mítico de Augusto Matraga originário da compreensão que o escritor tinha acerca da natureza do homem: um ser imortal em busca da iluminação, travando combate com as imperfeições que lhe obstam o caminho.

Cabe ainda analisarmos o impacto dos conhecimentos alquímicos sobre a criação do arquétipo heróico, conforme já definimos. Na mesma entrevista a Lorenz, ao explicar o que entendia por “chocar” suas obras, Guimarães Rosa alude textualmente à Alquimia:

Escrever é um processo químico; o escritor deve ser um alquimista. Naturalmente, pode explodir no ar. A alquimia do escrever precisa de sangue do coração. Não estão certos, quando me comparam com Joyce. Ele era um homem cerebral, não um alquimista. Para poder ser feiticeiro da palavra, para estudar a alquimia do sangue do coração, é preciso provir do sertão (LORENZ, 1983, p. 85)

Como dissemos, os estudos de Utéza (1994), Albergaria (1977), Sperber (1976) e Vilhena (1996) apontam inúmeras correlações entre a Alquimia, a Cabala e o Hermetismo com a ficção rosiana. Além desses estudos, na biblioteca de Guimarães Rosa havia obras de importantes autores alquimistas e hermetistas, como demonstra a relação dos livros da biblioteca do autor em anexo ao trabalho de Sperber (1976).

Em carta ao amigo Paulo Dantas, Guimarães Rosa refere-se explicitamente a seu interesse pela doutrina secreta da Alquimia, além de reafirmar sua crença na reencarnação:

Acredito que Krishnamurti seja a segunda encarnação de Cristo. Estudo muito as doutrinas. A sabedoria oriental me fascina. Não foi à toa aquelas epígrafes de Plotino ou de Ruysbroeck, o Admirável para meu *Corpo de Baile*. São um complemento da minha obra. Sou um contemplativo fascinado pelo Grande Mistério, pelo Anel ou a Pedra Brilhante. (DANTAS, 1975, p.26)

A idéia norteadora da alquimia é a conquista da Pedra Filosofal, capaz de transmutar o vil metal em ouro e de produzir o Elixir da Longa Vida. Entretanto, a Pedra Filosofal era uma metáfora da transmutação do alquimista. Ao longo de seus experimentos e meditações, a alma do operante elevava-se em conhecimento e moralidade crescentes até atingir a plenitude da iluminação (a transmutação em ouro); ao menos este era o conceito daqueles que a consideravam uma ciência acima dos interesses materiais do ouro e da longevidade. Em essência, o simbolismo alquímico implica a idéia de ascese espiritual, como constatamos em Cirlot (2005):

[...] Substancialmente, era um processo simbólico, no qual se buscava a produção de ouro, como símbolo da iluminação e da salvação. As fases essenciais eram assinaladas por quatro cores, assumidas pela 'matéria-prima' (símbolo da alma em seu estado original): negro (culpa, origem, forças latentes); branco (magistério menor, primeira transformação, mercúrio); vermelho (enxofre, paixão); às quais sucedia o aparecimento do ouro. [...] a evolução alquímica se resume, pois, na fórmula *Solve et Coagula* (analisa tudo o que és, dissolve todo o inferior que há em ti, mesmo que te arrebetes ao fazê-lo; coagula-te com a força adquirida na operação anterior. À parte de seu simbolismo específico, a alquimia se nos apresenta como paradigma de todo trabalho. Mostra que em todo o labor, mesmo no mais humilde, as virtudes se exercitam, o ânimo se tempera, o ser evolui. (CIRLOT, 2005, p. 72-73)

O trabalho, como via da transformação íntima, é a idéia contida no conselho que o padre dá ao moribundo Nhô Augusto a fim de que este mude de vida e alcance a salvação (iluminação):

— Você nunca trabalhou, não é? Pois, agora, por diante, cada dia de Deus você deve trabalhar por três, e ajudar os outros, sempre que puder. Modere esse mau gênio: faça de conta que ele é um poldro bravo, e que você é mais mandante do que ele... (ROSA, 1969, p. 336)

A Alquimia filosófica é compatível com o simbolismo contido no modelo arquetípico do herói mítico descrito pelo monomito. O afastamento do herói de seu mundo comum e as provas por que tem de passar possuem função análoga à função das etapas previstas para a obtenção da Pedra Filosofal que, no caso, corresponde à glorificação do herói e seu conseqüente reconhecimento.

Acreditamos que a influência do simbolismo alquímico também tenha contribuído para a criação do *status* mítico de Augusto Matraga, em razão da idéia da ascese por meio do esforço e não da Graça gratuita. Ressaltamos, inclusive, que entre as obras alquimistas encontradas na biblioteca de Rosa “não existe nenhuma destas obras de alquimia operatória [...] que poderiam deixar entender que Rosa se entregava a outra alquimia além da verbal” (UTÉZA, 1994, p.37).

Há mais um dado biográfico de Rosa que nos faz pensar sobre a influência da concepção das possibilidades evolutivas do homem à medida que burila seu espírito sob o influxo de provas iniciáticas. Este dado é a provável filiação maçônica do escritor. Utéza (1994), inclusive, credita seu interesse sobre metafísica a sua filiação à Maçonaria:

O interesse que Guimarães Rosa dava á metafísica é comprovado, em primeiro lugar, pelo seu engajamento maçônico, que remonta provavelmente à sua estada em Barbacena em 1934, como deixa entrever a alusão feita no discurso de posse na Academia Brasileira de Letras — ‘Barbacena, o nosso lugar geométrico’<sup>52</sup> (UTÉZA, 1994, p. 27)

<sup>52</sup> Utéza (1994, p. 27) fornece-nos estas notas comprobatórias do engajamento maçônico do Escritor, as quais transcrevemos literalmente: “Está provado que é possível passar adiante a mensagem de nossa ordem pelas atividades que exercemos na vida profissional, como fizeram, por exemplo, os irmãos Mozart (pela música) e Guimarães Rosa (pela literatura). Guimarães Rosa o fez com a sabedoria dos grandes Mestres”. Eron Brun, “Da ordem ao Mundo Profano”, em *A Verdade*, São Paulo, Grande Loja Maçônica do Estado de São Paulo, n. 297, mar. 1982 pp. 20-21. Além disso, o autor deixa supor que Rosa era filiado de outros movimentos filosóficos. Cf. também Milton de Godoy Campos, “Guimarães Rosa, Mestre Ocultista”, em *suplemento Literário do Estado de S. Paulo*, n. 858, 6 jan. 1974, na análise do conto “São Marcos”, de **Sagarana**, segundo a simbólica maçônica.

Como outras sociedades de mistério, tais como a Teosofia e a Rosa-Cruz, a Maçonaria é uma sociedade iniciática e filosófica. Não é correto considerá-la uma religião, ou seita, embora a condição de ateísmo do candidato seja realmente impeditiva de sua filiação à Ordem. Além disso, a filosofia maçônica é eclética, bebendo nas águas da Cabala judaica, nas Religiões de Mistério egípcio-greco-romanas e no Hermetismo alquímico medieval e renascentista.

Em linhas generalíssimas, o propósito da Maçonaria é a transformação do caráter humano por meio de iniciações. Os graus maçônicos (trinta e três graus no Rito Escocês Antigo e Aceito) correspondem, analogicamente, a degraus em direção à evolução contínua. O princípio evolutivo é representado pela escada de Jacó, que também pode ser associada à máxima alquímica da espiritualização da matéria e da materialização do espírito.

O objetivo da ascese maçônica é atingir a felicidade, garantida quando os homens estiverem aptos a promover a liberdade, a igualdade e a fraternidade. Parece ser este o significado que a evolução espiritual possui para Rosa:

O ensino central do Cristo, a meu ver (o do “Reino do Céu” dentro de nós) é: 1) o domínio da natureza, a começar pela natureza humana de cada um — pela fé, que é a forma mais alta e sutil de energia, à qual o universo é plástico; 2) o amor, possibilitando a coexistência, sem o mínimo sinal de atrito, conflito, desarmonia, destruição ou desperdício. Sobre esta plataforma, o Céu, as possibilidades infinitas de um *sempre-evoluir*<sup>53</sup>, em plenitude, prazer, alegria ininterrupta; cada um invulnerável. (DANTAS, 1975, p. 9).

Outro simbolismo maçônico que, a nosso ver, pode ser associado à trajetória do herói mítico é a metáfora da pedra bruta e da pedra polida<sup>54</sup>. A pedra bruta representa as imperfeições humanas que devem ser buriladas pelo indivíduo que deseja aperfeiçoar-se. Após trabalho árduo e constante, a pedra bruta converte-se

<sup>53</sup> Grifos nossos.

<sup>54</sup> “A pedra bruta [...] representa o Aprendiz que necessita retirar todas as arestas que a tornam bruta e disforme. Para executar o trabalho, servir-se-á do malho e seu esforço será muito grande; é um trabalho duro e suado. Sem habilidade e orientação nada conseguirá, a não ser fragmentar a pedra em outras porções, sempre brutas e sem forma. É a representação da cegueira e da ignorância, das paixões humanas indomáveis, do pensamento livre e da teimosia, do mau gosto e do individualismo egocêntrico. [...] A pedra polida passará a ser trabalhada por quem tenha as mãos adestradas e que saiba aplicar o esquadro, a régua e o compasso, o nível e o prumo. Saberá manejar o malho e o buril, transformando o que era disforme e bruto, em alguma coisa bela, polida e útil. [...] É evidente que o seu simbolismo ressalte e fale por si, pois uma pessoa polida é aquela que soube vencer os próprios defeitos e reflete em si o que há de melhor em seu próximo. No processo da reencarnação, diz respeito à evolução daquele que passou através de várias vidas até burilar-se adequadamente”. (CAMINO, 2005, p.358)

na pedra polida ou talhada, representação daquele que atingiu o estado de perfeição.

Este simbolismo corresponde à necessidade de o homem ter de ser lapidado através das provas iniciáticas, a fim de revelar seu esplendor. Este parece ser o caso de Augusto Matraga que, a princípio, era um malfeitor, responsável por atos altamente condenáveis, mas acaba por se transformar em herói, por meio do autodomínio, com o conseqüente aperfeiçoamento de seu caráter. A idéia da passagem da pedra bruta à pedra polida tem analogia com o princípio esotérico da reencarnação, princípio este, como vimos, esposado por Guimarães Rosa.

A biografia de Guimarães Rosa prova, à exaustão, o interesse que o escritor tinha pelas religiões e pelo esoterismo, bem como sua crença na participação do sobrenatural em sua arte. Suas declarações revelam uma concepção existencial regida pelo mistério, cuja única certeza consiste na imortalidade do espírito e em sua possibilidade de evolução contínua ao longo de inumeráveis experiências.

## **2 Assimetrias do monomito em *A hora e vez de Augusto Matraga***

Se circunscrevermos o estudo da personagem Augusto Matraga à bitola de qualquer taxionomia, ainda que esta seja o diagrama mítico cunhado por Campbell como monomito, por mais relevante que tal tentativa venha a ser, como a de pontuar as simetrias existentes entre os enredos míticos e o enredo de nosso *corpus*, em razão do destino das personagens, corremos o risco de amesquinhar a importância de João Guimarães Rosa em relação a sua obra, em nome de um didatismo redutor.

Embora o escopo deste trabalho seja eminentemente didático, e com este fito, elegemos o monomito e suas implicações com o ritual — tema amplamente estudado por Propp e Eliade — como uma chave de leitura de características míticas facilmente entendidas por estudantes de graduação e, mesmo, de ensino médio, é-nos forçoso, na parte final deste trabalho, sondar as assimetrias existentes neste conto em relação ao monomito. É-nos forçoso, também, sondar em que medida tais assimetrias dão um lugar de relevo ao trabalho artístico do escritor.

Não concebemos como assimetria em relação ao monomito a ausência de uma ou outra das dezessete etapas integrantes deste modelo arquetípico. Já vimos que o próprio Campbell chama a atenção para a flexibilidade de seu conceito, admitindo a possibilidade de haver omissões e/ou interpolações das passagens que

o constituem. A propósito, aliás, já analisamos estas omissões e interpolações no segundo capítulo, quando confrontamos nosso *corpus* com o modelo campbelliano.

Campbell afirma que seus estudos acerca das mitologias comparadas orientaram-se em consonância com seu objetivo de estudar os aspectos convergentes destas mitologias e não os dados diferenciais, peculiares a cada cultura. Este foi o método do antropólogo das mitologias comparadas, mas não deve ser o único método do estudioso da literatura, ainda que seu objetivo seja didático.

João Guimarães Rosa foi responsável por uma obra cuja multiplicidade de leituras e abordagens teóricas transcendem a qualquer modelo estrutural. Reduzir o estudo desta obra a um único direcionamento, sem se preocupar com as inevitáveis fissuras impostas ao método empregado como chave de interpretação, implica não reconhecer a complexidade do fenômeno da criação literária.

E, segundo nosso entender, a criação de *A Hora e Vez de Augusto Matraga*, em que pesem as homologias existentes com a estrutura do monomito, é permeada por assimetrias que apontam para outros vieses de interpretação. Dessa forma, concebemos o termo assimetria como os aspectos da ficção rosiana que se espraiam para além dos paradigmas estruturais, por mais pertinentes que estes paradigmas se apresentem.

Como vimos, o enredo de *A Hora e Vez de Augusto Matraga* reflete os mitologemas constituintes do mito do herói, descritos em consonância com o diagrama arquetípico do monomito. Para nós, essa semelhança pode ser atribuída à influência das convicções metafísicas de Guimarães Rosa e ao desejo de conferir à sua arte um caráter teleológico de melhoria do homem e da criação divina, como deixou claro na entrevista concedida a Günter Lorenz (1983). Essa deliberada intenção de “encarar a Deus e o infinito, pedir-lhes contas, e, quando necessário, corrigi-los”, a fim de “servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem” (LORENZ, 1983, p. 84), leva-nos a considerar, na construção do herói Matraga, alguns aspectos metafísicos que transcendem à mera descrição de suas peripécias segundo o modelo geral do monomito.

É importante frisar que, neste trabalho, compreendemos metafísica em sentido bastante amplo. Em que pese a peculiaridade de múltiplas acepções, segundo as muitas correntes filosóficas que, desde Aristóteles, vêm enriquecendo este viés dos estudos filosóficos nas mais diversas abordagens; concebemos metafísica de acordo com as próprias indicações de Guimarães Rosa em suas

várias entrevistas e correspondências. Tudo isto implica que a concebemos, antes de mais nada, como significando um conjunto de preocupações com a essência do homem, com seu destino e como o mistério que subjaz aos fenômenos existenciais.

O monomito, por si só, não nos esclarece acerca da predestinação do herói em relação a sua missão. Isto ocorre por se tratar muito mais de um modelo descritivo da jornada heróica do que mesmo de uma ontologia do ente heróico. Fica em suspenso, entretanto, um questionamento cuja relevância para nosso estudo é decisiva: o herói é conseqüência de seu destino ou de seu livre-arbítrio? Em outras palavras, o heroísmo, neste conto de Guimarães Rosa, é apanágio de um ser incomum, predestinado, diferente da maioria dos mortais, tal como os mitos o descrevem, ou o resultado de um projeto de vida exeqüível a todo aquele, cuja força de vontade, devidamente orientada para um propósito altruísta, é maior do que os obstáculos inerentes à senda da jornada heróica?

Estes questionamentos se insinuam em nosso *corpus* e apontam para uma característica diferencial entre a literatura e o mito: a ambigüidade do discurso artístico. Por ambigüidade, entendemos a tensão entre dois sentidos igualmente válidos, fundamentados nos princípios da verossimilhança. Queremos dizer, com isso, que em *A Hora e Vez de Augusto Matraga*, tanto é possível lermos os sucessos do protagonista segundo a causalidade, como, também, segundo, meramente, a casualidade. E este nos parece um dos aspectos que singularizam o conto de Guimarães Rosa, enquanto produto de um labor autoral, transcendendo à anônima e socialmente validada diegese xamanística sobre os eventos dos “tempos dos sonhos”, cuja veracidade era incontestável, por tratar-se de uma narrativa sagrada.

Nos mitos não há dúvidas sobre as características incomuns do herói e, conseqüentemente, sobre sua predestinação para grandes feitos, pois, se não são descendentes de deuses, como Hércules e Perseu o foram, são protegidos das divindades, como Odisseu, tutelado por Atena, ou são as próprias divindades, como Prometeu e Quetzalcoatl. Já, no conto sob nossa análise, não há atributos maravilhosos na genealogia de Nhô Augusto nem, tampouco, nas características inerentes a seu caráter que o definam como herói mítico segundo a tradição mitológica.

Ainda que se objete contra nossa afirmação sobre a ausência de atributos caracterizadores de um *ethos* heróico-mítico em Nhô Augusto, evocando-se a

valentia do protagonista, além de suas habilidades guerreiras, reconhecidas até por Joãozinho Bem-Bem, rei dos jagunços, antes mesmo do combate entre ambos, temos de apontar as fragilidades de tal objeção.

Nhô Augusto é um homem do sertão. É um fazendeiro, fruto de um contexto histórico compatível com o coronelismo, ainda que não explicitado na narrativa. Não explicitado, mas eloqüentemente subentendido, quando o narrador afirma que Nhô Augusto fazia política do lado que perdia. Outro momento em que tal contexto histórico se evidencia ocorre quando o protagonista se refere ao Major Consilva como inimigo político de seu pai.

Há, ainda, a informação de que ele dispunha do serviço de jagunços, “bate-paus”, caracterizando-o, portanto, como um lídimo coronel do sertão, um avatar de senhor feudal, que fazia de sua vontade a lei vigente, graças ao braço armado de uma milícia paga para realizar qualquer “serviço” (matar, roubar, estuprar, torturar etc). Segundo tal contexto social, quem não é oprimido, oprime; quem não é fraco, é forte. Nesse mundo, a força e valentia são os corolários daqueles que dominam, sendo, portanto, regra e não exceção. Nhô Augusto provém deste universo, o que implica a necessidade de redimensionarmos a valentia e força como forma de caracterizar-lhe o heroísmo.

A força e coragem dos heróis míticos eram-lhes inerentes. Independentemente da possibilidade de contarem com o auxílio sobrenatural, seja por meio do Doador de um objeto mágico, seja por meio da intervenção de um Auxiliar Mágico, seja, ainda, pelo apoio de um Mentor/Velho Sábio, os heróis míticos empreendiam suas aventuras sem pesar tais possibilidades e, freqüentemente, só eram auxiliados por merecimento da coragem que demonstravam ao longo da jornada, isto é, *a posteriori*.

Não é o que ocorre com Augusto Estêves das Pindaíbas. Sua força e coragem emanavam grandemente da legitimação de seu *status* de “coronel”, pois vivia rodeado de capangas. O único ato de demonstração de “força” apresentado diretamente pelo narrador, antes da guinada que sua vida sofre após a queda no barranco, configura-se como uma paródia de ação heróica: ordenar a surra de um “capiauzinho”. Ironicamente, quando o protagonista decide agir sem a intervenção de seus capangas, pois não lhe restava outra opção, enfrentando um inimigo à sua altura, o Major Consilva, é o momento em que falha fragorosamente, sendo surrado e torturado por seus ex-comandados.

Se, portanto, no início do conto, as únicas evidências de atributos heróicos, força e valentia são discutíveis, mais discutível se torna a admissão de um sentido oculto subjacente às peripécias do protagonista. No entanto, apesar disso, o autor dispõe os eventos da narrativa de tal sorte que se torna possível, e aqui entendemos possibilidade de acordo com os pressupostos da verossimilhança interna, a afirmação do contrário. Essa possibilidade leva-nos a uma aporia por tratar-se do binômio acaso-destino.

O dilema instaurado por uma leitura igualmente sustentada para a compreensão de ambas as causas do moto da narrativa, acaso ou destino, permite-nos a seguinte ilação: o binômio regional-universal não seria sua consequência mais visível? O caráter universal da ficção rosiana não se deveria, em grande parte, à percepção de um sentido teleológico para a vida; sentido este totalmente oposto à casualidade fenomênica? Cremos que sim!

Embora ressaltemos que essas considerações devam ser tomadas apenas como ilações, ainda assim, consideramo-las como um exemplo da potencialidade de leituras críticas e questionamentos de ordem filosófica que o texto de Guimarães Rosa nos permite. Em decorrência de sua profusão polissêmica, e também polifônica, somos obrigados a ratificar o fato de a escritura rosiana suscitar significados que vão além de qualquer possibilidade de cotejo com um modelo estrutural, por maiores que sejam as possibilidades advindas deste procedimento, conforme nossa busca por uma chave de leitura caracterizada por uma metalinguagem didática, acessível aos não iniciados na ficção do autor de Sagarana, mas desejosos de depreender-lhe características míticas.

Em face da possibilidade de tanto o acaso quanto o destino serem responsáveis pelo engendrar da narrativa, podemos inferir a dupla natureza do heroísmo de Augusto Matraga. Se considerarmos a hipótese da não predestinação, o heroísmo constrói-se por seu livre-arbítrio, por suas escolhas, pela liberdade de perseguir seus objetivos: ir pro céu nem que fosse “a porrete”. Se compreendermos todos os eventos determinantes da vida do protagonista, por mais improváveis que sejam<sup>55</sup>, como resultado de um sentido maior que a mera eventualidade, podendo

---

<sup>55</sup> Esses eventos são a não aquiescência aos conselhos de Quim Recadeiro em prevenir-se contra seus inimigos, o encontro com Tião da Thereza, em razão de um estouro de boiada motivado pela picada de uma vespa em um dos animais e a deliberação de soltar as rédeas de sua montaria até chegar ao arraial do Rala-Coco, onde ocorreram o clímax e o desfecho de suas aventuras.

ser atribuídos ao Destino ou à Providência, ou mesmo, a uma força transcendental qualquer, aí, sim, enxergaremos com maior nitidez as características de um heroísmo mítico, por ser Nhô Augusto um predestinado ou agraciado por forças insondáveis que o impulsionam a um destino destoante com a sorte da maioria de seus pares, por estes serem condicionados aos mores da vida sertaneja, onde vige a lei do mais forte.

Outra assimetria, ainda em relação ao heroísmo mítico pressuposto pelo monomito, evidencia-se na dificuldade de se tipificar Augusto Matraga como herói. Se, de acordo como os pressupostos semiológicos de Philippe Hamon, a categorização do protagonista como herói da história parece assentar-se sob bases facilmente distinguíveis, como os índices lingüísticos, nossas certezas se desvanecem quando tentamos enquadrá-lo em uma única e rígida categoria de herói.

Ao longo deste trabalho referimo-nos a Augusto Matraga como herói mítico, mas sempre ressalvando que, por “herói mítico”, endentemos o herói prototípico do monomito. É importante destacar que este herói prototípico é um arquétipo, um paradigma, um modelo. E, como modelo, é uma abstração. Embora, como abstração possua a virtude de instrumentalizar o estudioso de mitologia comparada, fornecendo-lhe um mapa seguro para a identificação das homologias verificáveis em diferentes mitos heróicos, como todo modelo ou mapa, falha na representação integral do objeto concreto.

Mesmo para os heróis míticos, a tipificação do monomito possui fragilidades. E uma destas fragilidades diz respeito à função do herói em cada mito. O modelo campbelliano não nos fornece maiores explicações quanto à função do herói no âmago das comunidades da qual faz parte, além da vaga atribuição de um valor pedagógico de sua jornada.

Não podemos ignorar que a categoria “herói mítico” compreende outras formas de conceituação atreladas à especificidade das realizações destes heróis. Assim, há heróis civilizadores, aqueles que impulsionam os homens da barbárie à civilização, cosmogônicos, criadores do universo, antropogônicos, pais da humanidade e soteriológicos, mestres da iniciação. Isso sem falarmos na figura do Trickster, o anti-herói, ambíguo, amigo e inimigo do homem, civilizador e trapaceiro.

Com relação ao destino do herói mítico é impossível não considerarmos, também, o herói trágico, bem como os heróis conversos das hagiografias medievais.

Já foram suficientemente demonstradas as homologias existentes entre Augusto Matraga e o criatural cristão, conforme vimos em Sperber (1976) e Galvão (1978). Acompanhamos também o caráter iniciático de sua jornada, o que aproxima sua história às vivências dos protagonistas das soteriologias míticas. Restam-nos, agora, algumas considerações acerca das características que nos autorizam a entender Nhô Augusto também como um herói trágico e, sobretudo, um herói moderno. No entanto, frisamos o caráter extremamente genérico destas observações, tanto em razão de nosso propósito de pontuar didaticamente as assimetrias do texto rosiano, quanto ao fato de merecerem tratamento aprofundado em virtude da complexidade teórico-metodológica que elas envolvem.

Os heróis trágicos são levados pela *hybris* (excesso de confiança, orgulho) ao erro trágico ou *hamartia*. Podemos identificar esses dois elementos do *ethos* trágico na trajetória de Nhô Augusto. Foi o excesso de confiança em sua valentia, em sua invulnerabilidade, que o levou a desconsiderar o arrazoado de Quim Recadeiro sobre a necessidade de precaver-se contra seus inimigos. Ao arrostar, sozinho, sua vingança, comete o erro trágico de confrontar forças que estavam além de suas virtudes beligerantes, sendo, em virtude disso, espancado e torturado pelos homens que antes o serviam.

Dentre seus algozes, o que mais se mostrara cruel e implacável foi o capiauzinho que o fazendeiro desprezara de forma aviltante, no episódio do leilão da Sariema. Guimarães Rosa constrói, nessa passagem, uma típica peripécia trágica, pois a outrora vítima tornara-se o pior verdugo do orgulhoso Nhô Augusto.

Não só aqui se evidenciam elementos do trágico na história de Augusto Matraga. No início do conto, a despeito da caracterização negativa da personagem, Nhô Augusto intervém de forma paradoxal no episódio do leilão das duas moças. Ao mesmo tempo em que protagoniza o principal papel neste episódio, arrebatando a Sariema, é o responsável pela restauração da ordem, impedindo que a Quermesse se degenerasse completamente em desordem: “— Sino e santo não é pagode, povo. Vou no certo... Abre, abre, deixa o Tião passar”. (p. 321)

Ao evocar a sacralidade do evento paroquial, Nhô Augusto revela um traço de sua personalidade que será potencializado, quando submetido ao período de provas e expiações inaugurado com seu resgate, no barranco, pelo casal de pretos velhos. Esse traço traduz-se pelo respeito ao sagrado, uma característica que o alinha mais com os heróis cristãos hagiográficos do que com um vilão blasfemo propriamente

concebido. É, justamente, esse indício conflitante de sua ação, no início da narrativa, que o aproxima da caracterização do herói trágico, por não ser totalmente bom nem mal, como pontua Suassuna (2008), ao estudar o trágico enquanto categoria estética:

O personagem trágico, homem de caráter excepcional e, por isso mesmo, personalidade na qual se misturam o bem e o mal, é levado, pela própria grandeza de suas paixões, de suas qualidades e de seus defeitos, a um conflito. (SUASSUNA, 2008, p.129)

Parece que os erros de Nhô Augusto são, realmente, a exacerbação de suas paixões (só gostava de andar com mulheres perdidas, jogar cartas, caçar e estar acompanhado de capangas) e da suas qualidades (sua coragem e inclinação para a guerra). Dito em outras palavras, o mal que subjaz à personagem é a hipertrofia do *pathos* do sertão, ao qual o protagonista estava condicionado e contra o qual a personagem só se libertará, quando redirecionar essa hipertrofia para fins socialmente aceitos, como o de salvar a vida e integridade de uma família indefesa.

Outro momento, em que a trama trágica não obedece ao destino do protagonista, ocorre quando Nhô Augusto confronta seu amigo Joãozinho Bem-Bem em um combate de morte. Ao escolher a defesa da família na iminência de ser barbarizada, o protagonista se volta contra o homem que mais admirava, a ponto de confundi-lo com Deus, no sonho que tivera com uma divindade que endossava seu comportamento bélico. Essa difícil escolha, é o pivô da ação trágica, pois

Para que uma ação seja trágica, é preciso que, diante de uma pessoa com esse caráter [mistura do bem e do mal] se coloque um dilema — ‘um fim a escolher e outro a repelir’, como esclarece Aristóteles. Aí, ao contrário do que se pensa, vê-se que a tragédia é causada pela *vontade* e não pela *fatalidade*. As pessoas comuns escolhem sempre o caminho mais tranqüilo e seguro, as personalidades trágicas escolhem os de maior perigo, os mais arriscados e cheios de grandeza. (SUASSUNA, 2008, p. 129)

A decisão de Nhô Augusto de enfrentar sozinho o bando de Joãozinho Bem-Bem certamente não foi a mais fácil e, muito menos, a mais tranqüila, uma vez que, além do risco envolvido, a personagem debatia-se contra o desejo de aceitar as armas de Juruminho e integrar-se ao bando de seu admirado amigo.

Para agravar mais a decisão de Nhô Augusto sobre que lado ficar, havia, ainda, o motivo de que, por mais bárbara que fosse a vingança de Bem-Bem, não era de todo destituída de legitimação, pois se ele não vingasse exemplarmente a morte por traição de um integrante de seu bando, ele não seria merecedor do respeito que lhe devotavam seus comandados. Bem-Bem cumpria, portanto, uma lei que, por draconiana que fosse, não era desprovida de um senso ético, porque se fundamentava na ética guerreira do jaguncismo. Joãozinho Bem-Bem não se propunha a agir como um facínora devasso, o que o movia não eram a crueldade cega nem o puro sadismo, mas sim o senso de responsabilidade que lhe cobrava uma ação compensatória.

Não podemos também nos esquecer de que Joãozinho Bem-Bem procura vingar justamente o assassinato covarde de Juruminho. E foi Juruminho o jagunço com quem Nhô Augusto mais simpatizara, a ponto de despertar naquele a confiança necessária para lhe pedir que rezasse por uma irmã doente:

Aí, o Juruminho, que tinha ficado mais para trás, de propósito, se curvou para Nhô Augusto e pediu, num cochicho ligeiro, para que os outros não escutassem:

— Amigo, reza por uma irmãzinha que eu tenho, que sofre de doença com muitas dores e vive na cama entrevada, lá no arraial do Urubu... (p. 350)

Essa passagem possui forte analogia com o episódio bíblico em que um centurião romano pede a Jesus Cristo que lhe cure um servo doente, sendo dispensável sua presença física na residência onde se localizava o enfermo por considerar-se indigno da visita do Mestre:

Cura do servo de um centurião — ao entrar em Cafarnaum, chegou-se a ele um centurião que o implorava e dizia: “Senhor, meu criado está deitado em casa paralisado, sofrendo dores atrozes”. Jesus lhe disse: “Eu irei curá-lo”. Mas o centurião respondeu-lhe: “Senhor, não sou digno de receber-te sob o meu teto; basta que digas uma palavra e meu criado ficará são. Com efeito, também eu estou debaixo de ordens e tenho soldados sob meu comando, e quando digo a um ‘Vai’, ele vai, e a outro ‘Vem’, ele vem; e quando digo ao meu servo: ‘Faze isto’, ele faz”. Ouvindo isso, Jesus ficou admirado e disse aos que o seguiam: “Em verdade vos digo que, em Israel, não achei ninguém que tivesse tal fé” (MATEUS, 8: 5-11)

Ao ser a morte de Juruminho o motivo da vingança de Bem-Bem, acrescenta-se mais um fator de peso na decisão de Nhô Augusto em obstar tal empreendimento, pois não se tratava de um jagunço qualquer, mas daquele que,

como vimos, mais lhe despertara a admiração. Entretanto, mesmo assim, Nhô Augusto opta pela decisão mais difícil, pela ação elevada de sacrificar-se em defesa de inocentes, motivado pela férrea vontade de ir para o céu nem que fosse a poder de porrete, vontade esta que é a principal causa de seu fim trágico.

Esse fim é a conclusão lógica do encadeamento de “ação elevada, caráter trágico, decisão e conflito” que conduz “ao esmagamento, ao infortúnio, ao aniquilamento” (SUASSUNA, 2008, p.130) do herói trágico. Embora obtendo êxito em seu propósito redentor, Nhô Augusto morre ao ser alvejado inúmeras vezes. Por maior que fosse sua perícia no combate, não foi páreo para o poder de fogo de seus antagonistas, o que se evidencia pelo desolado discurso de João Lomba: “P’ra que foi que foram inventar arma de fogo, meu Deus?!...” (p. 364)

Herói mítico, trágico, medieval, herói do sertão, herói híbrido, herói moderno; Nhô Augusto Matraga é antes uma multiplicidade de heróis do que apenas um único tipo de herói. Seria mais apropriado considerá-lo um herói moderno, ou mais apropriadamente, ainda, considerá-lo um herói de Guimarães Rosa, dada sua complexidade, que muito o aproxima do ser humano.

O ser humano é complexo, misto de heroísmo e vilania, coragem e covardia, previsibilidade e mistério. E é este aspecto humano extremamente complexo e surpreendente que Guimarães Rosa infunde em seu personagem. Pelo próprio fato de Augusto Matraga não se enquadrar em uma categoria estanque de heroísmo, já se lhe desponta uma característica que se nos afigura mítica: o potencial evolutivo do ser humano.

Partindo da premissa de que Guimarães Rosa concebeu sua personagem segundo o caráter teleológico que conferia a sua ficção, vemos na construção de Augusto Matraga uma promessa de heroísmo subjacente ao gênero humano. Não importa onde viva, se no sertão ou na cidade, o que tenha feito anteriormente, realizado milagres ou cometido crimes, o heroísmo está ao alcance daquele que assume um projeto de vida de combate às próprias limitações ou defeitos.

Matraga não só foi heróico por enfrentar Joãozinho Bem-Bem, mas também por enfrentar aqueles que ameaçavam desrespeitar o cadáver do perigoso jagunço. Nhô Augusto foi heróico não só por lutar por seu ideal de redenção, mas também por preocupar-se com a redenção de seu combatente, aconselhando-o a arrepende-se dos pecados para irem juntos para o céu. Por fim, Augusto Matraga foi heróico não só por fazer-se lembrar por suas façanhas beligerantes, mas por

suas últimas palavras de súplica para que João Lomba tranqüilizasse Dionóra e levasse sua bênção a Mimita. Se até aqui sua exclusiva preocupação, como a fábula nos sugere, era a salvação de sua alma, seu olhar humaniza-se ao reservar suas últimas forças para, de alguma sorte, intervir a favor da outrora desprezada família.

Mesmo na hora da morte, o protagonista nos surpreende com sua capacidade de evoluir, pois o que parecia um assunto encerrado, o destino da mulher e da filha volta à tona sob a forma de uma intervenção, ainda que não direta, mas nem por isso menos heróica, pois, ao se preocupar com a mulher que o abandonara, rompe com os costumes intransigentes daqueles que lhe testemunhavam o pedido e sua tácita mensagem de perdão à mulher que fora viver com outro. Augusto Matraga pede a João Lomba para tranqüilizar Dionóra e apadrinhar Mimita, e não para promover a ancestral lei de vingança contra a mulher que o abandonara e contra os responsáveis pelo desvirtuamento da filha.

A coragem e a força com que enfrentara sozinho o perigoso bando de Joãozinho Bem-Bem convertem o outrora olhar de desprezo de Tião da Thereza, pela recusa de Nhô Augusto em vingar-se do ultraje do abandono de Dionóra e da perdição da filha, em exemplo de perdão e altruísmo aos olhos das testemunhas do cruento combate.

A força aliada ao perdão, a guerra a favor da vida e da paz, a morte como sinal de uma nova era. Se Augusto Matraga extirpara o mal que representava o itinerante e perigoso bando jagunço de Joãozinho Bem-Bem, ele também extirpara o péssimo exemplo de sua própria vida de fazendeiro despótico e egoísta. Com as mesmas armas com que se caracterizava como vilão, força e violência, caracterizou-se como herói redentor do povoado do Rala-Coco.

A trajetória de Augusto Matraga é, em si, e , por si, razão suficiente para a criação de um mito heróico autônomo, independente das aproximações com os mitologemas constituintes dos mitos heróicos. Em outras palavras, Guimarães Rosa recria o mito do herói de maneira peculiar, em pleno sertão norte-mineiro, em terras genuinamente brasileiras, muito distantes da Hélade mítica, ou dos reinos encantados das fábulas. Entretanto, embora distante de seus avatares maravilhosos, Augusto Matraga, paradoxalmente, com eles se confunde pois

O herói é o tipo de pessoa ideal, com o centro de seu ser fixado na nobreza de suas realizações, portanto em valores vitais 'puros' e não técnicos, e cuja virtude fundamental é a nobreza do corpo e da alma. O herói distingue-se

pela abundância de sua vontade espiritual e por sua concentração em face da vida instintiva. É o que faz a sua grandeza de caráter. A virtude específica do herói é o domínio sobre si mesmo. (CURTIUS, 1979, p.174)

A caracterização que Curtius faz do *ethos* heróico sintetiza a caracterização do *ethos* de Augusto Matraga, cujo bordão “P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!...” (p. 337) parece-nos ser o melhor exemplo, bem à maneira rosiana, do que o pensador alemão entende por “abundância de vontade espiritual”.

Às considerações acerca do destino e do livre arbítrio, bem como acerca da caracterização do herói podem seguir-se outras que extrapolam os limites deste trabalho, pois sendo Augusto Matraga uma hipóstase do ideal heróico, seu estudo aprofundado suscita questionamentos de outras ordens, que transcendem os estudos literários, pois como afirma Curtius (1979, p.174) “O herói é um ideal humano, como o santo e o sábio. Compete à filosofia dar uma enumeração completa desses tipos ideais, estudá-los e classificá-los”.

Assim, para nos aprofundarmos na natureza do heroísmo tal como se manifesta na ficção rosiana, por meio da construção de Augusto Matraga, deveríamos estender nossos estudos para áreas da filosofia como a ética e a metafísica, além da estética, pois, como vimos, a obra rosiana permite-nos tais elucubrações, uma vez que sua gênese está eivada de diferentes concepções metafísico-ideológicas, influências de leituras filosóficas e espirituais, além da influência vivencial do autor, homem cuja cosmovisão abrangia do sertão paterno ao mundo de sua profissão como embaixador, da vida simples do homem do campo à sofisticação do homem de ciência em função de sua formação médica; do domínio da língua materna ao conhecimento de cerca de vinte idiomas... Além, é claro, de sua genialidade.

Entretanto, conforme expusemos, objetivamos, nesta parte final de nossa pesquisa, apenas pontuar aquilo que concebemos como algumas assimetrias em relação ao estreito modo de se ler a obra de Guimarães Rosa em consonância com o modelo estrutural do monomito, ainda que defendamos este modelo como uma proposta didática para a leitura de aspectos míticos identificáveis na narrativa de nosso *corpus*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O modelo arquetípico da trajetória do herói mítico, descrito por Campbell (1995), contextualiza o mito nas três atividades que, com este, se afinam: a literatura, o ritual e a religião. Ao caracterizar a trajetória do herói em razão das peripécias que lhe sucedem e das personagens que o auxiliam e o confrontam, o monomito impõe-se como um modelo mítico de narratividade.

Evidenciando o simbolismo iniciático da aventura mítica, o modelo de Campbell é esclarecedor quanto à relação entre ritos de iniciação e formas ancestrais de narrativas. Assim, dragões, ogros e outros desafios interpostos aos heróis dos mitos e dos contos maravilhosos nascem da figurativização das provas iniciáticas tribais de remotíssimas eras.

Na interdependência entre mitos e rituais, surge a religião como corolário da sacralidade em que as histórias eram concebidas, tanto por xamãs que as ritualizavam, quanto pela comunidade que as aceitava sem questionamentos com relação à veracidade do que ouviam.

Assim, o monomito não só é um diagrama que expõe as constâncias narrativas das grandes passagens da biografia do herói, como também serve de paradigma para entendermos o significado transcendental da aventura heróica. Mais do que uma fábula para entretenimento, essa aventura, narrada sob as mais diversas roupagens caracterizadoras de seus protagonistas, era concebida, em essência, como uma mensagem sobre o desenvolvimento do potencial divino daquele que se propunha a aventurar-se em um mundo desconhecido, em busca do autoconhecimento advindo do sacrifício em favor da coletividade.

Traduzido de diferentes modos, o autoconhecimento do herói pode ser representado por sua transfiguração divina, pela obtenção de poderes inimagináveis, pelo consórcio com a princesa adormecida, ou pela obtenção do elixir da longa vida. De qualquer maneira, independente da forma como é representado no nível fabular, a vitória do herói é a vitória da comunidade, que se beneficia com as luzes trazidas do reino dos deuses para o obscuro reino dos homens.

Assim acontece com Augusto Matraga. Procurando salvar a alma, salva os oprimidos do ataque bárbaro de Joãozinho Bem-Bem; salva o corpo de seu antagonista do vilipêndio intentado pela rancorosa população; salva a tranqüilidade ameaçada de Dionóra e o desamparo da filha desgarrada no sertão. Salva, por fim, sua honra e sua alma: a honra, por demonstrar sua coragem; a alma, por fazer de sua coragem instrumento de defesa dos desvalidos.

Embora destituída dos atributos maravilhosos característicos dos mitos, lendas e contos de fadas, a “estória” de Augusto Matraga em nada perde em grandiosidade épica e maravilhamento para estas ancestrais formas de narrativa. Se não há monstros, nem por isso deixa de haver desafios monstruosos para o herói, tais como o domínio de sua natureza negativa por um *ethos* socialmente incompreendido nos sertões míticos do mundo (não só o norte-mineiro). O olhar de desprezo de Tião da Tereza mostra não só a condenação social pela passividade de um homem tão mortalmente afrontado em sua dignidade de “macho”, mas também estampa a distância entre os valores eternos da alma e os valores contingentes do mundo.

Se, por fim, não há poderes mágicos ostensivos a determinar o rumo dos acontecimentos na jornada do herói, nem por isso a magia do destino deixa de manifestar-se. Habilmente camuflado pelo narrador com a aparência de acaso, os mínimos detalhes da história de Nhô Augusto contribuem para seu heróico desfecho: a rédea solta do animal que lhe servia de montaria, o oferecimento de Bem-Bem para que se integre ao seu grupo e, sobretudo, a oferta das armas de Juruminho. Estes “acazos” compuseram o desfecho trágico, heróico e sublime da demanda épica pela hora e vez da redenção do protagonista.

Não se trata apenas de uma estória de jagunços, fanáticos e homens rudes do sertão. Sob a aura do misticismo sertanejo, Guimarães Rosa esconde a mensagem milenar dos mitos heróicos.

Do longínquo Prometeu aos demandantes do Santo Graal, o que, em verdade, o herói mítico busca é a imortalidade, não para si, mas para aqueles que dela necessitam, e não possuem a coragem suficiente para persegui-la. Mais do que uma indefinição cronológica, essa imortalidade se traduz como uma ponte entre dois mundos: entre o humano e o divino, entre o mortal e o imortal, entre mim e o outro.

A imortalidade perseguida pelo herói mítico é a integridade com o outro. O Santo Graal, a vida eterna, a bem-aventurança, nada mais são do que o livre e

harmonioso trânsito para a alteridade. Eis aqui o universalismo do mito do herói. Eis aqui o regionalismo universal e mítico que Guimarães Rosa urdiu por meio de personagens da estirpe de Matraga, lídimo personagem do monomito.

De onde provêm as origens da criação de tal personagem? Do arquétipo da conversão cristã? Da crença que a evolução humana se dá com o esforço e a iniciativa própria, ao longo das sucessivas vidas? Ou da prática de Guimarães Rosa em “beber de toda água” tal como a personagem Riobaldo? Aliás, ainda sobre todas essas questões, que importância elas têm para o estudo crítico do autor mineiro?

O interesse de Guimarães Rosa por religiões parece ser o interesse pela mensagem que as religiões contêm em sua linguagem mítica. Cremos, portanto, que mito, religião e universalidade encontram-se na concepção de uma obra, ao mesmo tempo regional e universal. Regional pela inegável soma de elementos caracterizadores de uma região específica do Brasil, tais como dados toponímicos, ecológicos, folclóricos, sociais, econômicos e lingüísticos. Universal pela temática da ascense humana, catalisada por experiências extremas, *insights* reveladores, “acazos” paradoxalmente causais.

Nem sempre um autor se preocupado com suas obras, a ponto de, em vários momentos, deixar pistas de seu processo criador aos entrevistadores e aos destinatários de sua correspondência. Também são raros os autores biografados pela própria filha, igualmente escritora e estudiosa da literatura. Da mesma forma, poucas bibliotecas de escritores reconhecidos, cujos livros foram devidamente anotados e comentados pelo leitor, foram adquiridas por um instituto de pesquisas que as disponibiliza para os estudiosos interessados, tal como o IEB (Instituto de Estudos Brasileiros) disponibiliza as obras pertencentes à biblioteca do autor de **Sagarana**, bem como os originais de suas obras. O estudioso de Guimarães Rosa, no entanto, encontrará todas essas condições favoráveis para o desenvolvimento de seus projetos de estudo.

A obra, porém, não vale por si? Não negamos a autonomia do objeto estético, no entanto, não deixamos de reconhecer o bom senso do velho adágio, bem ao estilo mineiro: “quem tem dois, tem um; quem tem um, não tem nenhum”. Se tivermos condições, em nossa tarefa crítica, de dispor de dados extraliterários que nos ajudem a elucidar aspectos controversos ou ignorados da obra, por que recusá-los em nome de um pudor metodológico? Os métodos devem servir a nossos propósitos e não o contrário.

Reconhecemos, é verdade, que as declarações de Rosa sobre a origem “mediúcnica” de alguns de seus contos precisam ser acolhidas, segundo uma postura compatível com as indagações acerca da criação literária, pois, se assim não for, corremos o risco de nos dispersar para outros campos do saber, como a parapsicologia, a psicologia, o jornalismo literário ou, o que seria a pior das hipóteses, para o senso comum, que nega ou aceita tais declarações de forma gratuita e acrítica.

Não cabe aos estudiosos de crítica literária questionar a veracidade de tais fenômenos, mas, sim, sondar sobre em que consiste a participação de tal fenomenologia na formação do imaginário do autor, na seleção dos temas escolhidos, na construção das personagens, no tom e na perspectiva empregados, e, também, na estrutura mítica de suas narrativas.

Também não podemos deixar de reconhecer que muitas são as maneiras de se confrontar o caráter mítico das narrativas rosianas: abordagens de mitologemas específicos, como o pacto faustiano de Riobaldo nas Veredas Mortas; levantamentos onomásticos a revelar a simbologia mítico-hermética das personagens; influências de gêneros afins ao mito, como a saga, a lenda, o caso e o conto de fadas. Da mesma forma, quando se trata de uma chave de leitura da ficção rosiana, não desconhecemos as limitações do monomito, não só por sua natureza estrutural engessadora do discurso literário, mas também pela ampla aceção que o mito assume em diferentes contextos do saber.

Em que pesem tais limitações ou assimetrias, nosso propósito foi acompanhar, sob uma perspectiva didática, um aspecto muito particular do mito, enquanto índice verificável na narrativa, por meio da estruturação da trajetória de uma personagem rosiana. Retomando, portanto, a problematização exposta na parte introdutória desta pesquisa, concluímos que o monomito, apesar de todas as limitações que encerra devido à sua natureza de modelo estrutural, é uma perspectiva teórica que ilustra, ainda que didaticamente, enfatizamos, a relação entre mito e literatura, por caracterizar como mítica a história em que o protagonista passa por três grandes fases de uma ascense heroizante: separação, provas e retorno.

Eis aqui, uma plataforma teórica que nos autoriza a descrever e, acima de tudo, a compreender o porquê do mito no último conto de **Sagarana**: Nhô Augusto é uma concretização do prototípico herói do monomito, porque, tal como este, separa-

se de seu antigo mundo, suporta e enfrenta as provas (tentações) de sua nova vida e retorna, como herói, ao mundo de que partira. Herói por defender uma família indefesa e combater cavalheirescamente Joãozinho Bem-Bem, garantindo-lhe, por fim, tratamento digno e sepultura, além de perdoar sua esposa Dionóra e providenciar custódia para a filha perdida no mundo. Tudo isso faz com que o herói rosiano transcenda o *status quo*, tanto de homem perverso, antes da surra e queda no barranco, quanto de homem covarde, como denunciou o olhar de desprezo de Tião da Thereza, além de fazer, também, com que o herói rosiano metaforize, tal como o herói do monomito, o potencial evolutivo do homem.

Além da relação entre mito e literatura presente na escritura de João Guimarães Rosa, impusemo-nos outro questionamento, a saber, em que base teórica unificadora podemos compreender a relação existente entre mito e religião, tão evidente nas obras do escritor mineiro. Ainda aqui, o monomito nos responde a tal questão. Como o próprio Campbell ressalta, o mito possui uma função pedagógica que, por seu turno, é desempenhada por meio do simbolismo de ascese e desenvolvimento do potencial humano. Este simbolismo é figurativizado pelo monomito. Como vimos, as convicções metafísicas de Guimarães Rosa, embora extremamente heterogêneas, abrangendo elementos do Cristianismo, da Alquimia, da Cabala, do Kardecismo e do Esoterismo Paulista, reduzem-se ao denominador comum da crença no potencial evolutivo do homem e da conseqüente superação do mal, por meio do aperfeiçoamento moral e do autoconhecimento. A convicção em tal crença é o ponto de intersecção entre o mito e a religião e, ambos estes elementos, materializam-se no plano fabular orientado segundo as etapas do monomito.

Com isso, atingimos nosso objetivo de desvelar o caráter mítico de uma obra rosiana segundo um aspecto eminentemente literário: a construção da personagem. A personagem é um aspecto eminentemente literário, porque ela é a razão de ser da narrativa, independentemente da natureza desta narrativa (ficcional ou mítica) ou, independentemente do gênero em que se enquadra (conto, romance, novela etc.).

Cumprido, no entanto, ressaltar que nossa pesquisa não esgota a problemática do mito, não só em razão da vasta abrangência que ele assume diante de diferentes áreas do saber, mas também diante de outras perspectivas teórico-metodológicas que possam ser empregadas em futuros estudos sobre a relação entre o mito e a ficção rosiana.

Também, o presente trabalho não esgota a relação entre o mito, o herói e as convicções metafísicas de Guimarães Rosa. Fica em aberto, para um futuro estudo, uma pesquisa (uma verdadeira ontologia do herói) busque compreender o grau de manifestação das características do monomito presentes na construção de outras personagens rosianas. Uma antologia do herói que procure identificar, nas “estórias” do autor mineiro, não só as convicções metafísicas que formam o imaginário de seu criador, mas também que procure identificar outros avatares de Nhô Augusto Estêves Matraga, instauradores de um aspecto muito além do cotejo entre mito e literatura: aspecto esse que, em nosso entender, traduz-se como a instauração, no âmago do discurso literário, de uma autêntica “teologia rosiana”, construída por meio das personagens e dos enredos no vasto sertão-mundo de João Guimarães Rosa.

**BIBLIOGRAFIA**

ALBERGARIA, Consuelo. **Bruxo da Linguagem no Grande Sertão**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. **O Roteiro de Deus**: dois estudos sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarim, 1996.

\_\_\_\_\_. **As Três Graças**: uma nova contribuição ao estudo de Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarim, 2001.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A Poética Clássica**. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARROYO, Leonardo. **A Cultura Popular em Grande Sertão Veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

ATAYDE, Tristão de [Alceu Amoroso Lima]. O Transrealismo de G.R. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p.142-143. Coleção Fortuna Crítica, vol. 6.

BIERLEIN, J.F. **Mitos Paralelos**: uma introdução aos mitos no mundo moderno e as impressionantes semelhanças entre heróis e deuses de diferentes culturas. Tradução de Pedro Ribeiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BIZZARRI, Edoardo. **J. Guimarães Rosa**: correspondência com seu tradutor italiano. 2ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1981.

BOLLE, Willi. **Grandesertão.br**. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

BORBA, Francisco da Silva. **Introdução aos estudos lingüísticos**. São Paulo: Nacional, 1979.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1999.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. 18ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2004, vol. II.

\_\_\_\_\_. **Mitologia Grega**. 15ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2005, vol. II.

\_\_\_\_\_. **Mitologia Grega**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2005, vol. III.

BRICOUT, Bernadette (Org.). **O Olhar de Orfeu**: os mitos literários do ocidente. Tradução de Lelita Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Tradução de Carlos Sussekind et al. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CAMINO, Rizzardo da. **Introdução à Maçonaria**: história, filosofia, doutrina. São Paulo: Madras, 2005.

\_\_\_\_\_. **Rito Escocês Antigo e Aceito**: 1º ao 33º. 3ª ed. São Paulo: Madras, 2004.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. 10ª ed. São Paulo: Cultrix: Pensamento, 1995.

\_\_\_\_\_. **O Poder do Mito**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. 19ª ed. São Paulo: Palas Athena, 2001.

\_\_\_\_\_. **The Masks of God: Creative Mythology**. U.S.A: Arkana Books, 1991.

\_\_\_\_\_. **E por falar em mitos**: conversas com Joseph Campbell. Tradução de Marcos Malvezzi Leal. Campinas: Verus, 2004.

\_\_\_\_\_. **As Máscaras de Deus**: mitologia primitiva. Tradução de Carmen Fischer. 7ª ed. São Paulo: Palas Athena, 2005. Vol. I.

\_\_\_\_\_. **As Máscaras de Deus**: mitologia oriental. Tradução de Carmen Fischer. 4ª ed. São Paulo: Palas Athena, 2002. Vol. II.

\_\_\_\_\_. **As Máscaras de Deus**: mitologia ocidental. Tradução de Carmen Fischer. São Paulo: Palas Athena, 2004. Vol. III.

\_\_\_\_\_. **Isto és tu**: redimensionando a metáfora religiosa. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Landy, 2002.

\_\_\_\_\_. **Mitos, sonhos e religião**: nas artes, na filosofia e na vida contemporânea. Tradução de Ângela Lobo de Andrade e Bali Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

\_\_\_\_\_. **As Transformações do Mito Através do Tempo**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1997.

\_\_\_\_\_. **O Poder do Mito**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. 19ª ed. São Paulo: Palas Athena, 2001.

\_\_\_\_\_. **Para Viver os Mitos**. Tradução de Anita Moraes. São Paulo: Cultrix, 2000.

\_\_\_\_\_. **O vôo do pássaro selvagem**: ensaio sobre a universalidade dos mitos. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

CANDIDO, Antonio. O Homem dos Avessos. In: \_\_\_\_\_. **Tese e Antítese**: ensaios. 3ª ed. São Paulo: Nacional, 1978. p.121- 139.

\_\_\_\_\_. Sagarana. In: COUTINO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 243-247. Coleção Fortuna Crítica, vol. VI.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1959. Vol.I.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Superstição no Brasil**. 5ª ed. São Paulo: Global, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEEBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números. Tradução de Vera da Costa e Silva ... [et al.]. 19ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005.

**Círculo Esotérico da Comunhão do Pensamento**: Instruções. São Paulo: Pensamento, s.d.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

COELHO, Nelly Novaes. **O Conto de Fadas**: símbolos, mitos e arquétipos. São Paulo: difusão Cultural do Livro, 2003.

CONCONE, Maria Helena Villas Bôas. Caboclos e Pretos-Velhos da Umbanda. In: PRANDI, Reginaldo. **Encantaria Brasileira**: O Livro dos Mestres, Caboclos e Encantados. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

COSTA, Ligia Militz Da. **A Poética de Aristóteles**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2006.

COUSINEAU, Phil. **A Jornada do Herói**: vida e obra de Joseph Campbell. Tradução de João Alves dos Santos. 1ª ed. São Paulo: Saraiva, 1994.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Editora Distribuidora de Livros Escolares, 1972.

CURTIUS, Robert Ernest. **Literatura Européia e Idade Média Latina**. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. 2ª ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

DAICHES, David. **Posições da Crítica em Face da Literatura**. Tradução de Thomaz Newlands Neto. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1967. p.13-57.

DANTAS, Paulo. **Sagarana Emotiva**: cartas de J. Guimarães Rosa. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

DÉNIS, Leon. **Depois da morte**: exposição da doutrina dos espíritos. 10ª ed. Rio de Janeiro: FEB, 1978.

DURAND, Gilbert. **Mito, Símbolo e Mitodologia**. Lisboa: Presença, 1982.

ELIADE, Mircea. **Ritos de Iniciação e Sociedades Secretas**: nascimentos místicos. Tradução de Isabel Debot. 1ª ed. Lisboa: Ésquilo, 2004.

\_\_\_\_\_. **O Mito do Eterno Retorno**: cosmo e história. São Paulo: Mercuryo, 1992.

\_\_\_\_\_. **O Sagrado e o Profano**: a essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

\_\_\_\_\_. **Ferreiros e Alquimistas**. Tradução de Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

\_\_\_\_\_. **Tratado de História das Religiões**. Tradução de Natália Nunes e Fernando Tomaz. Lisboa: Cosmos, 1970.

\_\_\_\_\_. **Mito e Realidade**. Tradução de Póla Civelli. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. **Aspectos do Mito**. Lisboa: Edições 70, 1989.

\_\_\_\_\_. **O Xamanismo e Técnicas Arcaicas do Êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FEIJÓ, Martin Cezar. **O que é herói**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho Franco. *A Vontade Santa*. In: **TRANS/FORM/AÇÃO**, nº 2. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Assis, 1975, p. 95-113.

FRANZ, Marie Louise Von. **A Interpretação dos Contos de Fadas**. Tradução de Maria E. S. Barbosa. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

FRYE, Northrop. **O Caminho Crítico**. Tradução: Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Perspectiva, 1973.

\_\_\_\_\_. **Anatomia da Crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Mitológica Rosiana**. São Paulo: Ática, 1978. p. 41-74.

\_\_\_\_\_. **Mínima Mímica**: ensaios sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **Guimarães Rosa**. 1ª ed. São Paulo: Publifolha, 2000. (Folha Explica).

GUÉNON, René. **Os Símbolos da Ciência Sagrada**. 9ª ed. São Paulo: Pensamento, 1993.

GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário da Mitologia Grega**. São Paulo: Cultrix, 1995.

HAMON, Philippe. Por um Estatuto Semiológico da Personagem In: CARVALHAL, Tania Franco; ZILBERMAN, Regina Livin; et al. (Org. et Trad.). **Masculino**,

**Feminino, Neutro:** ensaios de semiótica narrativa. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 69-101

HOLLIS, James. **Mitologemas:** encarnações do mundo invisível. São Paulo: Paulus, 2005.

JABOUILLE, Victor. **Iniciação à Ciência dos Mitos.** Lisboa: Inquérito, 1986.

JUNG, C.G. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo.** Tradução de Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 5ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

\_\_\_\_\_. **Psicologia e Alquimia.** Tradução de Maria Luiza Appy, Margaret Makray e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

\_\_\_\_\_. **O Homem e seus Símbolos.** Tradução de Maria Lúcia Pinho. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

JOLLES, André. **Formas Simples.** São Paulo: Cultrix, 1976.

KARDEC, Allan. **O Livro dos Espíritos.** São Paulo: Petit, 1999.

\_\_\_\_\_. **O que é o espiritismo.** 26ª ed. São Paulo: Lake, 2001.

\_\_\_\_\_. **Obras Póstumas de Allan Kardec.** 12ª ed. São Paulo: Lake, 1998.

\_\_\_\_\_. **A Gênese:** os milagres e as predições segundo o Espiritismo. 20ª ed. São Paulo: Lake, 2001.

\_\_\_\_\_. **O Céu e o Inferno:** ou a justiça divina segundo o Espiritismo. 9ª ed. São Paulo: Lake, 1999.

KOTHE, Flávio R. **O Herói.** São Paulo: Ática, 1987.

LIMA, Herman. Evolução do conto. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). **A Literatura no Brasil.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968. vol. 6

LIMA, Sandra Mara Moraes. **Uma Voz Espírita em Grande Sertão: Veredas.** São Paulo: Annablume, 2008.

LINS, Álvaro. Uma Grande Estréia. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 237-242. Coleção Fortuna Crítica, v. VI.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 62-96. Coleção Fortuna Crítica, vol. VI.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MACHADO, Ana Maria. **Recado do Nome**: Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O Léxico de Guimarães Rosa**. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Cultrix : EDUSP, 1977. Vol. VII. p. 247-251.

MARTINEZ, Mônica. **A Jornada do Herói**: a estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida em jornalismo. São Paulo: Annablume, 2008.

MATEUS. In: **Bíblia de Jerusalém**. 4ª ed. São Paulo: Paulus, 2006.

MIELIETINSKI, E.M. **A poética do mito**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

\_\_\_\_\_. **Os arquétipos literários**. São Paulo: Ateliê, 1998.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004

MONTEIRO, Eduardo Carvalho. **Léon Denis e a Maçonaria**. São Paulo: Madras, 2003.

NUNES, Benedito. **O Dorso do Tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Debates). p. 143-209.

OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). **A Literatura no Brasil**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968. Vol. V. p. 402-449.

PAZ, Noemi. **Mitos e Ritos de Iniciação nos Contos de Fadas**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1995.

PIERI, Paolo Francesco. **Dicionário Junguiano**. São Paulo: Paulus, 2002.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

\_\_\_\_\_. **Diálogos**: Critão, Menão, Hípias Maior e outros. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 2ª ed. Belém: EDUFPA, 2007.

PROPP, Vladimir. **As Raízes Históricas do Conto Maravilhoso**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. 2ª ed. Lisboa: Vega, 1983.

RIBEIRO, Renato Janine. Augusto Matraga, a salvação pelo porrete. In: JUNIOR,

Benjamin Abdala; MOTA, Lourenço Dantas (Org.). **Personae**. 1ª ed. São Paulo: SENAC, 2001. p. 193-208.

RIZZINI, Jorge. **Escritores e Fantasmas**. 2ªed. São Paulo: Correio Fraternal, 1992.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 11ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969.

\_\_\_\_\_. **Corpo de Baile**. São Paulo: Nova Fronteira, 2006. (Edição Comemorativa 50 anos – 1956-2006).

\_\_\_\_\_. **Tutaméia**. 8ª ed. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. **Estas Estórias**. 5ª ed. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. **Magma**. 1ª ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1997.

\_\_\_\_\_. **Grande Sertão: Veredas**. 1ª ed. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. **Primeiras Estórias**. 1ª ed. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.

\_\_\_\_\_. **Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA, Vilma Guimarães. **Relembrações**: João Guimarães Rosa, meu pai. 3ª ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

ROSENFELD, Khathrin Holzermayr. **Desenveredando Rosa**: a obra de J.G. Rosa e outros ensaios. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e Anti-Personagem**. São Paulo: Olho D'água, 2006.

SCHURÉ, Eduard. **Os Grandes Iniciados**. Rio de Janeiro: Elos, 1952, (Vols. I e II).

SHARP, Daryl. **Léxico Junguiano**: dicionário de termos e conceitos. São Paulo: Cultrix, 1993.

SPERBER, Suzi Frankl. **Caos e Cosmos**: leituras de Guimarães Rosa. São Paulo: Kairós, 1976.

\_\_\_\_\_. **Guimarães Rosa**: signo e sentimento. 1ª ed. São Paulo: Ática, 1982.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à Estética**. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

TODOROV, Tzevetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

UTÉZA, Francis. **A Metafísica do Grande Sertão**. São Paulo: EDUSP, 1994.

VOGLER, Christopher. **A Jornada do Escritor**: estruturas míticas para contadores de histórias e roteiristas. Tradução de Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Ampersand, 1997.

YLLERA, Alicia. **Estilística, poética e semiótica literária**. Coimbra: Almedina, 1979.