

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, CULTURA E
REGIONALIDADE**

JORGEMAR TEIXEIRA

**GRAÇAS A DEUS, TUDO É MISTÉRIO:
A RELIGIOSIDADE COMO REGIONALIDADE EM SAGARANA, DE
GUIMARÃES ROSA**

**CAXIAS DO SUL
2017**

JORGEMAR TEIXEIRA

**GRAÇAS A DEUS, TUDO É MISTÉRIO:
A RELIGIOSIDADE COMO REGIONALIDADE EM SAGARANA, DE
GUIMARÃES ROSA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre em Letras, Cultura e
Regionalidade, na Universidade de Caxias do Sul.

Orientador: Prof. Dr. André Tessaro Pelinser

CAXIAS DO SUL
2017

T266g Teixeira, Jorgemar

Graças a Deus, tudo é mistério : a religiosidade como regionalidade em Sagarana, de Guimarães Rosa / Jorgemar Teixeira. – 2017.

83 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade de Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade, 2017.

Orientação: André Tessaro Pelinser.

1. Literatura. 2. Guimarães Rosa. 3. Sagarana. 4. Religiosidade. 5. Regionalidade. I. Pelinser, André Tessaro, orient. II. Título.

**Graças a Deus, tudo é mistério: a religiosidade como regionalidade
em *Sagarana*, de Guimarães Rosa**

Jorgemar Teixeira

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras, Cultura e Regionalidade, Área de Concentração: Estudos de Identidade, Cultura e Regionalidade. Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Regionalidade.

Caxias do Sul, 04 de agosto de 2017.

Banca Examinadora:

Dr. André Tessaro Pelinser
Universidade de Caxias do Sul
Orientador

Dr. Ernani Mügge
Universidade Feevale

Dr. Márcio Miranda Alves
Universidade de Caxias do Sul

Dr. Rafael José dos Santos
Universidade de Caxias do Sul

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Lenir, que sempre está ao meu lado.

À minha esposa, Simoni, que soube lidar com a minha ausência durante os estudos acadêmicos.

Ao Théo, meu filho, que me inspirou nesses primeiros meses de vida.

Aos meus irmãos, Claudiomir e Andréia, companheiros fundamentais nessa jornada de aprendizado.

Aos meus sobrinhos, Guthiéri e Lurian, que renovam nossas energias com sua juventude.

Ao Professor André Tessaro Pelinser, meu orientador, sempre disponível, paciente e incansável em seu trabalho.

Aos meus professores e às minhas professoras do mestrado, que apontaram caminhos valorosos para esta dissertação.

Aos professores Márcio Miranda Alves, Rafael José dos Santos e Ernani Mügge, pela disponibilidade em ler meu trabalho e compor a banca de avaliação.

*O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria,
aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta.
O que ela quer da gente é coragem.
O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais,
no meio da alegria, e inda mais alegre ainda no meio da tristeza!*

João Guimarães Rosa

RESUMO

Este trabalho analisa os contos de *Sagarana*, de João Guimarães Rosa, sob a perspectiva da religiosidade e da regionalidade. Pretende-se demonstrar como a religiosidade contribui para a construção dos personagens, do ambiente, do enredo, revelando traços da regionalidade sertaneja. A cultura do sertão rosiano está de tal forma imbricada nos elementos da cultura religiosa, que a religiosidade sertaneja emerge das mais distintas circunstâncias na obra. Seja por nomes de lugares e pessoas, seja por superstições e rituais, festas populares e abundantes menções a Deus e aos santos, a religiosidade irrompe no imaginário coletivo dos nove contos do primeiro livro de Rosa. Assim, a religiosidade torna-se um dos componentes culturais que mais contribuem para a composição da regionalidade ali representada, pois dialoga diretamente com as crenças e tradições locais, recorrendo aos aspectos emocionais que muitas vezes atuam como força motriz dos personagens e mantêm a dinamicidade dos enredos. No decorrer das análises, as observações deste trabalho fundamentam-se nos estudos de literatura, cultura, regionalidade e religiosidade. Sustenta-se que a religiosidade, como manifestação cultural, favorece a estruturação do ambiente sertanejo na ficção de Guimarães Rosa e que o modo característico de o sertanejo lidar com a religiosidade colabora para fundamentar o espaço cultural representado na obra.

Palavras-chave: Religiosidade. Regionalidade. Cultura. Guimarães Rosa. *Sagarana*.

ABSTRACT

This master's thesis analyzes short stories of *Sagarana*, written by João Guimarães Rosa, from the perspective of religiosity and regionality. It aims to demonstrate how religiosity contributes to the construction of the characters, the ambience and the plot, revealing traces of the regionality of the Brazilian countryside known as "sertão". The culture of the "sertão" imagined by Guimarães Rosa is connected to the elements of the religious culture, so that the religiosity comes out of the most different circumstances in the work. In the nine short stories of Rosa's first book, the religiosity erupts in the collective imaginary. This can be observed in places and people's names, superstitions, rituals, popular festivals and mentions of God and saints found in *Sagarana*. Thus, religiosity becomes one of the cultural components that best contributes to the composition of the regionality represented in the work, because it dialogues directly with the local beliefs and traditions, using the emotional aspects that often act as a force of the characters and maintain the dynamicity of the plots. During the analysis, the observations of this research are based on studies of literature, culture, regionality and religiosity. It is believed that religiosity, as a cultural manifestation, favors the structuring of the ambience of the "sertão" in Guimarães Rosa's fiction and the way in which the characters deal with religiosity collaborates to substantiate the cultural field represented in the work.

Keywords: Religiosity. Regionality. Culture. Guimarães Rosa. *Sagarana*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 SANTO BOM E REZA-BRAVA: OS RITUAIS E AS CRENÇAS POPULARES	14
2.1 SINO E SANTO NÃO É PAGODE: A REPRESENTAÇÃO DE FESTAS RELIGIOSAS POPULARES NOS CONTOS	14
2.2 ATÉ OS MENINOS FAZIAM FEITIÇO: RITUAIS, BENZEDEIROS E FEITICEIROS	25
3 POR TODOS OS SANTOS E MAIS DEUS-DO-CÉU: AS IMAGENS DE DEUS E DAS SANTIDADES	43
3.1 CREIO-EM-DEUS-PADRE: RASTREANDO DEUS.....	43
3.2 POR TODOS OS SANTOS E PELA VIRGEM SANTÍSSIMA: RASTREANDO OS SANTOS	60
4 CONCLUSÃO.....	77
REFERÊNCIAS	80

1 INTRODUÇÃO

Vários autores brasileiros introduziram sua região no cenário internacional por meio das obras que produziram. Muitos deles foram reverenciados pela maestria com a qual souberam expressar as práticas sociais de seu local. Contudo, João Guimarães Rosa parece ser o escritor que eleva a literatura de uma região a um patamar poucas vezes alcançado pelos autores do Brasil. Além de narrar o sertão mineiro com minúcias da fauna e flora locais, discorre sobre os sertanejos e sua rotina com nuances cuidadosas acerca do pensamento filosófico, metafísico, religioso, místico daquela população. Ademais, a sua linguagem é *sui generis* na literatura brasileira: abarca neologismos, arcaísmos, sertanismos. Tudo isso pensado à exaustão, como Rosa relata a seu tradutor alemão na carta de 9 de fevereiro de 1965.

Apenas sou incorrigivelmente por melhorar e aperfeiçoar, sem descanso, em ação repetida, dorida, feroz, sem cessar, até ao último momento, a todo custo. Faço isso com os meus livros. Neles, não há *nem um* momento de inércia. Nenhuma preguiça! Tudo é retrabalhado, repensado, calculado, rezado, refiltrado, refervido, recongelado, descongelado, purgado e reengrossado, outra vez filtrado. Agora, por exemplo, estou refazendo, pela 23ª vez, uma noveleta. (ROSA, 2003b, p. 234, grifo original)

Ao que se percebe, Rosa era incansável na elaboração de seus textos. Essa engenhosidade de pensar, criar, recriar, repensar a linguagem reflete-se no modo de contar as histórias. Tal deslumbramento pela palavra e todas as suas possibilidades não era atividade recente, pois, conforme comenta em entrevista, Guimarães Rosa desenvolvia essas habilidades literárias desde muito cedo, por gosto, somente, como uma brincadeira de criança.

Gostava de estudar sozinho e de brincar de geografia. Mas tempo bom de verdade, só começou com a conquista de algum isolamento, com a segurança de poder fechar-me num quarto e trancar a porta. Deitar no chão e imaginar histórias, poemas, romances, botando todo mundo conhecido como personagem, misturando as melhores coisas vistas e ouvidas. (ROSA apud PEREZ, 1991, p. 37)

A predileção pelos livros, pelo conhecimento, vai transformá-lo, antes de ser um escritor reconhecido mundialmente, em funcionário do Serviço de Estatística de Minas Gerais. Em seguida, gradua-se em Medicina e, mais tarde, é aprovado em um concurso para o Itamarati. Em 1937, escreve os contos de *Sagarana*, mas só vai publicá-los em 1946, quando começa a ser reconhecido como um grande escritor de ficção. (COUTINHO, 1991, p. 16-17)

O sucesso dos contos de *Sagarana*, anunciado pela crítica, faz com que João Condé, jornalista, colecionador e entusiasta da literatura brasileira, peça ao autor que lhe elucide aspectos de seu primeiro livro. Ansiava por “uma explicação, uma confissão, uma conversa, a mais extensa, possível – o imposto João Condé para escritores, *enfim*.” (ROSA, 1984, p. 7, grifo

original). Nessa carta, Rosa esclarece, dialoga e faz revelações a Condé. Logo no início da epístola, comenta que “o livro fica sendo, no chão do seu autor, uma árvore velha, capaz de transviá-lo e de o fazer andar errado, se tenta alcançar-lhe os fios extremos, no labirinto das raízes. Graças a Deus, tudo é mistério.” (ROSA, 1984, p. 7). Ao fazer esse comentário, Guimarães Rosa explica que o livro se torna maior que o autor e que, se este tentar elucidá-lo para outrem, pode incorrer em erros e desviar-se por completo dos sentidos possíveis da obra. Acaba por sugerir que o mistério das coisas é uma dádiva de Deus.

Na explicação que dá a João Condé, o escritor indica a vinculação que sua obra tem com a religiosidade. Em seguida, Rosa reforça sua relação com a cultura cristã ao redigir: “Ao autor o que é do autor, mas a João Condé o que é de João Condé.” (ROSA, 1984, p. 7). O trecho chama a atenção, pois é bastante similar a uma passagem bíblica atribuída a Jesus Cristo e que está nos evangelhos sinóticos: “Dai, pois, a César o que é de César, e a Deus o que é de Deus.” (BÍBLIA, Mateus 22:15-22). Mais adiante, Rosa comenta que rezara, “de verdade, para que pudesse esquecer-me, por completo, de que algum dia já tivessem existido septos, limitações, tabiques, preconceitos [...]” (ROSA, 1984, p. 8). Ainda nessa carta, referindo-se à linguagem, Guimarães Rosa compara seu horror ao lugar-comum a pecados contra o Espírito Santo: “Pelo menos, impiedoso, horror ao lugar-comum; que as chapas são pedaço de carne corrompida, são pecados contra o Espírito Santo, são taperas no território do idioma.” (ROSA, 1984, p. 8)

Percebe-se, pois, que o autor de *Sagarana* está imerso numa cultura fundamentada no cristianismo. As três insinuações religiosas a que Rosa faz alusão na carta direcionada a Condé, por coincidência ou não, apontam ao Pai (Deus), ao filho (Jesus) e ao Espírito Santo, nesta ordem. Essas referências estão em três momentos distintos da epístola; contudo, quando se discorre sobre os escritos de Rosa, inclusive as cartas, tem-se que ficar atento, pois parece que tudo está no seu devido lugar, de maneira calculada, como o próprio autor indica de forma análoga na mesma missiva: “O que eu gostaria de poder fazer (não o que eu fiz, João Condé!) seria aplicar, no caso, a minha interpretação de uns versos de Paul Eluard: ...‘o peixe avança nágua [*sic*], como um dedo numa luva’... Um ideal: precisão micromilimétrica.” (ROSA, 1984, p. 8)

Ainda na epístola para João Condé, Rosa descreve como elaborou os contos de *Sagarana*, um por um, inclusive os que foram retirados da versão original que seria entregue à Editora Universal. Dentre as explicações fornecidas, uma das mais relevantes para a reflexão desenvolvida neste trabalho refere-se à inspiração para a criação do texto “Conversa de bois”. O autor narra o que ocorreu da seguinte forma:

Aqui, houve fenômeno interessante, o único caso neste livro, de mediunismo puro. Eu planejava escrever um conto de carro-de-bois com carro, os bois, o guia e o carreiro. Penosamente, urdi o enredo, e, um sábado, fui dormir, contente, disposto a pôr em caderno, no domingo, a história (n. 1). Mas, no domingo caiu-me do ou no crânio, prontinha, espécie de Minerva, outra história (n. 2) – também com carro, bois, carreiro e guia – totalmente diferente da da véspera. Não hesitei: escrevi-a, logo, e me esqueci da outra, da anterior. Em 1945, sofreu grandes retoques, mas nada recebeu da versão pré-histórica, que fora definitivamente sacrificada. (ROSA, 1984, p. 10)

Como exposto anteriormente, Rosa estava imerso numa cultura cristã. Porém, ao mencionar mediunismo como fenômeno que *cai no ou do crânio* no momento da criação do conto “Conversa de bois”, o autor reporta-se a uma outra religião, o espiritismo, fundado em 1857, na França, por Allan Kardec, pseudônimo do pedagogo francês Hippolyte Léon Denizard Rivail. Essa doutrina chega ao Brasil ainda no século XIX e angaria grande número de adeptos. Conforme elucida Oliven (2006, p. 202), no Brasil, o espiritismo esteve desde o início “fortemente ligado às classes médias, inclusive a médicos, e acabou sendo mais influente aqui que na França.” Levando-se em conta, ainda, as frequentes alusões ao espiritismo existentes em *Grande sertão: veredas*, percebe-se como Rosa tinha conhecimento da doutrina e não se furtava a valer-se de seus preceitos em sua atividade literária.

A religiosidade não está inserida somente nos textos de Rosa, pois parece existir uma aura mística envolvendo o autor e suas escolhas. Quando entra em um concurso literário com uma série de contos que se transfiguraria, anos depois, em *Sagarana*, o escritor brasileiro se identifica com o pseudônimo de Viator. Araújo tem uma possível explicação para a eleição de tal codinome: “Dante apresenta-se como *homo viator*, aquele que se encontra na estrada, *in via*, caminhando em direção a Deus. Assim sendo, representa de um modo geral, o cristão; e, mais especificamente, aquele cristão escolhido para esta viagem por Deus.” (ARAÚJO, 1996, p. 21, grifos originais). Leitor de Alighieri, Rosa opta por escolher esse pseudônimo para, talvez, apontar que seus contos estariam *in via*, em direção a Deus.

Muitos aspectos culturais evidenciam-se na obra de Guimarães Rosa. Além do amor, da violência, do coronelismo e da jagunçagem, do telurismo e do mito, destacam-se a religiosidade e uma linguagem que ultrapassa a imitação sonora e chega à criação de um “dialeto” do sertão mineiro rosiano. Ainda que não seja necessário perceber esses elementos sob o aspecto da regionalidade, todos eles se conectam com ela em certo grau. Com isso, este estudo pretende lançar luzes sobre a representação da religiosidade em *Sagarana* e verificar como ela se torna uma expressão da regionalidade da obra.

Para Maria Zilda Ferreira Cury (2001, p. 93), “A obra de Guimarães Rosa desenha-se como uma constelação de textos, fazendo das tradições literárias, populares e filosóficas, dos mitos e mesmo do tarô e da cabala, ricas fontes em diálogo permanente.” Sabe-se também que

é impossível abarcar todas as visões, ângulos e elementos culturais que um autor como Rosa desenvolve em seus escritos. Quer-se aqui apenas expor a importância que há em não suspender um estudo com um olhar sensível para o âmbito da religiosidade e sua repercussão na regionalidade do sertão de *Sagarana*.

Por isso, entende-se que a religiosidade se configura, nessa obra, como elemento de regionalidade. Nessa perspectiva, defende-se que o componente religioso é transformado pela regionalidade e que esta se modifica por influência daquele, reciprocamente. A religiosidade permeia diversas esferas da sociedade, e a literatura, como representação de determinado círculo social, reflete a cultura de um grupo e os elementos que a compõem. Em *Sagarana*, Rosa, ao lidar com o homem em seu ambiente social, observa as práticas, as condutas, as normas da comunidade sertaneja, as quais são reproduzidas nos textos do livro. Com isso, acredita-se que verificar a representação da religiosidade como indício cultural seja pertinente para este estudo, que investiga a obra sob o viés da regionalidade e suas implicações na literatura.

A composição dos contos de *Sagarana* está estritamente vinculada à experiência de vida do autor, que passou boa parte de sua infância no interior de Minas Gerais. Veja-se que, mesmo depois de conhecer muitos lugares e pessoas, Rosa acreditava que o lugar que melhor se adequaria às suas histórias seria o sertão mineiro.

Porque tinha muitas saudades de lá. Porque conhecia um pouco melhor a terra, a gente, bichos, árvores. Porque o povo do interior – sem convenções, “pôses” – dá melhores personagens de parábolas: lá se vêem bem as reações humanas e a ação do destino: lá se vê bem um rio cair na cachoeira ou contornar a montanha, e as grandes árvores estalarem sob o ráio, e cada talo do capim humano rebrotar com a chuva ou se estorricar com a sêca. (ROSA, 1984, p. 8-9)

O escritor, ao se referir ao seu torrão natal como uma região rica para a composição de seus textos, considera a regionalidade do sertão abundante em características que o influenciaram não apenas externa, por coisas que via e tocava, mas também internamente, por meio de sentimentos, emoções, sensações. No relato, Rosa afirma que as pessoas do sertão, onde ele havia nascido, não tinham afetação, não eram pretensiosas, o que demonstra sua atenção para com a interioridade do indivíduo, o componente psicológico. Infere-se, assim, que seja possível investigar a religiosidade enquanto motivo de construção das personagens na obra *Sagarana*, pois, em conformidade com a descrição de Rosa, o povo da sua região se distinguia dos outros indivíduos que ele conhecia. Dessa forma, a religiosidade daquele local possivelmente se diferencie da fé de outras regiões, sobretudo quando recriada literariamente.

A religiosidade como regionalidade percorre toda a obra do autor, é uma constante nos contos de *Sagarana*. Contudo, para a realização deste estudo, procura-se compreender de que maneira os traços de religiosidade, num espaço culturalmente delimitado, regionalizam a composição do autor. Em *Sagarana*, os personagens frequentemente fazem alusões a santos, a histórias religiosas, a feitiços, a orações. Assim, presume-se que de certo modo a crença localiza, circunscreve a produção artística em questão, mas importa saber de que forma isso acontece.

Para tanto, o trabalho se divide em quatro capítulos que se ocupam de todos os contos da obra. O primeiro refere-se a esta introdução. O segundo, “Santo bom e reza-brava: os rituais e as crenças populares”, está dividido em duas partes, “Sino e Santo não é pagode: a representação de festas religiosas populares nos contos” e “Até os meninos faziam feitiço: rituais, benzedeiros e feiticeiros”. Na primeira parte desse capítulo, analisa-se de que maneira os sertanejos lidam com as festas religiosas e como elas influenciam o espaço representado. As festas populares religiosas examinadas estão nos contos “A hora e vez de Augusto Matraga”, “Sarapalha”, “Duelo”, “Corpo fechado”, “O burrinho pedrês” e “A volta do marido pródigo”. Já na segunda parte, explora-se a religiosidade praticada pelos feiticeiros e as situações que se manifestam a partir de suas atividades. Os excertos estudados nessa parte do capítulo dois apresentam-se nos contos “São Marcos” e “Corpo fechado”.

O terceiro capítulo, “Por todos os santos e mais deus-do-céu: as imagens de Deus e das santidades”, subdivide-se em “Creio-em-deus-pai: rastreando Deus”, que trata das menções a Deus e seus possíveis significados na obra. Em noventa e sete das trezentas e setenta e uma páginas da edição utilizada para este trabalho existem menções a Deus, e em algumas páginas há mais que uma referência a Ele. Opta-se por analisar algumas das expressões que mais se repetem nos contos estudados para esta parte do trabalho, que são “O burrinho pedrês”, “A volta do marido pródigo”, “Corpo fechado”, “Conversa de bois”, “Duelo”, “A hora e vez de Augusto Matraga” e “Minha gente”. Em “Por todos os santos e pela Virgem Santíssima: rastreando os santos”, examinam-se as alusões aos santos, verificando os sentidos prováveis que esses seres sagrados dão ao contexto em que estão inseridos. Existem muitas menções aos santos e, sobretudo, a Virgem Santíssima nos contos de *Sagarana*, por isso foram analisadas algumas das expressões e palavras que mais se repetem nos textos. Tais vocábulos e expressões estão nos contos “O burrinho pedrês”, “A volta do marido pródigo”, “São Marcos”, “Conversa de bois” e “A hora e vez de Augusto Matraga”. O quarto e último capítulo diz respeito à conclusão deste trabalho.

Assim, deseja-se verificar como os elementos de religiosidade, expressos na obra pelos personagens, pelo espaço que os ambienta e pela cultura religiosa do sertão, representada nos contos, recriam e promovem a regionalidade característica daquele local que Guimarães Rosa elegeu para circunscrever suas narrativas.

2 SANTO BOM E REZA-BRAVA: OS RITUAIS E AS CRENÇAS POPULARES

2.1 SINO E SANTO NÃO É PAGODE: A REPRESENTAÇÃO DE FESTAS RELIGIOSAS POPULARES NOS CONTOS

A cultura regional popular pulsa nos contos de *Sagarana*. Na obra, observam-se os costumes e hábitos do povo sertanejo, à maneira de uma etnografia das nuances da fala e do comportamento dos personagens, dos espaços físico e psicológico que os circundam e de como esses fatores influenciam as relações interpessoais dos indivíduos representados nos enredos. Indivíduos que, por processos de personificação, às vezes, podem ser de ordem mineral, como o rio em “Sarapalha”, que não tem pressa (Cf. ROSA, 1984, p. 133), de ordem animal, como o burrinho Sete-de-Ouros de “O burrinho pedrês”, ou de ordem vegetal, como as plantas que parecem formar um exército para invadir um vilarejo abandonado em “Sarapalha”. (Cf. ROSA, 1984, p. 134)

As pessoas não vão a determinados lugares apenas para realizar eventos pressupostos. Nas festas de igreja verificam-se outras práticas, além das religiosas, do mesmo modo que um bar não é somente destinado ao consumo excessivo de bebida. Assim, em algumas festas populares tradicionais, esses dois espaços, a princípio tão distintos, articulam-se de maneira, em certa medida, harmoniosa. Segundo Gaeta (1997, s.p.),

Sem combater diretamente as devoções tradicionais, os padres romanizadores limitavam-se a não participar delas e a condenar os excessos cometidos durante as suas festas, tais como a dança, a bebida e os jogos, bem como criticar o mau uso do dinheiro recolhido pelos devotos. Tentativas de eliminar os elementos picarescos populares dos eventos religiosos esquadriavam-se durante as procissões, as novenas e as romarias.

Logo no início do conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, o personagem principal, Augusto Esteves, também conhecido como Nhô Augusto, encontra-se em uma festa religiosa e, depois de ter bebido, participa de um leilão que muito provavelmente os padres romanizadores, conforme Gaeta, não aprovariam. Ainda assim, a prática sobrevive e concorre para a caracterização daquele espaço cultural.

[...] Nhô Augusto – o homem – nessa noitinha de novena, num leilão atrás de igreja, no arraial da Virgem Nossa Senhora das Dores do Córrego do Murici. Procissão entrou, reza acabou. E o leilão entrou depressa e se extinguiu, sem graça, porque a gente direita foi saindo embora, quase toda de uma vez. Mas o leiloeiro ficara na barraca, comendo amêndoas de cartucho e pigarreando de rouco, bloqueado por uma multidão encachada de fim de festa. E, na primeira fila, apertadas contra o balcãozinho, bem iluminadas pelas candeias de meia-laranja, as duas mulheres à-toa estavam achando em tudo um espírito enorme,

porque eram só duas e pois muito disputadas, todo-o-mundo com elas querendo ficar. (ROSA, 1984, p. 341)

Os que continuaram na festa queriam fazer um leilão de uma das mulheres junto ao balcão, porém a moça que escolheram para o sorteio estava acompanhada do namorado. Assim, o casal fica em situação adversa, a qual se agrava com a chegada de Nhô Augusto ao local.

Por ter as pernas e pescoço finos, os homens presentes no leilão começam a chamar a mulher de Sariema, em referência à ave de pernas finas e longas. Já haviam oferecido cinco mil réis pela Sariema, quando Nhô Augusto, afastando as pessoas, com seu jeito pouco cortês, oferece dez vezes mais pelo “objeto” de desejo dos homens daquela reunião. Como ninguém pôde oferecer mais que Augusto Esteves, ele mesmo faz a contagem: “— Cinquenta mil-réis, já disse! Dou-lhe uma! dou-lhe! Dou-lhe duas — dou-lhe três!...” (ROSA, 1984, p. 342). Logo o Tião leiloeiro se manifesta: “— Respeito, gente, que o leilão é de santo!...” (ROSA, 1984, p. 342). Porém, Tião não diz isso para Nhô Augusto, mas para todos que assediavam Angélica, a mulher que estava sozinha, sem namorado. O leiloeiro continua: “— [...] Coisa de igreja tem castigo, não é brinquedo... Deix’ passar!... Dá enxame, gente! Dá enxame!...” (ROSA, 1984, p. 342)

Essas palavras não são direcionadas para Nhô Augusto, pois presume-se que Tião, assim como os outros que estão no leilão, tem medo de Augusto Matraga. É importante perceber que a fala do leiloeiro não encontra aceitação unânime entre a multidão, e há quem deseje se opor ao seu discurso. Então, Augusto Esteves se pronuncia: “— Sino e santo não é pagode, povo! Vou no certo... Abre, abre, deixa o Tião passar!” (ROSA, 1984, p. 343). Nesse instante, o casal enamorado pensa estar liberto do leilão e tenta sair da situação constrangedora em que se encontra, mas Nhô Augusto não deixa sua “mercadoria”, adquirida em uma festa de igreja, acompanhar seu namorado. O amásio da Sariema ainda toma algumas pancadas não só de Augusto Esteves, devido a um início de lamento da amada, como também dos guarda-costas do valentão e das demais pessoas presentes na festa sagrada.

Sendo a literatura uma representação da sociedade, compreende-se por que os padres a imoderação referente ao etilismo e a certas recreações no âmbito festivo religioso. Para eles, as danças, o álcool e os jogos não deveriam estar presentes nas festas de igreja. Contudo, o sagrado e o profano se manifestam no conto de forma contínua, chocam-se nas atitudes e nos diálogos dos personagens, afigurando-se uma característica típica do *ethos* local. Isso se observa no momento em que o narrador assegura que o leilão acabou rapidamente porque as pessoas de bem saíram, quase todas de uma vez. Possivelmente elas já soubessem o que poderia acontecer ou aquilo que sucedeu fosse um fato corriqueiro nas festas daquela comunidade. A propósito,

Gaeta (1997) comenta que os foliões já estavam presentes nas festas religiosas em outros tempos e lugares.

O romancista Manuel Antonio de Almeida, descrevendo o Rio de Janeiro na metade do século XIX, aponta os cortejos e as folias de rua, durante as festas religiosas e procissões. Ressalta que a folia popular e os seus foliões, com seus ranchos de pastores, ao som dos *pandeiros, machete e tamboril*, cantavam versos que agradavam ao santo e atraíam os moradores para o cortejo:

O Divino / Espírito Santo / É um grande folião, / Amigo de muita carne / Muito vinho e muito pão. (GAETA, 1997, s.p., grifo original)

Os versos cantados pelos foliões do Rio de Janeiro do século XIX podem ser lidos em referência à *Santa Ceia*:

Enquanto comiam, Jesus tomou o pão, e, abençoando-o, o partiu, e o deu aos discípulos, e disse: Tomai, comei, isto é o meu corpo.

E, tomando o cálice, e dando graças, deu-lho, dizendo: Bebei dele todos.

Porque isto é o meu sangue, o sangue do novo testamento, que é derramado por muitos, para remissão dos pecados.

E digo-vos que, desde agora, não beberei deste fruto da vide, até àquele Dia em que o beba de novo convosco no Reino de meu Pai. (BÍBLIA, Mateus, 26, 26-29)

Os foliões do Rio de Janeiro, aproveitando-se das possíveis interpretações do texto bíblico, utilizam-no de modo engenhoso como justificativa para fazerem das festas religiosas celebrações regadas a muita comida e bebida.

Já no caso da folia dos sertanejos rosianos, a bebida parece farta, mas a carne não – pelo menos não há nada no texto que aluda a pão ou a carne no sentido literal. Entretanto, se a interpretação fosse levada na acepção de carne como libido, pensa-se que, mesmo assim, não havia em abundância, pois, do ponto de vista corporal, somente existiam duas mulheres naquele local, e a mais cobiçada delas tinha pernas e pescoço finos.

Assim, o comportamento dos foliões da festa religiosa popular do Rio de Janeiro difere da conduta dos foliões do texto rosiano. Na primeira festa há instrumentos musicais, cantigas e louvor ao Divino Espírito Santo. Tal exaltação não se deve à sua sacralidade, mas ao fato de ele assumir a mesma condição de folião dos cantores, segundo a perspectiva dos próprios foliões. No conto de Guimarães Rosa, há reverência ao sagrado; contudo, ao que tudo indica, os *foliões* rosianos respeitam primeiramente o poder do mais forte do ponto de vista físico e político. Ou seja, enquanto um grupo se aproveita do sagrado (divino) para satisfazer-se com os prazeres da carne, o outro respeita o mais forte (humano) para não sofrer na própria pele o que o capiau apaixonado sofre.

A festa religiosa da região sertaneja, representada no trecho da obra de Guimarães Rosa, ainda pode ser observada de duas maneiras. A primeira diz respeito às pessoas da comunidade que participam efetivamente das práticas convencionadas pela igreja: a novena, a procissão, a oração e o leilão. Nesse leilão envolvem-se as pessoas *direitas*, segundo o narrador. O leilão talvez seja equivalente aos bingos que acontecem hoje em dia nas festas de santo do interior do país. Nesses bingos são sorteados prêmios como bicicletas, frangos assados, bolos.

Já a segunda maneira de observar a festa em questão faz referência à *multidão encachaçada*. Deduz-se que, se estão embriagados, não são pessoas *direitas*, não cooperam com a formalidade litúrgica e de forma condigna estabelecida pelo catolicismo romano. Essa composição entre um grupo de pessoas que seguem a religiosidade definida pela igreja e outro grupo constituído por pessoas que percebem nas festas em honra a santos uma oportunidade de encontro e diversão, que se distancia muito do que se convencionou para uma celebração clerical, ajuda a caracterizar os aspectos regionais do texto.

Joachimsthaler, em seu estudo *A literarização da região e a regionalização da literatura*, lança luz sobre esse arranjo cultural.

Uma região é, portanto, “simplesmente” uma condensação de espaço cultural (mais de uma pode se sobrepor em um só local) usada por indivíduos como motivo para a construção de identidades regionais, no que elas [as condensações] atribuem um sentido para a identificação de caráter identitário aos espaços. As identidades sobrepostas não se excluem umas às outras: elas são possíveis simultaneamente, mesmo com suas diferenças, pois, por princípio, as identidades regionais não seguem o princípio de exclusão das identidades nacionais. (JOACHIMSTHALER, 2009, p. 40-41)

A maneira como Augusto Esteves fala e se comporta em relação à religiosidade e ao leilão é mais um componente que revela aspectos de regionalidade à parte mencionada do texto. Ao dizer que “Sino e santo não é pagode” (ROSA, 1984, p. 343), ele chama a atenção de todos para o respeito devido ao que é sagrado. As pessoas atendem devido à autoridade que detém por ser valente e herdeiro do Coronel Afonso Esteves, famoso proprietário rural de uma região fortemente marcada pelo coronelismo. Todavia, o próprio Nhô Augusto desrespeita o *sino* e o *santo*, retira a namorada do capiau e a leva consigo. Assim, compreende-se que, naquele espaço, certas regras que dizem respeito à religiosidade popular devem ser seguidas e respeitadas por parte da comunidade, mas não por toda a coletividade.

Ainda no que se refere a Augusto Matraga, existe uma outra informação cultural que contribui para a identificação de características de uma determinada região no texto. Nhô Augusto, por ser filho de Coronel, parece herdar, não oficialmente, tal patente, o que faz dele

um homem com mais prestígio do que a maioria das pessoas da sociedade em que vive. Nesse sentido, o texto literário revela as contradições do tecido social, uma vez que,

No conto em questão, embora filho de um coronel, Nhô Augusto não ostenta mais patente nenhuma, porque o enredo, ao que tudo indica, situa-se temporalmente na Era Vargas, período em que se praticaram medidas de esvaziamento do poder dos coronéis, com a instituição do voto secreto (e feminino) e a nomeação de interventores e intendentess para administrar estados e municípios. (ARENDDT, 2008, p. 239)

Entretanto, no início da narrativa, e sobretudo na festa religiosa, à qual Nhô Augusto chega e arremata o produto do leilão, oferecendo dez vezes mais do que haviam ofertado, notam-se respeito e medo pela autoridade atribuída ao protagonista. Embora ele não tenha a patente de Coronel e, à época, haja um *esvaziamento dos poderes* dessas autoridades, observa-se que subsiste no imaginário daquele grupo social uma subordinação para com aquele que não tem mais dinheiro, nem terra, porém, até o momento da festa, pelo menos para as pessoas que continuam no leilão, é ainda um soberano regional. Em certa medida, práticas coronelistas persistem no local.

As festas religiosas populares são lugares ou ocasiões de encontros. Muitos romances, amizades, intrigas, conciliações, acordos se iniciam nessas assembleias. No conto “Sarapalha”, o terceiro do livro *Sagarana*, o narrador relata que foi numa festa religiosa que o primo Argemiro avistou sua ex-esposa pela primeira vez.

... A primeira vez que Argemiro dos Anjos viu Luisinha, foi numa manhã de dia-de-festa-de-santo, quando o arraial se adornava com arcos de bambu e bandeirolas, e o povo se espalhava contente, calçado e no trinquê, vestido cada um com sua roupa melhor... (ROSA, 1984, p. 153)

O enredo é centrado na história de dois primos que gostavam da mesma mulher, Luisa. Argemiro era casado com Luisa. Ribeiro, primo de Argemiro, morava com o casal, mas Luisa abandonou Argemiro e fugiu com um boiadeiro. Os dois primos acabam por ficar na fazenda em que moravam e contraem malária.

No excerto referido, constatam-se alguns informes culturais relacionados às festas religiosas populares, principalmente das províncias do país. Primeiramente, verifica-se a festa como um lugar de encontro, de namoro, pois dessa primeira visão da mulher pretendida adveio um casamento. Em seguida, sugere-se que uma festa de santo tem que ser paramentada, enfeitada e com matéria-prima local: *arcos de bambu*. “A festa necessita de uma grande preparação – pode durar vários dias – e representa o grande momento da comunidade local.” (TAVARES, 2013, p. 42).

O narrador logo comenta que as pessoas estavam alegres e se movimentando. A mobilidade permite que os indivíduos inseridos naquele contexto vejam mais pessoas e se confraternizem de forma mais ampla. A palavra *calçado* é uma informação interessante e intrigante para o momento atual. As pessoas mais idosas comentam que há 50 anos, no interior, muita gente só usava calçados em dias de festas, muitas delas iam descalças até o local do evento e, somente lá, colocavam os calçados. Faziam isso para não gastar as solas dos sapatos ou tamancos. Por último, o narrador assegura que todas as pessoas que iam à festa vestiam as roupas mais bonitas que tinham. Dessa forma, evidencia-se a importância de uma festa religiosa para uma população interiorana. Conforme Oliveira (1988, p. 117),

Para o homem do interior, que vive isolado em sua pequena comunidade rural ou na pequena cidade, a experiência da grande festa do santo, com a afluência de uma massa de devotos é, certamente, uma experiência marcante. Uma romaria que culmina com a festa do santo de devoção é certamente inesquecível!

As festas religiosas estão de tal forma inseridas no cotidiano do povo do sertão de Guimarães Rosa que, muitas vezes, ao invés de citarem datas, as pessoas se situam no tempo com o nome da festa em questão. Isso acontece pelo menos em dois contos de *Sagarana*. Em “Duelo”, Turíbio Todo e Cassiano Gomes protagonizam uma disputa que se estende por meses. O combate é decorrência de Turíbio ter flagrado sua mulher e Cassiano “no mais doce, dado e descuidoso, dos idílios fraudulentos.” (ROSA, 1984, p. 158). No dia seguinte ao flagrante, Turíbio Todo tenta assassinar Cassiano, mas acaba alvejando o irmão do amante de sua esposa, e então desencadeia o duelo que termina por matar aos dois. Ao completar dois meses da “luta”,

deu que um dia Cassiano, surgindo nas Traíras, escutou conversa de que o outro estava na Vista Alegre, aonde viera a ter, aquerenciando, com saudades da mulher. Cassiano Gomes tirou suas deduções e tocou riba-rio, sempre beirando o Guaicuí, que só vadeou no lugar bonito – com frangos-d’água chocando ovos nos fundos dos quintais, com uma lagoa no centro do arraial – chamado Jequitibá; isso enquanto Turíbio Todo, um pouco além norte, fazia uma entrada triunfal em Santo Antônio da Canoa, onde ainda ousou assistir, muito ancho, às festas do Rosário, com teatrinho e leilão. (ROSA, 1984, p. 163)

Nesse trecho do conto além das referências religiosas, observa-se o espaço em que a trama está assentada. Os nomes dos lugares destacam as características regionais: Traíras (nome de peixe); Vista Alegre (possivelmente um lugar bonito, de paisagem exuberante); Guaicuí (nome de um rio); Jequitibá (árvore de grande porte); Santo Antônio da Canoa. Sabe-se que Santo Antônio é popularmente conhecido como o protetor do casamento e dos pobres, mas, no conto, assim como os demais nomes dos locais, o nome do santo faz referência à região. Como no lugar existem rios, lagos, animais e ampla vegetação, seria natural que os habitantes da área nomeassem seus espaços e o que fosse necessário com a designação alusiva ao que é comum

em seu contexto. Então, pode-se inferir que os habitantes locais, por necessitarem de proteção dos céus, conferiram mais um atributo ao santo, dessa forma não ficariam desprotegidos quando fossem navegar.

No final do parágrafo, observa-se ainda menção às festas em homenagem a Nossa Senhora do Rosário. Com efeito, a festa em louvor à santa referida surgiu, em Minas Gerais, no seguinte contexto:

Com a descoberta do ouro, em 1702, escravos e funcionários da Corte Portuguesa chegaram à região trazendo na bagagem suas culturas e suas crenças que se misturaram e, num hibridismo religioso, deram origem a uma manifestação folclórico-religiosa que tem suas origens no Congado: a Festa de Nossa Senhora do Rosário. (SILVA, SILVA & SILVA, 2010, p. 3)

No conto, o narrador menciona que Turíbio Todo “ousou assistir, muito ancho, às festas do Rosário, com teatrinho e leilão.” (ROSA, 1984, p. 163). De acordo com o que informam Silva, Silva e Silva, a festa em honra a Nossa Senhora do Rosário não é uma celebração estritamente romana, dado que também tem origem no Congado. Nessa perspectiva, a prática em questão sinaliza ainda as modulações regionais das crenças e da cultura. Segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*,¹

congada, tipo de dança dramática que representa a coroação de um rei (e às vezes de uma rainha) do Congo, constituída de um cortejo com passos e cantos, onde a música acompanha a expressão dramática dos textos, e que se caracteriza pela *embaixada*, por evoluções processionais e lutas simbólicas de espada [É de criação de escravos no Brasil, registrando-se desde 1674 em Pernambuco, mas na sua origem podem estar antigas disputas entre tribos rivais do Congo e da Angola.]. (HOUAISS, 2001, p. 799)

Com isso, observa-se que, ao registrar a festa religiosa, o autor indica no texto em que mês Turíbio esteve em Santo Antônio da Canoa: outubro. Provavelmente na primeira dezena do mês, pois a festa é comemorada no dia 7. Dessa forma, o leitor pode se situar no tempo e no espaço do enredo. Ao revelar que Turíbio assistiu a um teatro na festa religiosa em questão, o autor ambienta seu interlocutor na situação da trama e descreve a cultura local, a qual se torna mais acessível ao entendimento do interlocutor, sabendo, então, que a festa em homenagem a Nossa Senhora do Rosário é híbrida, pois existem nela elementos católicos e africanos.

Conforme o narrador, além do teatro também havia na festa um leilão. Nota-se, assim, que esse tipo de evento parece ser comum nas festas religiosas no sertão de Minas Gerais, ao menos na época de Guimarães Rosa, pois, como foi observado no conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, também ocorre um leilão naquela “noitinha de novena”. Dessa maneira, o autor vai descrevendo a sua região e, ao representá-la nas suas histórias, ajuda a reconstruí-la

¹ Deste ponto em diante, neste trabalho, o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* será mencionado apenas como *Dicionário Houaiss*.

no imaginário de quem “entra” em suas narrativas para compreender um pouco mais sobre esse ambiente. Isso corrobora a asserção de Martín-Barbero, que, retomando o pensamento de Ricouer e Levinas, sustenta que “A identidade individual ou coletiva não é algo dado, mas em permanente construção, e se constrói narrando-se, tornando-se relato capaz de interpelar os demais e deixar-se interpelar pelos relatos dos outros” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 69).

Em conformidade com as ideias de Martín-Barbero, no conto “Corpo fechado”, Manuel Fulô, o protagonista da história, relata que convivera algum tempo com alguns ciganos, os quais eram exímios negociadores de animais. Trapaceavam todos que comerciavam com eles. Manuel Fulô, depois de relacionar-se por certo período com os ciganos, aprende o ofício de vender animal. No entanto, Manuel tinha ojeriza aos nômades que com ele residiram, e então resolve vingar-se deles justamente com o trabalho que os itinerantes lhe haviam ensinado. Passado algum tempo e sabendo que os ciganos entrariam em sua região para tentar negociar com os moradores da localidade, Fulô encontra “dois sujeitinhos ordinários de cavalos, que eram mesmo o restolho da porcaria maior de tudo quanto é cavalo ruim que não presta...” (ROSA, 1984, p. 285).

Os errantes passariam pelo povoado de Manuel Fulô durante a Semana Santa.

... Eu sabia que na Semana-Santa os tais tinham de vir no arraial. E vieram mesmo. Mas aí Ventarola e Furta-Moça já estavam no ponto. Limpei as orelhas, tosei direito, escovei lavei, pus bom freio, fantasiei a visagem deles... Fiz tudo!... (ROSA, 1984, p. 287)

Ventarola e Furta-Moça eram os nomes dos dois cavalos que Manuel negociaria com os ciganos.

... Tinha muita gente no largo em frente da igreja, quando eu vim com os animais, no sábado-da-alelúia, de manhã. Vim passando amontado no Furta-Moça, com Ventarola adestro, e fiz de conta que não sabia de nada de cigano ali, e que nem estava campeando negócio. Mas seu Pachencho, que tinha sido meu patrão cigano, foi me vendo e esgoelando:
— “Eh, ganjão! Esses *granéis* são seus? Quer bater uma baldroca?”...
— Deus me livre, chefe! – arrespondi. – Tenho medo de levar manta... P’ra eu ficar molhando minhas costas, é? Eu não... Eu é que sei do meu respeito! (ROSA, 1984, p. 287, grifo original)

A festa de igreja, nesse trecho do conto, ao proporcionar alguns encontros, revela também características do espaço. Uma delas mostra-se muito claramente no comércio de cavalos. Se havia como negociar animais, provavelmente, poder-se-ia permutar muitas outras coisas. Então, o comércio pode ser um elemento cultural integrante nas festas de santos. Souza assevera que, assim como em “Corpo fechado”, algumas “festas religiosas [...] representavam uma concentração de atividades econômicas que davam a elas uma importância [...] que transcendia a esfera religiosa.” (SOUZA, 2013, p. 30)

Cabe aqui ainda lembrar uma passagem bíblica que é narrada nos quatro evangelhos – em Marcos 11:15-19; Mateus 21:12-17; Lucas 19:45-48; e em João 2:13-16 –, na qual Jesus expulsa os vendilhões do templo. Nos evangelhos atribuídos a Marcos e Mateus, narra-se que eram vendidos pombos. No evangelho de João, relata-se que vendiam-se bois, ovelhas e pombos. Somente em Lucas não se descreve o que era comercializado. Os animais eram vendidos no local, pois serviriam para os sacrifícios praticados no templo. O martírio dos animais também é uma forma de pedir perdão pelos pecados cometidos. Assim, os ritualistas se livrariam da culpa que pesava em sua consciência. Pensando com Souza (2013), o comércio está incorporado nas festas religiosas representando condensações de movimentações financeiras desde antes de o cristianismo ser considerado uma religião.

Fulô, incomodado com os ciganos, afirma que

pegava a pensar e tinha uma raiva danada dos ciganos terem me abusado, achando que eu era coió... E eu nunca fiquei por baixo! Não deixo rasto mal firmado! Tou de calça até dormindo!
... Cada vez, cada mês, a minha raiva era mais muita [...] (ROSA, 1984, p. 285)

O sentimento de Manuel Fulô pelos ciganos apresenta sinais de mágoa, conseqüentemente sua consciência parece necessitar de uma terapia eficiente para expurgar o mal. Destarte, semelhante aos judeus das passagens bíblicas, o personagem faz uma espécie de ritual ao maquiar os cavalos, o “ritual da retaliação”, preparando os animais para “sacrificar” os ciganos da mesma maneira que eles faziam com suas “vítimas”. Desse modo, poderia desprender-se do ressentimento em que se encontrava.

O grande acontecimento da festa se dá com a desforra do personagem principal, que recupera sua honra frente aos ciganos que o tratavam como um paspalhão e incapaz. Contudo, ao enganar os gitanos, Fulô enfrenta conseqüências:

o ruim foi depois: ninguém não queria mais fazer negócio comigo... Perdi a freguesia... E, eles, era ingratição, porque eu nunca tinha feito velhacaria nenhuma com pessoa nenhuma do arraial. Não carrego rabo de palha... Mas, que-o-quê! Eles diziam: — “Qual, com você, não. Nunca mais! Sai p’ra lá, você embroma até cigano”... (ROSA, 1984, p. 290)

Interessante notar que a festa religiosa parece abrigar diversas outras atividades, como o comércio, mas há certa dissociação entre essas esferas. Mesmo que o comércio tenha lugar devido ao exercício da religiosidade, os valores veiculados em cada um desses momentos guardam certa distância entre si. Tal fato pode ser constatado na negociação que acontece entre Fulô e os ciganos, pois não houve consideração para com o próximo. Manuel Fulô não cumpre

o preceito bíblico, não pensa em amar os inimigos. A intenção de ludibriar os ciganos foi levada a cabo.

Algumas festas religiosas cristãs têm suas origens nas festas judaicas. No entanto, parece que as heranças culturais hebraicas também estão presentes nos problemas que contextualizam suas festas. Semelhante ao acontecimento da venda de cavalos em “Corpo fechado”, nos quatro evangelhos, como comentado anteriormente, Jesus expulsa mercadores do templo. No evangelho atribuído a Mateus, Jesus diz: “Está escrito: A minha casa será chamada casa de oração. Mas vós a tendes convertido em covil de ladrões.” (BÍBLIA, Mateus, 21:13). Na passagem, Cristo se refere a outro texto, atribuído a Isaías e que tem por título “Promessas àqueles que guardam o sábado”: “[...] porque a minha casa será chamada Casa de Oração para todos os povos.” (ISAÍAS, 56:7). No entanto, o trecho que auxilia a entender de maneira mais adequada as tradições mercantis nas festas religiosas está num texto atribuído ao profeta Jeremias, cujo título é “Promessas e ameaças proferidas à porta do templo”: “É, pois, esta casa, que se chama pelo meu nome, uma caverna de salteadores aos vossos olhos? Eis que eu, eu mesmo, vi isso, diz o SENHOR.” (JEREMIAS, 7:11). Dessa forma, infere-se que a prática comercial nas festas religiosas e nos lugares santos transmite-se culturalmente há milênios. Contudo, no caso de Fulô, o negócio acaba por fazê-lo desacreditado perante seus concidadãos. Não consegue mais fazer transações comerciais, o que talvez possa ser lido como sua punição por não perdoar e amar os inimigos.

Em “O burrinho pedrês”, Tote aconselha seu irmão, Silvino, a não matar Badu. Os três vaqueiros trabalham para o Major Saulo e conduzem uma boiada junto com outros peões.

— É a última vez que eu aconselho, mano, para não pensar nessa doideira que você quer fazer...
 — Não adianta, meu irmão; é hoje! Sangro o homem. Juro em cruz!...
 — Silvino, você vai se desgraçar...
 — Já estou desgraçado, mano... Agora, só mordendo o duro dele... Deixa a gente passar o córrego e chegar na cava do matinho, no atalho... Faço o meu serviço, pego a estrada da Lagoa, e *calço de areia*... O sujeito vem no burrinho sem préstimo, e ele está tonto como negro em Folia-de-Reis... Cumpro, e caio no mundo. Você não precisa de dizer que sabia de nada... O crime é meu... Tenho sorte ruim!... (ROSA, 1984, p. 64)

Embora Tote tente persuadir Silvino, este comenta que não passaria daquela data, quando seria mais fácil assassinar Badu, pois sua futura vítima estaria muito embriagada. Ao comentar que o sujeito estava bêbado, Silvino utiliza-se de um período que faz referência a uma festa popular religiosa: a Folia-de-Reis. Segundo o *Dicionário Houaiss*, folia-de-reis é o mesmo que terno-de-reis: “grupo de festeiros que desfila pelas ruas nas vésperas do Dia de Reis, cantando e dançando ao som basicamente de três instrumentos (trumpete [sic], clarineta e

bombardino), a que se pode acrescentar outros, de percussão.” (HOUAISS, 2001, p. 2704). Souza (2013, p. 36) assegura que “o folião pode designar tanto a pessoa que pula carnaval quanto o fiel que acompanha a Folia de Reis ou a Folia do Divino.”

Com os trechos citados, pode-se perceber que as festas religiosas populares fazem parte do cotidiano, inclusive, linguístico dos grupos sociais representados na obra de Guimarães Rosa. Na oração empregada por Silvino, nota-se, além da menção à festa, o preconceito racial estabelecido na linguagem do vaqueiro, pois, segundo ele, os afrodescendentes bebem álcool demasiadamente durante o terno-de-reis. Porém, sabe-se que não são somente os negros que frequentam esta festa. Então, ao fazer esse comentário, com o intuito jocoso, relacionando-o a uma etnia, o vaqueiro imprime em seu discurso a discriminação por esse grupo social. Dessa forma, infere-se que, ao fazer a etnografia do sertão mineiro, Rosa incorpora em sua literatura inclusive a segregação que é característica de qualquer coletividade. Mas, para comunicar as regionalidades do sertão de Minas Gerais, Guimarães Rosa aproveita-se das peculiaridades locais, como a linguagem dos boiadeiros, para estruturar suas narrativas.

No conto “A volta do marido pródigo”, em sua parte final, na qual o Secretário do Interior do Governo do Estado de Minas Gerais faz uma visita à fazenda do Major Anacleto orientada pelo mulato Lalino Salãthiel, o representante do estado faz elogios ao colaborador do Major:

O Major sabia escolher os seus homens... Sim, em tudo o Major estava de parabéns... E, quando fosse a Belorizonte, levasse o Eulálio, que deveria acabar de contar umas histórias, muito pândegas, da sua estada no Rio de Janeiro, e cantar uns lundus... Tomado o café, alegria feita, cortesia floreada, política arrulhada, e o muito mais — o estilo, o sistema, — o tempo valera. Daí, se despediam: abraço cordial, abraço cordial... E o Doutor Secretário abraçou também Lalino, que abria a portinhola do carro. — Adeus, Senhor Eulálio. Continue sempre ao serviço do Senhor Major Anacleto, que é ótimo e digno chefe. E, quando ele vier à capital, já prometeu trazê-lo também... (ROSA, 1984, p. 129)

Eulálio,² como o próprio nome sugere, é eloquente, e na história tal característica o direciona para ocupar-se com a política, trabalhando para o Major Anacleto. Com sua falácia e estratégias, obtém a simpatia e os votos de boa parte da população local, o que leva a situação a ganhar as eleições novamente. Porém, a despeito de todas as atitudes extravagantes de Lalino, as cantigas conhecidas por lundus não deixam de chamar atenção. Num momento de alegria pela vitória conquistada nas eleições, um dos maiores representantes da política, o Doutor

² Segundo o *Dicionário Houaiss* (2001, p. 1274): “Eulalia, modo agradável de falar”. A principal característica do personagem vem, portanto, assinalada em seu nome, em sua designação primeira. Eulálio é falador, é prosequer abundante.

Secretário do Interior, comenta que Eulálio deveria ir à capital do estado para terminar de narrar seus casos e cantar lundus. Compreende-se, assim, que o momento festivo se repetiria e uniria novamente as classes sociais, com o mulato trazendo as suas raízes culturais para entreter e animar seus correligionários. Grecco, ao citar Mario de Andrade, lança luz sobre esse tema.

O *Lundu*, originou-se [...] do batuque africano, que possuía características ritualísticas, de dança aos pares, de umbigadas, e que somente atinge a corte e a burguesia quando perde a sua raiz coreográfica e instrumental, passando a ser cantado. Reforça-se, desse modo, a penetração de uma classe social na outra, de uma cultura na outra, fazendo com que ambos os gêneros coexistissem nos diversos níveis sociais da época. (ANDRADE apud GRECCO, 2012, p. 294, grifo original)

Os hábitos do povo sertanejo são uma constante nos contos de Rosa. A cultura do sertão mineiro é heterogênea e se condensa com outros elementos culturais, formando, assim, costumes distintos dos anteriores, de certa forma como na antropofagia proposta por Oswald de Andrade. O lundu, representado no texto rosiano, é um exemplo disso. Ele mostra como os elementos dos rituais religiosos estão presentes na sociedade e são modificados pelos contatos com diversas práticas, e como a literatura faz uso disso. Na passagem citada, o lundu acaba servindo de comemoração para disputas políticas. Então, Rosa aproveita-se desses expedientes e infiltra-os na filigrana das narrativas. São seguidamente elementos pequenos e que não têm papel fundamental nas tramas, mas que acabam por contribuir para a construção de toda uma ambiência, para dar densidade aos enredos, para dar verossimilhança aos espaços regionais representados.

2.2 ATÉ OS MENINOS FAZIAM FEITIÇO: RITUAIS, BENZEDEIROS E FEITICEIROS

A população sertaneja, representada nos contos de *Sagarana*, está de certa forma desamparada pelas circunstâncias e sem muitas alternativas para resolver os problemas físicos, psicológicos e sociais do seu meio. Por isso, talvez, aproveita-se da cultura popular que a envolve e intenta solucionar as situações adversas com o conhecimento que a tradição comum vem acumulando ao longo do tempo. Em “São Marcos”, sexto conto do livro *Sagarana*, o título parece fazer alusão a um santo; no entanto, a narrativa revela tratar-se do nome de uma reza censurada que daria, a quem a proferisse, poderes sobre-humanos.

[...] Mas, foice?!: é arma de sustância – só faz conta de somar! Para foice não tem nem reza, moço...
 — Nem as “sete ave-marias retornadas”? Nem “São Marcos”?
 E comecei a recitar a oração sesga, milagrosa e proibida:
 — “Em nome de São Marcos e de São Manços, e do Anjo Mau, seu e meu companheiro...”

— Ui! – Aurísio Manquitola pulou para a beira da estrada, bem para longe de mim, se persignando, e gritou:
 — Pára, creio-em-deus-padre! Isso é reza brava, e o senhor não sabe com o que é que está bulindo!... É melhor esquecer *as palavras*... Não benze pólvora com tição de fogo! Não brinca de fazer cócega debaixo de saia de mulher séria!...
 — Bem, Aurísio... Não sabia que era assim tão grave. Me ensinaram e eu guardei, porque achei engraçado...
 — Engraçado?! É um perigo!... Para fazer bom efeito, tem que ser rezada à meia-noite, com um prato fundo cheio de cachaça e uma faca nova em folha, que a gente espeta em tábua de mesa... (ROSA, 1984, p. 247-248, grifo original)

Havia na comunidade muito respeito e medo por essa reza, como se percebe pela maneira como Aurísio se comporta ao ouvir somente o início da oração. Depois de sair de perto de João ou José – pois o narrador tinha dois nomes –, Manquitola se aproxima e descreve um ritual para que a reza brava, segundo ele, tivesse um resultado ainda mais eficaz. Em seguida, Aurísio Manquitola conta os casos de dois homens que fizeram a dita oração. Nas duas situações, os indivíduos que rezaram “São Marcos” desenvolveram atitudes bastante estranhas. Um deles falou língua estrangeira e subiu uma parede, só despertando do transe ao bater “com a cabeça nos caibros” (ROSA, 1984, p. 248). No outro caso, depois de um sujeito ter recorrido à oração que dá título ao conto, o indivíduo quebrou uma casa inteira e foram necessárias dez pessoas para segurá-lo. Percebe-se, então, que ao rezar “São Marcos” as pessoas alcançavam forças muito além das suas.

Pelo mesmo aproveitamento da cultura popular, foi inserida uma cantiga como epígrafe no início do texto:

Eu vi um homem lá na grimpa do coqueiro, ai-ai,
 não era homem, era um coco bem maduro, oi-oi.
 Não era coco, era a creca de um macaco, ai-ai,
 Não era a creca, era o macaco todo inteiro, oi-oi.
 (CANTIGA DE ESPANTAR MALES)
 (ROSA, 1984, p. 239)

Guimarães Rosa aproveita-se da cultura oral de sua região para fazer sua experimentação artística. A cantiga citada, assim como todas as epígrafes do livro *Sagarana*, é exemplo disso. Algumas características da linguagem falada reforçam esta análise: percebe-se a linguagem coloquial na palavra *creca*, que é a contração da palavra *careca* (HOUAISS, 2001, p. 863). Porém, para o contexto utilizado, *careca* parece estar sendo empregado em sentido metonímico, ou seja, a parte pelo todo. A *careca* significa a cabeça toda. Além da linguagem informal, a cantiga é enriquecida pela aliteração em *c*, o que reforça a musicalidade e facilita a memorização para que as pessoas possam repetir tal canção em momentos que entendam necessário. Outra particularidade linguística do texto em análise dá-se no último verso, na segunda oração do período: “era o macaco todo inteiro”. A palavra *todo* é desnecessária no

contexto, que pode ser compreendido somente com *era o macaco inteiro*. Contudo, se não houvesse a palavra *todo*, o verso perderia ritmo e musicalidade devido à aliteração em *t* e *d* (dental/alveolar plosiva).

Por último, existe mais um aspecto da literatura oral que auxiliaria ainda mais na memorização desse tipo de texto: a repetição de um substantivo no verso subsequente, recorrência esta que se dá na forma negativa. Todas essas estratégias linguísticas eram utilizadas na literatura oral, desde tempos remotos, pois as pessoas dependiam da memória para se inteirar da cultura que as formava. Assim, a rima, o ritmo, a musicalidade, os trocadilhos facilitavam, e ainda facilitam a fixação do que deveriam saber.

A análise do parágrafo anterior amplia o entendimento que a cantiga oferece para o leitor atento. Percebe-se que a epígrafe não distingue com exatidão o que está na árvore, como se estivesse com falta de visão. Ou, ainda, como propõe Benedetti (2008, p. 164):

A cantiga que epigrafa o conto, ao fazer referência aos equívocos provocados pela forma de ver o mundo em partes isoladas, já traz a implícita noção de que, para “espantar males”, é preciso ver o mundo na sua totalidade, caso contrário um coco será tomado pela cabeça de um macaco ou, ainda pior: um homem pelo coco [...]

Além da integração da parte com o todo, o que o episódio da cegueira do protagonista sugere é que guiar-se pela razão e pelo instinto, rejeitando a emoção, leva à cegueira, ou seja, à perda de visão, o mais divino dos sentidos, justamente aquele que leva o ser humano ao estado contemplativo da obra divina.

Dessa forma, observa-se que a cantiga de espantar males vai além da falta de visão literal, ela também quer referir-se à “miopia social”. Tal visão segregada da sociedade retrata a intolerância que o corpo social tem do que não lhe é semelhante, daquilo que julga inferior aos seus costumes. Então, o mal que precisa ser espantado está dentro de cada um, pois ninguém tem uma visão que abarque todos os pontos de vista. Paulo de Tarso, em sua epístola aos Romanos, contribui para a interpretação ao dizer: “Acho, então, esta lei *em mim*: que quando quero fazer o bem, o mal está comigo.” (BÍBLIA, Romanos 7:21, grifo original). Contudo, ao comentar que o mal está consigo, Paulo conhece a exiguidade de sua visão, sabe que possui uma percepção fragmentada das situações que o circundam.

O contrário acontece com João, o protagonista do conto. Seu sectarismo vai, pouco a pouco, escurecendo sua visão, até que ele fica totalmente cego. O personagem somente volta a enxergar num reencontro com o feiticeiro que fê-lo perder a visão e, com isso, paradoxalmente, sua visão de mundo se amplia, pela compreensão de que os feiticeiros e seus feitiços podem alterar a vida das pessoas.

Doralice Fernandes Xavier Alcofarado auxilia no entendimento da cantiga de espantar males ao comentar que a literatura oral é tão importante quanto a escrita.

Se admitíssemos, como querem muitos, que a literatura é um fenômeno que só se realiza em plenitude na modalidade escrita, estaríamos excluindo as tradições orais medievais de comunidades européias, cuja produção literária era a expressão de indivíduos iletrados que numericamente predominavam naquela época. E nem por isso se admite que culturalmente esses indivíduos eram incapazes e nem se pode desconhecer a qualidade artística das suas produções que circulavam oralmente. Essa produção poética não dependia de um texto escrito, mesmo porque a introdução do uso da escrita na sistematização do uso da memória, desbancando o valor da palavra viva, se firma entre os séculos XII e XV [...]. (ALCOFARADO, 2008, p. 110-111)

Rosa percebia a riqueza da tradição da literatura oral e foi além das epígrafes, acrescentando em seus textos versos e poemas que trazem em si as peculiaridades do sertão mineiro e de sua religiosidade. Em carta a João Condé, Rosa revela alguns segredos do livro *Sagarana*. Das confissões que fizera na epístola, existem algumas que demonstram sua intimidade para com o sertão e sua cultura.

Porque [Guimarães Rosa] conhecia um pouco melhor a terra, a gente, bichos e árvores. [...] lá se vê bem um rio cair na cachoeira ou contornar a montanha, e as grandes árvores estalarem sob o ráio, e cada capim humano rebrotar com a chuva ou se estorricar com a sêca. (ROSA, 1984, p. 8-9)

No início do conto “São Marcos”, embora o narrador enuncie que não acredita em feiticeiros, já no segundo parágrafo comenta que os habitantes de Calango-Frito têm superstições:

[...] sal derramado; padre viajando com a gente no trem; não falar em raio: quando muito, e se o tempo está bom, “fáisca”; nem dizer lepra, só o mal; passo de entrada com o pé esquerdo; ave do pescoço pelado; rizada renga de suindara; cachorro, bode e galo, prestos; e, no principal, mulher feiosa, encontro sobre todos fatídico; – porque, já então, como ia dizendo, eu poderia confessar, num recenseio aproximado: *doze* tabus de não uso próprio; *oito* regrinhas ortodoxas preventivas; *vinte* péssimos presságios; *dezesseis* casos de batida obrigatória na madeira; *dez* outros exigindo figa digital napolitana, mas da legítima, ocultando bem a cabeça do polegar; e *cinco* ou *seis* indicações de ritual mais complicado; total: *setenta e dois* – *noves* fora, nada. (ROSA, 1984, p. 241, grifos nossos)

Muitas dessas superstições ainda são bastante comuns para certos segmentos da população brasileira. Assim como João/José, há quem diga não acreditar em rituais e feiticeiros, mas não passa por baixo de escadas, dá três batidas na madeira pelos mais diversos motivos, faz figas, coloca vassoura atrás da porta para a visita ir embora mais rapidamente.

Pode-se pensar, também, que certas superstições são marcas particulares de certos grupos sociais. Determinada região tem suas próprias crenças, devido, possivelmente, à cultura oral que transita no local e fornece ao imaginário coletivo elementos verossímeis que se coadunam com o cotidiano dos indivíduos daquele espaço. De forma semelhante, sugerem Rego e Silva (2012, p. 65),

então, pensar a própria superstição como um fenômeno social, onde a sua influência se mostra presente na estrutura característica de um grupo. Seja na cultura popular, seja na cultura clássica, as crenças se perpetuam porque alcançam e se fixam no imaginário social de um povo, ou de um grupo [...].

Na descrição das superstições e crenças populares por meio da qual o narrador inicia o conto, João/José deixa explícitos nove tabus típicos de Calango-Frito. Logo, ele afirma que poderia listar muitos outros, dos quais faz uma soma de doze, oito, vinte, dezesseis, dez e seis. A soma desses números, como o próprio narrador comenta, corresponde a setenta e dois. Para a Kabbalah hebraica, Deus tem setenta e dois nomes. O número setenta e dois está relacionado à palavra *jésed*, que significa *misericórdia, graça, bondade*. No dicionário sobre a Kabbalah de Ioane Szalay, há a seguinte explicação para *jésed*, o número setenta e dois e o número nove:

La palabra “*jésed*” está compuesta por las letras *jéit, sámej y dálet*, cuyos valores suman 72 (8 + 60 + 4). El término “*or*” está compuesto por *álef, vav y reish* (1 + 6 + 200), que suman 207. Pero, en realidad, 72 y 207 son lo mismo: 9 (7 + 2 = 2 + 0 + 7); ambas palabras tienen, entonces, el mismo valor esencial. (SZALAY, 2005, p. 119)

Pode-se inferir que Rosa, que também entendia sobre a Kabbalah, ao vincular esses números às superstições dos personagens, remeta à misericórdia divina, à sua bondade para com as pessoas que, por não ter acesso a determinados conhecimentos, adaptam-se, sem muito pensar, às tradições culturais de suas regiões, pois elas atenuariam os padecimentos que certas situações implicassem em seu cotidiano. Importante notar que o narrador, no final do parágrafo, comenta: “setenta e dois – nove fora, nada” (ROSA, 1984, p. 241). Talvez, conforme explicitado pelo dicionário sobre a Kabbalah, possamos identificar na narrativa rosiana a equiparação do número nove com o número setenta e dois, já que a soma de sete mais dois são nove e, portanto, segundo a Kabbalah, teriam idêntico valor fundamental.

Ainda em relação ao número nove, para a Kabbalah existem dez esferas da árvore da vida, e cada uma delas designa características e expressões de Deus. Segundo o dicionário de Szalay (2005, p. 168), o número nove representa a palavra “*Iesód*: Base o fundamento de todas las fuerzas activas de Dios.” Dessa maneira, a narrativa parece sugerir que a descrição das nove superstições refere-se ao significado cabalístico do número nove. Note-se que os personagens, quando pensavam, observavam, ou seja, quando chegava a ocasião de utilizar certas superstições, queriam que as forças de Deus agissem de fato em favor deles.

Outra semelhança com a Kabbalah é descrita no mesmo parágrafo que narra as superstições. As pessoas de Calango-Frito, ao não mencionar determinadas palavras e substituí-las por outras, fazem lembrar uma prática cabalística segundo a qual não se deve mencionar determinados nomes de Deus para não desperdiçar suas energias. Por isso os cabalistas fazem modificações no modo de dizer esses nomes e, se por acaso vierem a pronunciá-los, citam um

trecho da Bíblia hebraica para que a luz emitida não seja perdida. Já no caso dos sertanejos, as duas palavras que eles procuram evitar falar, segundo a crença popular, trariam má sorte. Esses vocábulos teriam uma energia negativa e, para não serem contagiados por ela, a maneira de pronunciá-las era alterada, ou melhor, outras palavras eram empregadas para designar aquelas que não deveriam ser ditas.

As superstições narradas no conto e suas correlatas na Kabbalah são, de certa forma, rituais estabelecidos em suas comunidades: a primeira em Calango-Frito, que reproduz muitas localidades interioranas de todo o Brasil; a segunda, para os cabalistas de todo o planeta. Rodolpho (2004, p. 139-140) ampara tal concepção ao afirmar que

[...] as formas estabelecidas para os diferentes rituais têm uma marca comum: a repetição. Os rituais, executados repetidamente, conhecidos ou identificáveis pelas pessoas, concedem uma certa segurança. Pela familiaridade com a(s) seqüência(s) ritual(is), sabemos o que vai acontecer, celebramos nossa solidariedade, partilhamos sentimentos, enfim, temos uma sensação de coesão social. [...] através da repetição e da formalidade, elaboradas e determinadas pelos grupos sociais, os rituais demonstram a ordem e a promessa de continuidade destes mesmos grupos.

Cabe lembrar que a Kabbalah, segundo os cabalistas, surgiu há quatro mil anos. O primeiro livro é atribuído ao patriarca Abraão e se chama *Sefer Yetzira (O livro da criação)*. Então, a tradição cabalística está há milênios transitando e reverberando suas lições e ideias com os judeus pelo mundo afora. O sertão rosiano parece ter sido exposto também a essas informações culturais hebraicas, talvez não de maneira direta, mas, possivelmente, de forma oral e pulverizada. Dessa forma, evidencia-se um amálgama cultural que, por suas repetições, ajudam a sedimentar e a estruturar um grupo social representado regionalmente por suas crenças, superstições, ritos, enfim, por sua religiosidade.

Ainda no que se refere à religiosidade popular, o narrador de “São Marcos” descreve as práticas de dois feiticeiros de sua localidade: Nhá Tolentina e João Mangolô.

E me ria dessa gente toda do mal milagre: de Nhá Tolentina, que estava ficando rica de vender no arraial pastéis de carne mexida com ossos de mão de anjinho; dos vinténs enterrados juntamente com mechas de cabelo, em frente das casas; do sapo com uma hóstia consagrada na boca, e a boca costurada para ele não cuspir fora a partícula, e depois batizado em pia de igreja, e, mais polvilhado de terra de cemitério, e, ainda, pancada nele sapo até meio-morrer, para ser escondido finalmente no telhado de um sujeito; e João Mangolô velho-de-guerra, voluntário do mato nos tempos do Paraguai, remanescente do “ano da fumaça”, liturgista ilegal e orixá-pai de todos os metapsíquicos por-perto, da serra e da grotta, e mestre em artes de despacho, atraso, telequinese, vidro moído, vuduísmo, amarramento e desamarração. (ROSA, 1984, p. 242)

Nota-se que, ao narrar a rotina dos dois feiticeiros, João/José relata os vários afazeres que eles tinham em suas atribuições religiosas. Nhá Tolentina cozinhava e vendia suas comidas

bastante exóticas, o que a deixara mais abastada, devido à ingenuidade de seus clientes. Além de seus manjares, seus rituais feiticeiros eram persuasivos, pois ganhavam dramaticidade pela utilização de dinheiro, hóstia e utensílios diversos. Porém, o que mais impressiona é a impiedade no trato com o animal usado para o feitiço. Tal característica se comunica com certas heranças religiosas e culturais que a África legou para o mundo, de modo que o emprego do sapo para a feitiçaria parece ser comum tanto na América do Sul quanto na Europa, conforme elucida Calainho, em seu texto *Magias de cozinha: escravas e feitiços em Portugal – séculos XVII e XVIII*.

O uso de animais peçonhentos era comum, sobretudo sapos, que secos e transformados em pó, eram ministrados às vítimas. Catarina Maria, de Évora, em 1750, foi denunciada por ter espetado um sapo para assar, e o que dele pingou colocou num pão, dizendo “assaste sapo, e pingaste pão para cegar os olhos deste cabrão”, para que seu marido não descobrisse seus pecados. (CALAINHO, 2012, p. 171-172)

João Mangolô exercia muitas funções no seu ofício espiritual; era, talvez, o feiticeiro mais respeitado do lugar, em razão dos vários encargos atribuídos a ele. João Antônio Damasceno Moreira, em sua dissertação de mestrado, *Feitiçaria e escravidão: as artes mágicas como mecanismo de resistência nas Minas Gerais (1700-1821)*, auxilia no entendimento dessas várias ocupações dos feiticeiros.

Curar, adivinhar, benzer e enfeitiçar foram comuns a muitos dos feiticeiros coloniais. Não raro, curadores também enfeitiçavam, assim como adivinhos também eram benzedores, que, por sua vez, também podiam ser feiticeiros. Na própria sociedade setecentista, não havia uma divisão definitiva de categorias de magia. Mesmo entre os feiticeiros, não havia uma sistematização entre as práticas. E, assim, eram associadas, muitas vezes, evocação a santos católicos, dizeres em língua nativa, beberagens, ritualística gestual, objetos e elementos do universo religioso (MOREIRA, 2016, p. 88)

Embora sua dissertação pesquise sobre aspectos culturais mineiros de 1700 até 1821, Moreira contribui ao tornar ainda mais evidente essa característica regional do interior de Minas Gerais, presente nesse local desde o século XVIII.

Ainda discorrendo sobre o ofício desses feiticeiros, pode-se averiguar que os trabalhos que eles realizam os distinguem dos outros sertanejos da sua região. Sobre essa distinção entre o trabalhador do sagrado e o ordinário, Brandão (1986, p. 48) comenta que

São diversos os modos pelos quais os funcionários do religioso se separam dos homens comuns; e ser justamente um *separado* para os serviços do mistério ou da divindade é o primeiro atributo de todos. A religião constitui os homens que a inventam e cada um deles ocupa lugares e reproduz gestos reservados, por credos e igrejas como a deles, para tipos de especialistas como eles, mesmo que alguns se apresentem como profetas ou inovadores [...] (Grifo original).

Então, a separação das pessoas comuns é uma característica partilhada entre os feiticeiros e outros que trabalham com a religiosidade. Na citação de Brandão, percebe-se que a palavra “separado” vem grafada em itálico. Uma observação interessante a respeito desse vocábulo refere-se ao seu termo correspondente em hebraico, *cadásh*. Na língua em que o Velho Testamento foi escrito, a palavra *cadásh* deu origem ao vocábulo sagrado, dedicado, santo (STRONG, 2002, p. 391). Assim, de certa forma, Nhá Tolentina e João Mangolô, segundo Brandão e a língua hebraica, são santos. Vale ainda notar que o *Dicionário Houaiss* traz várias acepções para a palavra *santo*, sendo uma delas que, “nos cultos afro-brasileiros, termo equivalente a orixá, inquite, entidade etc.” (HOUAISS, 2001, p. 2513)

O narrador, depois de comentar sobre os dois religiosos, descreve que Sá Nhá Rita Preta, sua criada, dizia para não zombar da feitiçaria. Embora não acreditasse, ele não deveria ridicularizar os feitiços e os feiticeiros. Contudo, João/José, o protagonista e também narrador, fazia questão de caçar, principalmente de João Mangolô, pois aos domingos passeava pela mata e passava muito próximo da casa do feiticeiro. Por essas ocasiões, não perdia oportunidade de escarnecer de Mangolô. Em razão disso, acaba por lembrar de um caso que Sá Nhá Rita contava:

... e a lavadeira então veio entrando, para ajuntar a roupa suja. De repente, deu um grito horrendo e caiu sentada no chão, garrada com as duas mãos no pé (lá dela!)... A gente acudiu, mas não viu nada: não era topada, nem estrepe, nem sapecado de tatarana, nem ferroadada de marimbondo, nem bicho-de-pé apostemado, nem mijação, nem coisa de se ver... Não tinha cissura nenhuma, mas a mulher não parava de gritar, e... qu'ê de remédio?! Nem angu quente, nem fomentação, nem bálsamo, nem emplastro de folha de fumo com azeite doce, nem arnica, nem alcanfor!... Aí, ela se alembrou de desfeita que tinha feito para a Cesária Velha, e mandou um portador às pressas para pedir perdão. Pois foi o tempo do embaixador chegar lá, para a dor sarar, assim de vô... Porque a Cesária tornou a tirar fora a agulha do pé do calunga de cera, que tinha feito, aos pouquinhos, em sete voltas de meia noite: “Estou fazendo fulana!... Estou fazendo fulana!...”, e depois, com a agulha: “Estou espetando fulana!... Estou espetando fulana!...” (ROSA, 1984, p. 242-243)

Tem-se, assim, a narração do primeiro feitiço em “São Marcos”. Além da linguagem característica da região sertaneja, ao mencionar que a lavadeira fica debilitada devido a uma dor intensa em seu pé, os remédios citados são todos caseiros, feitos à base de alguma planta local. Cabe aqui notar ainda que os medicamentos, ou os preparados, parecem fruto da tradição regional, pois não há explicação de como deveriam ser feitos ou manipulados; o nome do remédio parece suficiente para que tudo seja entendido, como se esses tratamentos fossem recorrentes na cultura local. Berumen elucida essa análise ao afirmar que “La región, por tanto, no se encuentra nunca desligada de la existencia de una determinada identidad cultural y que,

afincada en el territorio y en la tradición histórica, expresa la manera cómo una comunidad se reconoce y se manifiesta.” (BERUMEN, 2005, p. 52)

O intuito de Sá Nhá Rita, quando conta o caso da lavadeira, é ilustrar a veracidade do poder que os feitiços exercem em suas vítimas. Portanto, feitiçaria, para a personagem, é algo que se deve respeitar.

De fato, a feitiçaria é prática corriqueira na comunidade local. Inclusive as crianças se utilizam desses recursos como uma forma de resistência diante dos abusos cometidos por certos adultos que deveriam educá-las, mas aproveitam-se da hierarquia para submetê-las a práticas autoritárias e despóticas.

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

E foi a lata ir para debaixo da cama, e o professor para cima da cama, e da lata, e das folhas, e do resto, muito doente. Quase morreu: só não o conseguiu porque, não tendo os garotos sabido escolher um veículo inodoro, o bizarro composto, ao fim de dia e meio, denunciou-se por si. (ROSA, 1984, p. 243)

Percebe-se, pois, que a feitiçaria, na comunidade de Calango-Frito, tem variadas atribuições. Constitui tanto um ofício – é uma profissão ou um trabalho extra – quanto um meio de retaliação, como se observa no caso da lavadeira e na situação dos meninos. Moreira, em sua dissertação observa

que nem toda feitiçaria se constituiu em manifestação de resistência. Muitas vezes, as próprias fontes não são claras quanto a esse sentido. A trajetória da população de cor se inscreve e se mistura na história da constituição da cultura da colônia, configurando-se em elemento essencial para sua compreensão. (MOREIRA, 2016, p. 71)

Não obstante o tempo que separa a obra de Rosa e o objeto de pesquisa do trabalho de Moreira, a feitiçaria, provavelmente com algumas alterações, segue seu caminho de luta, encontrando ainda, no século XX, em que transcorre a narrativa rosiana, muita incompreensão e preconceito, embora esteja consolidada como elemento cultural. Isso está evidente no enredo, pois o narrador duvida da autenticidade dos efeitos da feitiçaria e até mesmo ridiculariza os feiticeiros e seus trabalhos.

Algumas páginas depois, o narrador-personagem faz questão de insultar o feiticeiro João Mangolô e acaba por deixar claro o seu preconceito racial. Assim, verifica-se o seguinte diálogo:

— Ó Mangolô!

— Senh'us'Cristo, Sinhô!
 — Pensei que você fosse uma cabiúna de queimada...
 — Isso é graça de Sinhô...
 — ...Com um balaio de rama de mocó, por cima!...
 — Ixe!
 — Você deve conhecer os mandamentos do negro... Não sabe? “Primeiro: todo negro é cachaceiro...”
 — Oi, oi!...
 — “Segundo: todo negro é vagabundo.”
 — Virgem!
 — “Terceiro: todo negro é feiticeiro...”
 Aí espetado em sua dor-de-dentes, ele passou do riso bobo à carranca de ódio, resmungou, se encolheu para dentro, como um caramujo à cocléia, e ainda bateu com a porta.
 — Ó Mangolô!: “Negro na festa, pau na testa!...” (ROSA, 1984, p. 245-246)

Interessante notar que, por meio desse diálogo, *Sagarana* oferece um registro da cultura de determinada(s) região(ões), pois ainda hodiernamente não é raro ouvirem-se chistes, anedotas e outros gracejos com o mesmo mote preconceituoso do qual o narrador da história se utiliza. E, se ainda há repercussão dessa variedade de “humor”, é porque a discriminação racial, social e religiosa está longe de ser banida de nossa sociedade.

Percebe-se no diálogo que o narrador pensa ser uma pessoa de índole superior ao negro, pois o preconceito evidencia essa característica. Contudo, a cada invectiva do protagonista corresponde uma resposta não agressiva, e, entre as cinco redarguições do feiticeiro, três fazem referência ao catolicismo (“— Senh'us'Cristo, Sinhô! / — Ixe! / — Virgem!”). A princípio, tal característica deveria resguardá-lo dos ultrajes de seu interlocutor, já que o catolicismo era a orientação religiosa mais respeitada devido a sua influência, inclusive política, naquela região. Todavia, não é o que se constata.

Brandão lança luzes nesse diálogo representativo de *Sagarana* ao

explicar como os serviços entre religião e o poder secular não se passam em uma única direção. Eles têm a ver com os projetos de hegemonia erudita dos dominantes. Têm a ver com as estratégias de autonomia e resistência política e cultural dos subalternos. Têm a ver com as lutas e interesses profanos e, também, com as esperanças de reconhecimento e salvação de sujeitos e grupos internos a todas as classes sociais. (BRANDÃO, 1986, p. 297)

Com apoio na leitura de Brandão, pode-se identificar no protagonista a representação da hegemonia dos dominantes, ao passo que Mangolô parece sugerir a resistência cultural dos subalternos e dos que buscavam a salvação na religiosidade popular. O preconceito racial, religioso e até linguístico também é representado na trama rosiana com, no mínimo, duas direções. Quem discrimina é o branco, de classe social média, possivelmente católico, que fala a norma culta da língua portuguesa, enquanto o marginalizado é membro de classe social baixa, tem pele escura, professa religião afro-brasileira e faz uso da norma popular regional para se

expressar. Assim, a reprodução social na literatura rosiana aufere verossimilhança no contexto regional em que está inserida.

Ainda sobre a interlocução entre o feiticeiro e o protagonista, tem-se a impressão de que Rosa, ao nomear o narrador com dois nomes bíblicos (João e José) e o feiticeiro com o nome João Mangolô, mantém diálogo com o imaginário religioso. O personagem principal recebe dois nomes judaico-cristãos. O benzedeiro, por sua vez, ganha um primeiro nome judaico-cristão, ao passo que o segundo, Mangolô, é, provavelmente, uma corruptela da palavra mangalô, que, conforme o *Dicionário Houaiss* (2001, p. 1834), tem origem africana e significa *feijão-de-porco*. Dessa forma, pode-se inferir que os nomes não foram dados ao acaso e que retratam culturalmente dois arquétipos religiosos brasileiros: os representantes do cristianismo e os representantes das religiões de origem africana.

Moreira amplia a compreensão cultural da conversação entre Mangolô e o narrador ao comentar que

A mestiçagem cultural nas Minas foi tão forte que podemos encontrar até mesmo homens de cor denunciando brancos por feitiçaria. Claro que, nesses casos como em muitos outros, as denúncias poderiam ter se originado de outras questões, como inimizades, o que não exclui sua importância como reflexo do processo de circularidade cultural na colônia. (MOREIRA, 2016, p. 99)

A prática da feitiçaria foi, por algum tempo, considerada uma transgressão social. Muitos negros eram denunciados por esse tipo de atividade, mas, como a pesquisa de Moreira (2016) informa, não eram somente os afrodescendentes que praticavam a feitiçaria, e a questão tampouco se dava como afirmado pelo protagonista do conto, para quem “todo negro é feiticeiro...” (ROSA, 1984, p. 246). Se assim fosse, os negros não denunciariam os brancos feiticeiros nos séculos XVIII e XIX.

No decorrer da narrativa, o protagonista perde a visão, num momento de paz, em meio à mata, onde ele se deliciava com os encantos da natureza. “E, pois, foi aí que a coisa se deu, e foi de repente: como uma pancada preta, vertiginosa, mas batendo de grau em grau – um ponto, um grão, um besouro, um anu, um urubu, um golpe de noite... E escureceu tudo.” (ROSA, 1984, p. 261)

A linguagem evidencia a posição do indivíduo no ambiente físico e psicológico no qual está conformado. João/José mora no interior e se regozija por passar momentos em contato com a natureza. Então, ao descrever que sua cegueira sucede de modo gradativo, usa termos linguísticos típicos de quem conhece a floresta e seus habitantes. Bakhtin contribui elucidando que “a palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial.

É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida”. (BAKHTIN, 1999, p. 95)

Com base nisso e no conhecimento do contexto social representado na narrativa, em que narrador e interlocutores estão inseridos, percebe-se que a descrição de sua cegueira é vivencial, já que o protagonista se relaciona com aquele ambiente natural com certa frequência. Dessa forma, ao narrar as gradações de sua cegueira, evidenciam-se, pela linguagem do personagem e suas analogias, características de expressão verbal da região ou de quem está familiarizado com o meio sertanejo, com certas aves locais de cor escura, que traduzem de maneira mais viva e evocativa para o interlocutor a sensação vivenciada pelo narrador: “E, pois foi aí que a coisa se deu, e foi de repente: como uma pancada preta, vertiginosa, mas batendo de grau em grau – um ponto, um grão, um besouro, um anu, um urubu, um golpe de noite... E escureceu tudo.” (ROSA, 1984, p. 261)

É notório que o protagonista tenha ficado cego depois de ter ridicularizado com alguns improperios o feiticeiro João Mangolô. Mas, a princípio, o personagem não compreende por que motivo encontra-se naquela situação, e apenas depois de certo tempo sem poder enxergar se lembra da oração que dava poderes sobrenaturais para quem a fazia.

E, pronto, sem pensar entrei a bramar a reza-brava de São Marcos. Minha voz mudou de som, lembro-me, ao proferir as palavras, as blasfêmias, que eu sabia de cor. Subiu-me uma vontade louca de derrubar, de esmagar, destruir... E então foi só a doideira e a zoeira, unidas a um pavor crescente. Corri.
 Às vezes, eu sabia que estava correndo. Às vezes, parava – e o meu ofego me parecia o arquejar de uma grande fera, que houvesse estacado ao lado de mim.
 E horror estranho riçava-me pele e pelos. A ameaça, o perigo, eu os palpava, quase. Havia olhos maus, me espiando. Árvores saindo detrás de outras árvores e tomando-me a dianteira. E eu corria.
 Mas, num momento, cessou o mato. Um cavaleiro galopou, acolá, e o tinir das ferraduras nas pedras foi um tom de alívio.
 Grunhos de porcos. Os porcos de João Mangolô. João Mangolô!
 — Apanha, diabo! – esmurrei o ar, com formidável intenção.
 Porque a ameaça vinha da casa do Mangolô. Minha fúria me empurrava para a casa do Mangolô. Eu queria, precisava de exterminar o João Mangolô!... (ROSA, 1984, p. 267)

Com efeito, é significativo que, nessa passagem, o narrador-personagem, que não acreditava em feiticeiros e nos poderes ocultos de seus sortilégios, por não encontrar nenhum recurso que o retirasse de seu mal momentâneo, faz uso da reza em que também não confiava. A crença popular típica da sua região, representada pela reza-brava de São Marcos, surge como derradeiro recurso de salvação. Após a oração conduzi-lo ao seu malfeitor, feiticeiro e enfeitado têm o seguinte diálogo:

— Espera, pelo amor de Deus, Sinhô! Não me mata!

Fui em cima da voz. Ele correu. Rolamos juntos, para o fundo da choupana. Mas, quando eu já o ia esganando, clareou tudo, de chofre. Luz! Luz tão forte, que cabeceei, e afrouxei a pegada.

Precipitei-me, porém, para ver o que o negro queria esconder atrás do jirau: um boneco, uma bruxa de pano, espécie de ex-voto, grosseiro manipanso.

— Conte direito o que você fez, demônio! – gritei, aplicando-lhe um trompaço.

— Pelo amor de Deus, Sinhô... Foi brincadeira... Eu costurei o retrato, p'ra explicar ao Sinhô...

— E que mais?! – Outro safanão, e Mangolô foi a parede e voltou de viagem, com movimentos de rotação e translação ao redor do sol, do qual recebe luz e calor.

— Não quis matar, não quis ofender... Amarrei só uma tirinha esta tirinha de pano preto nas vistas do retrato, p'ra Sinhô passar uns tempos sem enxergar... Olho que deve ficar fechado, p'ra não precisar de ver negro feio...

Havia muita ruindade mansa no pajé espancado, e a minha raiva passara, quase por completo, tão glorioso eu estava. Assim achei magnânimo entrar em acordo, e, com decência, estendia a bandeira branca: uma nota de dez mil-réis.

— Olha, Mangolô: você viu que não arranja nada contra mim, porque eu tenho anjo bom, santo bom e reza-brava... Em todo o caso, mais serve não termos briga... Guarda a pelega. Pronto! (ROSA, 1984, p. 268)

O conto acaba com a descrição que o narrador faz da natureza e suas cores, o que tinha um sabor especial para ele, pois se encantava observando e sentindo as manifestações do local onde vivera desde o início da história e, naquela época, “não acreditava em feiticeiros” (ROSA, 1984, p. 241). O que aconteceu com o protagonista parece ter modificado sua crença sobre os feiticeiros. Ao encontrar Mangolô, João/José pergunta que tipo de feitiço o bruxo havia feito. Depois da resposta do feiticeiro, o narrador não se dá por satisfeito e pede mais explicações. No final do diálogo, para que não houvesse mais feitiços contra ele, o protagonista dá uma quantia em dinheiro para Mangolô. Tal procedimento reforça a crítica ao caráter discriminatório que permeia a história. O branco letrado demonstra sua suposta superioridade ao estender a “bandeira branca” ao negro. Um tipo de violência psicológica que oferece o outro lado da face de uma sociedade que não aceita o que não se assemelha a si. Conforme Mariana Thiengo (2005, p. 37),

Diante do “conteúdo perturbador do outro”, opta-se pela redução. Assim, ao fazer uma personagem em crise desfilarem uma série de asserções de caráter negativo, depreciativo sobre um velho feiticeiro, o texto rosiano está “desfocando”, “turbando” esse olhar, revelando-lhe a cegueira ideológica, posteriormente confirmada pela própria fábula.

Então, a cegueira física do narrador-protagonista pode ser compreendida como uma alegoria da falta de visão dos privilegiados de um grupo social que, ao se depararem com os indivíduos que não se coadunam com seus ideais de cultura, rechaçam o que não reflete a sua própria imagem. Semelhante repúdio geralmente acontece por um tipo de violência, seja ela física, seja psicológica.

“Corpo fechado”, narrativa subsequente a “São Marcos”, já traz no título a indicação de que trava relações com a religiosidade popular. A expressão *corpo fechado*, segundo o

dicionário Houaiss (2001, p. 843), significa “corpo supostamente imune, invulnerável a perigos e males (físicos ou morais), pelo uso de amuletos, bentinhos ou quaisquer objetos defensivos, ou ainda por se haver submetido a qualquer rito de proteção.” De fato, no conto, observa-se que Manuel Fulô, um dos principais personagens, rende-se ao amparo de uma benzedura.

Manuel Fulô era contador de histórias e gostava da vida mansa. Tinha duas paixões, sua noiva Maria das Dores, “a das Dor”, e sua mula Beija-flor, a “Beija-Fulô”. No decorrer da trama, tem-se mesmo a impressão de que Manuel Fulô estimava mais sua mula do que sua noiva. O próprio nome de suas amadas parece apontar para esse entendimento. A primeira traz, no significado do sobrenome e do apelido, angústia, sofrimento, agonia, aflição, padecimento: das Dores ou “das Dor”. Já a segunda parece indicar encanto, graça, beleza, formosura: Flor. Além disso, o próprio apelido de Manuel Veiga deriva de sua montaria, uma vez que passa a ser conhecido por Manuel Fulô. No final do conto, por causa de uma de suas amadas, acaba por perder a outra.

Já no início da narrativa, quando Manuel Fulô explica para o doutor, que é também narrador do conto, que a terra onde estavam era lugar de gente valente, menciona-se um primeiro ritual. Inicialmente, Manuel Fulô esclarece que o homem mais destemido daquele local era o seu Targino.

— Nem fala, seu doutor. Esse é ruim mesmo inteirado... Não respeita nem a honra das famílias! É um flagelo...

— Mas não parece...

— O quê?! Aquilo é cobra que pisca olho... Quando ele embirra, briga até com quem não quer brigar com ele... Nenhum dos outros não fazia essa maldade... O senhor acha que isso é regra de ser valentão? Eu sei que, por causa de uns assim, até o Governo devia era de mandar um quartel de soldados p’ra aqui p’ra a Laginha... (ROSA, 1984, p. 273-274)

Depois de caracterizar seu Targino, Manuel Fulô comenta que, embora o valentão seja arrojado, encontraria logo alguém que o desbancasse de seu pedestal de homem desassombrado, pois todos daquela região eram corajosos, inclusive ele, Fulô, que tinha sido “batizado com água quente!...” (ROSA, 1984, p. 275). Em seu *Dicionário de símbolos*, Chevalier e Gheerbrant fornecem a seguinte informação:

Quaisquer que sejam as modificações trazidas pelas liturgias das diversas confissões cristãs, os ritos de batismo continuam a incluir dois gestos ou duas fases de notável alcance simbólico: a imersão e a emersão. A imersão, hoje reduzida à aspersion, é por si só rica de muitas significações: indica o desaparecimento do ser pecador nas águas da morte, a purificação através da água lustral, o retorno do ser às fontes de origem da vida. A emersão revela a aparição do ser em estado de graça, purificado, reconciliado com uma fonte divina de vida nova. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 126)

O batismo de Manuel Fulô, segundo ele mesmo, foi diferente do da maioria das pessoas cristãs, pois foi batizado com água quente. Para Chevalier e Gheerbrant (2015), os ritos do batismo são bastante simbólicos, e o regresso “do ser às fontes de origem da vida” é uma das significações da imersão no batismo. Então, as fontes de origem de Manuel Flor eram “mais quentes” que as da maioria das pessoas, o que indica que, ao ser batizado daquela maneira, seria um homem mais valente que os demais, embora não parecesse. É como se sua parte valente estivesse imersa e, quando fosse necessário aparecer, surgiria reconciliado com as fontes de origem de sua vida, que era raça de Peixoto.

— Vou lhe contar, seu doutor: sou filho natural de Nhô Peixoto! O senhor não reparou que eu não sou branquelo nem perrengue como esses Veigas?... Meu pai é meu pai por cortesia, e eu respeito... Mas sou mesmo é Peixoto. Raça de gente braba! Eu cá sou assim: estou quieto, não bulo com ninguém... Mas, não venham mexer comigo! porque desfeita eu não levo p’ra casa, e p’ra desaforo grosso a minha Beija-Fulô não dá condução... (ROSA, 1984, p. 281)

Fulô necessita de suporte no imaginário social para ser considerado um homem bravo e que suscite respeito nas pessoas de seu convívio. Então, durante o conto, ele repete inúmeras vezes que é da raça dos Peixotos, pois tal família parece ser reconhecida no local. Michel de Certeau colabora para a compreensão da necessidade de Fulô de redizer sua origem sanguínea ao explicar que “O relato tem inicialmente uma função de autorização ou, mais exatamente, de *fundação*. Propriamente falando, essa função não é jurídica, isto é, relativa a leis ou a juízos.” (CERTEAU, 2002, p. 209). Stuart Hall, ao comentar as diferentes concepções de identidade predominantes ao longo do tempo, amplia o entendimento sobre o relato das raízes de Fulô. Segundo uma das perspectivas arroladas pelo autor,

a identidade é formada na “interação” entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem. (HALL, 2005, p. 11)

Percebe-se, então, que na região onde Fulô reside há elementos culturais “exteriores” que o fazem discorrer de maneira que se sinta resguardado em seu próprio discurso. Assim, ao relatar reiteradamente ser um Peixoto e não um Veiga, seus conterrâneos pensariam e agiriam de modo cauteloso antes de se indispor com ele ou com seus parentes e amigos.

Em momento posterior na narrativa, Manuel Fulô expõe sua ojeriza por Antonico das Pedras ou Antonico das Águas, pois Toniquinho deseja comprar ou negociar a mula Beija-Fulô com Manuel, mas o dono do animal alega: “Não pega a minha mulinha, nem a troco de uma mina de brilhante!... Nem se ela, Deus me livre guarde, morresse, o que não é bom falar, eu nem o couro não havia de vender p’r’aquele judeu!...” (ROSA, 1984, p. 291).

É notável não apenas o amor que Fulô nutre pelo animal, mas também o fato de que não o venderia principalmente para um sujeito que faz feitiços, medicamentos com plantas e reza brava (ROSA, 1984, p. 291). Manuel tem até medo que Antonico das Águas faça algum feitiço para debilitar a sua “Beija-Fulozinha, benza-a Deus!” (ROSA, 1984, p. 292)

Apesar de sua antipatia por Antonico das Pedras, Manuel Fulô negocia a sua mula Beija-Fulô com o feiticeiro. O motivo pelo qual a transação se efetua é ímpar: Targino, o homem mais valente da região, segundo o próprio Manuel Fulô, passa pelo povoado e comunica a Fulô que havia visto sua noiva e se interessado por ela, e que, no dia seguinte, iria “vê-la”. Fulô não sabe o que fazer. Todos comentam o que o valentão dissera. O doutor se esforça para encontrar uma solução, fala com o Coronel e com o padre, as autoridades locais, mas eles não sabem como resolver a situação. Depois de esgotadas as tentativas, o benzedeiro consegue uma audiência com Manuel Fulô, na casa do narrador.

Nem eu pude ouvir. Isto é, escutava pouca coisa: Manuel Fulô dizia que não, gaguejava e relutava. E o outro falava pompeando, com grã viveza de gestos e calor para convencer.

O tempo passava. O povaréu falava, todo a uma vez depois silenciava. Pesava demais a espera; e já era insuportável a situação.

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

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

[...] os dois donos da Beija-Fulô tornaram a fechar-se no quarto, com o prato fundo, as brasas, a agulha-e-linha e a cachaça, e ainda outros aviamentos. (ROSA, 1984, p. 297-298)

O feiticeiro Antonico das Pedras fecha o corpo de Manuel Fulô. Seguro de si, com uma energia vigorosa muito além do habitual, como se estivesse em transe, Fulô vai em direção do seu inimigo, Targino, e insulta a mãe do adversário com uma voz que não era a sua, até que Targino pega a sua arma:

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

E só aí foi que o Manuel mexeu na cintura. Tirou a faquinha, uma quicé quase canivete, e cresceu. Targino parara, desconhecendo o adversário. Hesitava? Hesitou. Eu tirei a cara da janela, e só ouvi as balas, que assoviaram, cinco vezes, rua a fora, de enfiada, com o zunido de arames esticados que se soltam.

E, quando espiei outra vez, vi exato: Targino, fixo, como um manequim, e Manuel Fulô pulando nele e o esfaqueando, pela altura do peito – tudo com rara elegância e suma precisão. Targino girou na perna esquerda, ceifando o ar com a direita; capotou e desviveu, num átimo. Seu rosto guardou um ar de temor salutar.

— Conheceu, diabo, o que é raça de Peixoto?!

E eis que isso foi ingratidão, em vista da lealdade dos Veigas, que agora enchiam o pedaço de rua. Pouco sério, também, foi ele ter dado mais uma porção de facadas no defunto, num assomo de raiva supérflua. E ainda cuspiu e pontapeava, sujando-se todo

de sangue. Mas grande era a desculpa, já que não é coisa vulgar a gente topar com um valentão na estrada da guerra, e extingui-lo a ferro frio. (ROSA, 1984, p. 299)

Então, graças à feitiçaria, um valentão, Targino, acaba morto por um reles ébrio contador de casos, Manuel Fulô. Interessante observar que o vencedor da peleia carrega uma faca pequena, enquanto o seu adversário porta uma arma de fogo. Apesar de disparar cinco tiros, Targino é assassinado por Fulô. Lévi-Strauss, em seu livro *Antropologia estrutural*, elabora reflexão relevante para a compreensão das práticas ritualísticas ficcionalizadas:

não há como duvidar da eficácia de certas práticas mágicas. Porém, ao mesmo tempo, percebe-se que a eficácia da magia implica a crença na magia, que se apresenta sob três aspectos complementares: primeiro, a crença do feiticeiro na eficácia de suas técnicas; depois, a do doente de que ele trata ou da vítima que ele persegue, no poder do próprio feiticeiro; e, por fim, a confiança e as exigências da opinião coletiva, que formam continuamente uma espécie de campo de gravitação no interior do qual se situam as relações entre feiticeiro e aqueles que ele enfeitiça. (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 182)

Como Lévi-Strauss (2008) aponta, existem três aspectos que a feitiçaria deve abarcar para que haja um resultado eficaz: a crença do feiticeiro, a crença do doente ou da vítima e a crença da coletividade. Ao que tudo indica, o feiticeiro Antonico das Pedras ou das Águas reúne as qualidades elencadas pelo antropólogo. É conhecido pela sociedade, como comenta o próprio Fulô: “Só sabe é fazer feitiço, vender garrafada de raiz do mato, e rezar reza brava. Tem partes com o porco-sujo... Não presta! Gente assim não devia de ter!...” (ROSA, 1984, p. 291). Acredita na eficiência de seus trabalhos, pois procura Manuel Fulô para *fechar seu corpo* no dia em que seu Targino “visitaria” sua noiva, Maria das Dores. Por último, o próprio Fulô, que não estima o feiticeiro, resolve permitir-se utilizar seus serviços de benzedura, talvez porque fosse sua última chance de sair ileso da situação que o esperava, mas certamente por acreditar que o feitiço de Toniquinho das Águas representava sua salvação. Assim, a magia ocorre de maneira a satisfazer os envolvidos. Antonico das Pedras fica com o seu objeto de desejo, a mulinha Fulô. Manuel Flor, por sua vez, passa a ser o valentão de sua região, pois seus conterrâneos conheceram “o que é sangue de Peixoto”. (ROSA, 1984, p. 300)

Percebe-se, pois, como os feiticeiros entram no enredo rosiano para suprir várias deficiências sociais com as quais os sertanejos se deparam. Contra a intolerância religiosa e racial, a feitiçaria é utilizada como proteção; em oposição a uma vida miserável, fazem-se comidas exóticas abusando da credence alheia; para proteger a vida amorosa, fecha-se o corpo; para curar-se de uma doença, o feiticeiro ampara; em combate com os espíritos malignos, a feitiçaria assiste aos necessitados; inclusive para anular um feitiço, realiza-se outro. Assim, o sertanejo rosiano encontra-se acolhido nos serviços prestados pelos feiticeiros dos contos de

Rosa. Esses religiosos e seus trabalhos têm papel preponderante na trama, pois influenciam diretamente nos desfechos das histórias. Rituais, feitiços e feiticeiros ajudam a regionalizar a obra porque são parte fundamental da narrativa rosiana: sem o feiticeiro e a mística de suas realizações, contos como “São Marcos” e “Corpo fechado” não seriam as obras que são.

3 POR TODOS OS SANTOS E MAIS DEUS-DO-CÉU: AS IMAGENS DE DEUS E DAS SANTIDADES

3.1 CREIO-EM-DEUS-PADRE: RASTREANDO DEUS

Muitas vezes, e de variadas maneiras, faz-se menção a Deus nos contos de *Sagarana*. O sertanejo rosiano tem fé ou, pelo menos, uma cultura religiosa sólida e expressiva. Isso torna-se evidente devido ao número de páginas em que há referência a Deus. Na edição que serve de base a esta pesquisa, as nove narrativas de Guimarães Rosa somam trezentas e setenta e uma páginas. Menções a Deus ocorrem em noventa e sete delas e, em algumas páginas, verifica-se mais de um registro referente a Ele. Então, em mais de um quarto do número de páginas do primeiro livro publicado de Rosa existe, no mínimo, uma alusão ao ser que, segundo diversas correntes religiosas, tudo criou. Pensa-se, dessa forma, que a religiosidade, como um elemento cultural representado nas histórias do livro, direciona e auxilia a composição regional nas tramas.

A palavra *Deus* encontra-se grafada de duas maneiras nos enredos de *Sagarana*: com letra inicial maiúscula (Deus) e com letra inicial minúscula (deus). Dos dois modos, elas são mencionadas cento e dezoito vezes nos contos. A seguir, reúnem-se as expressões similares em que tais palavras se inserem, para examinar o conteúdo da mensagem, avaliar a correspondência semântica entre elas e como tais expressões ajudam a regionalizar a obra rosiana.

A primeira locução localizada com o vocábulo *Deus* ou deus é “meu-deus-do-céu” (p. 25). Em seguida, ocorrem outras semelhantes: “Por deus-do-céu” (p. 112); “por todos os santos e mais deus-do-céu” (p. 275); “por Deus do céu” (p. 282) e “Ôa, Ôa, boi!... Ôa, meu Deus do céu!...” (p. 336). Apreende-se que as três expressões com a palavra deus (com inicial minúscula) são proferidas sem carga emocional intensa, ou seja, são pronunciadas como uma outra locução qualquer, cuja intenção é declarar algo corriqueiro, vulgar. Nota-se, também, que o autor prefere grafá-las com hífen, como se fossem palavras compostas, com o propósito, possivelmente, de demonstrar que são palavras indissociáveis no cenário em que são introduzidas. As citações e seus contextos corroboram essa proposição.

No início do conto “O burrinho pedrês”, por exemplo, o narrador empresta sua voz a Maria Camélia, uma senhora que trabalha na casa do Major Saulo, a qual comenta com as colegas de ofício que João Manico iria levar a boiada com um burro. Ela então profere a expressão “meu-deus-do-céu” (ROSA, 1984, p. 25) como uma notícia curiosa, mas sem comoção. Na segunda citação em que o termo *deus* aparece escrito com letra inicial minúscula,

“Por deus-do-céu” (ROSA, 1984, p. 112), o personagem que usa a expressão é conhecido por ser um palrador, como é sugerido por seu nome, Eulálio. Entende-se que o vocábulo *deus* é grafado dessa maneira para, além de narrar algo corriqueiro, revelar a prolixidade do personagem, pois sabe-se que “Se encosta p’ra cima, e fica contando história e cozinhando o galo...” (ROSA, 1984, p. 85). Já na terceira locução referida com a palavra *deus* – “por todos os santos e mais deus-do-céu” (ROSA, 1984, p. 275) –, o narrador cede sua voz ao personagem Antonico da Rabada. Por ser médico e estar mais próximo do mundo científico que do religioso, o narrador parece expressar em sua locução certa indiferença em relação ao sagrado, que aparece enumerado, sem maiores cuidados, junto a outros elementos, como “a luz que alumia, esta cruz, e a alma da sua [da personagem] mãe” (ROSA, 1984, p. 275).

Diferentemente acontece nos dois casos seguintes. No primeiro, em que a expressão é registrada com o vocábulo *Deus* com letra inicial maiúscula – “por Deus do céu” (ROSA, 1984, p. 282) –, Manuel Fulô faz um juramento que tem por objetivo sua mula Beija-Fulô, pela qual, conforme se infere pela leitura do conto, nutre amor maior que o sentimento que tem por sua noiva. No segundo caso, Tiãozinho profere a locução porque a roda do carro de boi que ele conduz passa por cima do pescoço de Agenor Soronho e lhe tira a vida, fato que o impressiona muito: “Ôa, Ôa, boi!... Ôa, meu Deus do céu!...” (ROSA, 1984, p. 336).

Ao registrar as expressões como palavras compostas, o autor parece querer acentuar a linguagem específica do mundo sertanejo que ele elabora. Embora as palavras não sofram mudança em relação à norma culta padrão, elas, unidas com hífen, passam por uma transformação semântica significativa, conforme exposto. Manoel Rodrigues Lapa contribui para a compreensão dessa interpretação ao afirmar que,

para além da rigidez convencional da Gramática, o povo e os artistas, em comunhão de esforços, descobrem constantemente novos modos de expressão, não só pela invenção de novas palavras, mas mais ainda por uma sábia e genial adaptação do material existente. (LAPA, 1977, p. 284)

É possível pensar, com Lapa, que Guimarães Rosa utiliza-se da linguagem coloquial sertaneja já existente, mas também cria e recria a linguagem do seu sertão, o sertão rosiano, sem se importar com as regras estabelecidas pela gramática tradicional, conforme o próprio Rosa comenta em entrevista com Lorenz (1991, p. 83):

A língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente, mas a quem até hoje foi negada a bênção eclesiástica e científica. Entretanto, como sou sertanejo, a falta de tais formalidades não me preocupa. Minha amante é mais importante para mim.

Sem se perturbar com os padrões definidos, o autor seduz e é seduzido pela língua, e os frutos gerados dessa relação são bem ditos, bem escritos, bem elaborados. Dessa maneira, parafraseando Rosa, se ciência e igreja não aprovam tal união é porque elas não lembram que a boa escrita divina se faz por linhas travessas (ROSA, 1984, p. 121).

Outra expressão relacionada ao nome de Deus que se repete por algumas vezes em *Sagarana* é “graças a Deus”. Essa locução é empregada seis vezes nas histórias do livro: “Dei certo na regra, graças a Deus” (p. 53); “Paz, que já virou, graç’a Deus, também.” (p. 77); “— Pois, olha: eu, afora o papo, tenho muita saúde, graças a Deus...” (p. 165); “E rangia os dentes ao pensar em Turíbio Todo. Mas, graças a Deus, tinha dinheiro.” (p. 177); “O outro, graças a Deus, já se fora.” (p. 222); “— Só tinha, graças-a-deus, aqueles dois pipotes de cachaça, porque eu ia era buscar a família do patrão no arraial...” (p. 329); e “desde que você esteja com a graça de Deus, que ele não regateia a nenhum coração contrito!” (p. 356).

As duas primeiras ocorrências estão no enredo de “O burrinho pedrês”. Na primeira, Raymundão explica ao Major como foi o primeiro desafio de enfrentar um boi brabo. Ele comenta com Major Saulo que foi seu pai que quis experimentá-lo na lida. Graças a Deus tudo corre bem, inclusive ganha um presente de seu pai, um cigarro enrolado por ele próprio. A segunda passagem refere-se à travessia de um córrego cheio em que alguns vaqueiros morrem afogados. Porém, Badu, embriagado, estava montado no burrinho, personagem principal do conto. Sete-de-Ouros, nadando com o vaqueiro ébrio em cima de si, desvia-se de alguns obstáculos, dentre eles “a ponta de um lenho longo, que vinha com o poder de uma testa de touro” (ROSA, 1984, p. 76). Graças ao burrinho, tudo se passa da melhor maneira possível.

Nas duas situações, os dois personagens lidam com um animal. No primeiro caso, o boi furioso enfrenta Raymundão; porém o jovem, com valentia e habilidade, derrota o animal, que, inclusive, poderia matá-lo. Então, o vaqueiro parece utilizar a expressão em análise para agradecer a Deus por sua destreza e coragem, pois menciona que “as mãos e o corpo da gente mexem por si, eu acho que até a vara se governa... Quando dei fé, a festa tinha acabado” (ROSA, 1984, p. 53). Talvez o boiadeiro pensasse que seus instintos viessem de uma força divina, já que ele não tinha o comando de seus atos de defesa durante a luta com o animal. No caso do burrinho, a situação difere bastante, uma vez que o homem é salvo pelo animal. Ou melhor, dois homens são salvos pelo burrinho, Badu e Francolim. Nessa ocasião, é a voz do narrador que registra a expressão estudada. A grafia da locução se distingue de todas as outras seis citadas. Além de caracterizar a maneira sertaneja de falar, parece haver outra intenção ao escrevê-la de forma contraída: pensa-se que, ao diminuir a palavra *graças* para *graç’*, o autor retira parcela da(s) graça(s) de Deus e a conduz ao burrinho, pois a expressão vem seguida do

advérbio *também*: “graç’a Deus, também” (ROSA, 1984, p. 77). Segundo o *Dicionário Houaiss*, o advérbio *também* “indica comparação e expressa condição de equivalência ou de similitude” (HOUAISS, 2001, p. 2664). Assim, Sete-de-Ouros teve sua parte na graça concedida aos vaqueiros, pois sabe-se que bichos como o burro e o jumento são animais “meio sagrado[s], muito misturado[s] às passagens da vida de Jesus” (ROSA, 1984, p. 375).

Rosa tinha muita cautela e prudência para eleger as palavras a serem colocadas em suas histórias. Falando sobre sua relação com a linguagem na entrevista com Lorenz, o escritor comenta que não seria possível escrever como escrevia se ele não tivesse origem sertaneja. Adiante, compara Goethe e Zola nos seguintes termos:

Acho que Goethe foi, em resumo, o único grande poeta da literatura mundial que não escrevia para o dia, mas para o infinito. Era um sertanejo. Zola, para tomar arbitrariamente um exemplo contrário, provinha apenas de São Paulo. De cada cem escritores, um está aparentado com Goethe e noventa e nove com Zola. A tragédia de Zola consistiu em que sua linguagem não podia caminhar no ritmo de sua consciência. Hoje em dia acontece algo semelhante. A consciência está desperta, mas falta o vigor da língua. A maldição dos costumes é notada e os autores aceitam sem crítica a chamada linguagem corrente, porque querem causar sensação, e isso não pode ser. (LORENZ, 1991, p. 85)

Ao expor essas ideias a Lorenz, Rosa define a importância da linguagem de suas narrativas. Para a literatura, a linguagem utilizada não deve ser a usual, pois o que está sendo escrito permanece por algum tempo. Com uma linguagem superficial e corriqueira, o autor e sua obra tendem a se perder no tempo. Ao dizer que a linguagem sertaneja é a linguagem do infinito, Rosa parece querer informar que a expressão sertaneja tem mais substância, mais consistência para edificar suas histórias.

Para fundamentar a noção de infinito em sua escrita sertaneja, Rosa utiliza-se, além da linguagem do sertão, de menções a Deus, o que, no imaginário comum, é a tradução do infinito. Bloom, em seu livro *Jesus e Javé: os nomes divinos*, faz a seguinte pergunta e a responde:

Quem foi e quem é Javé? Ele está sempre a nos dizer; mas a Tanak, o Talmude, a Cabala, o Novo Testamento e o Alcorão somados jamais serão suficientes para abranger tudo o que nos é dito e, ao mesmo tempo, não dito. [...] Historicizar Javé, a meu ver, é ainda mais inútil do que historicizar Shakespeare. Se a pessoa acredita ou não ter sido criada por Deus, é questão aqui secundária. Primária é a nossa necessidade constante de uma autoridade que sancione o anelo, não raro, desesperado do eu por um mecanismo de transcendência. Adam B. Seligman, no livro *Modernity's Wager* (A aposta da modernidade, 2000), articula, de modo correto, o impasse corrente da sociologia da religião: “um Deus que se pode compreender, um Deus que se pode conceituar, não é um Deus”. (BLOOM, 2006, p. 157)

Então, pode-se pensar, com Bloom e Seligman, em um Deus que não se pode entender, que não se consegue definir, tampouco delimitar, pois Ele seria o único ser infinito. Assim, a linguagem sertaneja teria atributos divinos, pois, segundo Rosa, Goethe era um sertanejo e por

isso escrevia para o infinito (LORENZ, 1991, p. 85). Rosa ainda comenta em sua entrevista a Lorenz que gostaria de “voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra está nas entranhas da alma, para poder dar luz segundo a minha imagem” (LORENZ, 1991, p. 84). Dessa forma, Guimarães Rosa é o deus de seu mundo sertanejo, porque, como Deus, constrói seus personagens semelhantes a si. Pode-se dizer, desse modo, graç’ a deus, *Sagarana* foi escrito à sua imagem e semelhança.

No conto “Duelo”, a expressão *graças a Deus* aparece duas vezes: “— Pois, olha: eu, afora o papo, tenho muita saúde, graças a Deus...” (p. 165); e “E rangia os dentes ao pensar em Turíbio Todo. Mas, graças a Deus, tinha dinheiro.” (p. 177). A quarta narrativa do livro ganha esse título devido a uma perseguição que se dá durante a história. Cassiano Gomes está no encalço de Turíbio Todo, porque este mata o irmão daquele. Turíbio é casado com Dona Silivana. Um dia, Turíbio Todo flagra Dona Silivana com Cassiano Gomes e, então, decide matar o amante de sua esposa. Dois dias depois tira a vida do homem errado, Levindo Gomes. A perseguição se desenrola por meses, inclusive possibilitando que Turíbio faça uma visita a sua esposa e passe uma noite com ela. Nessa ocasião, sua mulher o aconselha:

— Por que é que você não vai para bem longe, esperar que a raiva do homem recolha?... (Dona Silivana tinha sábios desígnios na cabecinha...)
 — Que-o-quê!... Você jura não contar p’ra ninguém uma coisa?...
 — Por esta luz!... Pois será que você já não tem mais confiança nem em mim?!
 — Pois, olha: eu, afora o papo, tenho muita saúde, graças a Deus... Mas, o tal... Correndo assim por essas brenhas, quero ver! Ele barganha de cavalo, troca, troca, que nem cigano, mas não pode bater baldroca com o coração, lá dele, que não regula direito! É só esperar um pouco e sacudir vermelho nas ventas do touro... Eh, boi bravo!... Estou sem cachorro, mas estou caçando de espera, e é espera p’ra galheiro!... (ROSA, 1984, p. 167-168)

No contexto em que a expressão é utilizada, percebe-se que Turíbio dá graças ao criador de todas as coisas por ter boa saúde, mas, antes, fala de uma doença crônica chamada bócio, com a qual convive e que o torna conhecido por sua comunidade, devido a uma característica física que essa enfermidade acarreta na região do pescoço. Por isso o chamam de *papudo*. Então, parece existir certa ironia quando Turíbio declara que tem muita saúde. Cabe mencionar ainda que, ao dar graças a Deus por sua saúde, Turíbio estende sua gratidão ao fato de seu adversário ter uma doença mais grave que a sua e, devido a isso, Cassiano Gomes poderia morrer a qualquer momento.

Em sua tese de doutorado, Andréa Beatriz Hack de Góes auxilia no entendimento da ideia de “graça” no contexto do Antigo e do Novo Testamentos:

No contexto bíblico e religioso, de um modo geral, “graça” implica favor, ou mercê, e está relacionada diretamente ao perdão, à salvação, regeneração, misericórdia...

sempre partindo de Deus para os seres humanos. Em outras palavras, “graça” significa um dom, um favor concedido gratuitamente por Deus ao homem, mesmo porque é impossível (e desnecessário, no caso de Deus), retribuí-la. (GÓES, 2010, p. 53)

A locução “graças a Deus” é mencionada pela segunda vez na novela “Duelo” pelo narrador, quando descreve a situação enfermiosa em que Cassiano Gomes se encontra: “Melhorou. E rangia os dentes ao pensar em Turíbio Todo. Mas, graças a Deus, tinha dinheiro. Indagou se por ali não haveria um homem valente, capaz de encarregar-se de um caso assim, assim... Dava até um conto de réis...” (ROSA, 1984, p. 177).

Importante recordar que Turíbio Todo, ao comentar com Dona Silivana sobre seus planos de exterminar o rival, menciona a debilidade física de Cassiano Gomes. Então, a julgar pelo que dizem tanto o narrador quanto o marido traído, Deus ajuda os dois adversários. Um porque é saudável, “afora o papo”; o outro porque tem dinheiro e, por isso, pode pagar alguém para terminar o trabalho que ele não consegue fazer devido a sua doença. Deus, dessa forma, sendo parcial, ajudando a cada um dos inimigos, torna-se imparcial, pois sua graça não discrimina os personagens envolvidos no duelo.

Góes (2010), referindo-se ao livro *Com a graça de Deus*, de Fernando Sabino, contribui para ampliar a compreensão do tema ao mencionar que “graça”, na cultura brasileira, “pode denotar humor, no sentido de comicidade, riso, gracejo; supõe-se instintivamente um desdobramento irônico de ‘espíritual’ para ‘espírituoso’, em se tratando de Fernando Sabino.” (GÓES, 2010, p. 53). Com base nisso, pode-se inferir que Rosa, ao valer-se da expressão “graças a Deus” nos contextos até agora explorados, por vezes também direciona seu interlocutor para interpretações irônicas e de gracejo, sutis e muito bem imbricadas com a cultura destacada no enredo.

Com isso, o sertão rosiano narra a justiça divina com a sua peculiaridade. O deus do sertanejo de Rosa beneficia suas criaturas de forma equânime. Todos recebem suas parcelas dadivosas, contudo devem saber a melhor maneira de usufruí-las. No caso do conto “Duelo”, os adversários recebem suas graças e as empregam de modo proveitoso, pois nunca, até então, se viu um duelo de tão longa duração e com um final digno do mais alto padrão de justiça sertaneja: a morte de ambos. Há que recordar que os dois duelistas lutam por motivo legítimo: Turíbio Todo foi traído por sua esposa com Cassiano Gomes; este, por sua vez, teve o irmão injustamente assassinado por Turíbio Todo. Os dois personagens envolvidos na luta terminam da mesma maneira. Porém, a justiça divina no sertão rosiano faz com que Cassiano Gomes morra primeiro, visto que ele errou anteriormente. Em seguida, Turíbio Todo é morto por Timpim Vinte-e-Um.

Ao envolver Vinte-e-Um na história, o deus do sertão de Rosa parece agir com benevolência e justiça, dado que, por matar Levindo Gomes, Turíblio deveria saldar sua dívida com a Lei de alguma maneira. Então, a graça que Deus despende para Cassiano alcança a mão de um necessitado que faz uso dela para impor justiça, um tipo de justiça divina muito peculiar ao universo sertanejo de Guimarães Rosa. Assim, parece que o escritor, por meio do imaginário religioso, recupera, de alguma maneira, o homem do sertão que fundamenta todas as histórias de *Sagarana*. Afinal, conforme o próprio autor, “ele, esse ‘homem do sertão’, está presente como ponto de partida mais do que qualquer outra coisa.” (LORENZ, 1991, p. 65)

A única vez que a locução “graças a Deus” não é dita por um sertanejo está inserida na narrativa “Minha gente”. O doutor passa algum tempo na casa de seu tio Emílio, que tem duas filhas: Helena e Maria Irma. Somente Maria Irma mora com o pai; Helena, a mais velha, já está casada e mora em outro lugar. O doutor e sua prima mais nova foram namorados, em outra época. Maria Irma é muito atraente, conforme descrição do narrador-doutor:

é alarmantemente simpática. Principalmente graciosa. Graciosíssima. O perfil é meio assim romano: camafêu em cornalina... Depois, cintura fina, abrangente; corpo triangular de princesinha egípcia... Mas a maior beleza está nos olhos: olhos grandes, pretíssimos, de fenda ampla e um tanto oblíqua, eletromagnéticos, rasgados quase até às têmporas, um infinitesimalzinho irregulares; lindos! Tão lindos, que só podem ser os tais olhos Ásia-na-América de uma pernambucana [...] (ROSA, 1984, p. 206)

Com essas características atribuídas a Maria, o doutor se enamora novamente pela prima. Contudo, Maria Irma tem outro interesse afetivo, Ramiro, que é namorado de sua amiga Armanda. Então, ao saber que Ramiro está se aproximando de sua prima, o doutor acaba por criar aversão ao namorado de Armanda. Dessa repulsa surge no enredo a menção ao nome Deus:

Cheguei de volta em casa à noitinha. O outro, graças a Deus, já se fora. Maria Irma foi muito boazinha para mim. Incomodou-se por eu não querer jantar. Ofereceu-me compota de toranjas, e isso me pareceu peitamento. Com um esforço heróico, recusei: o doce tinha sido feito para o meu rival. (ROSA, 1984, p. 222)

Por estar tão unida ao falar do sertanejo e do brasileiro em geral, parece não haver distanciamento para analisar a expressão estudada. No contexto empregado pelo doutor, Deus concede o benefício de não encontrar seu oponente quando o protagonista retorna à casa de seu tio. De tal favor, depreende-se certa ironia, já que Deus preferiria deixar o casal a sós, sem a interferência dos demais envolvidos emocionalmente no caso mencionado, o doutor e Armanda.

Com efeito, segundo Esteves (2009, p. 18),

a ironia também tem algo de dionisíaco e nela também a linguagem se descobre enlouquecida, num furor de argumentatividade que atinge em cheio a própria base da sua identidade, ao compatibilizar a negação com a afirmação, geminando de tal forma uma com a outra que quase parece desvanecer-se o sentido do que é afirmado. (ESTEVES, 2009, p. 18)

Ao relatar a partida de Ramiro antes de sua chegada e atribuir esse fato a um favor consentido por Deus, o doutor utiliza-se da expressão pensando somente em si mesmo. Aplicada dessa maneira, a locução parece ir de encontro às características de Deus, ou seja, a bondade infinita, o amor incomensurável para com todas as suas criaturas. O narrador usa a expressão para descrever um benefício egoístico, dessa forma nega a imparcialidade e afirma a iniquidade divina, dissolvendo, assim, o significado da locução.

Importante observar que existem, na citação do conto “Minha gente”, dois usos irônicos da mesma expressão, segundo a interpretação aqui apresentada. Na primeira, Ramiro e Maria Irma não contam com a presença de seus pretendentes, o que pode ser uma graça de Deus para os dois, mas não para Armanda e o doutor. A segunda faz referência ao egocentrismo do doutor, pensando na graça divina única e exclusivamente para si.

A expressão “graças a Deus” aparece mais duas vezes no livro *Sagarana*, no conto “Conversa de bois”. Nessas situações, elas estão escritas de maneira diferente das demais ocorrências. No enredo de “Conversa de bois”, João Bala e Agenor Soronho conversam sobre o acidente que ocorreu com o carro do primeiro:

— Oh, seu João Bala!... Que pouca sorte da nenhuma foi isso por aí com o senhor?...
 — O que foi, foi o que o senhor está vendo, seu Angenor!...
 — Chí-i... Partiu a cheda, o cabeçalho, no encontro... Ví-i!... O chazeiro do outro lado não teve nada, mas rachou o tabuleiro também... Vai ser um despesão, muito mais do que uns seiscentos e cinquenta mil-réis ou o dobro, só p’ra poder mandar consertar uma má metade dos estragos... E tinha muita coisa dentro?
 — Só tinha, graças-a-deus, aqueles dois pipotes de cachaça, porque eu ia era buscar a família do patrão no arraial...
 — Vigia só como é que espatifou tudo! São coisas que acontecem com qualquer um de nós; nenhum carreiro mestre, com certeza de mão, não está livre disto... Inda tem cachaça ali um pouquinho, p’ra se aproveitar... Mas, como é que o desmando se deu, seu João Bala? (ROSA, 1984, p. 329)

Adiante, ainda conversando com Agenor Soronho, João Bala mais uma vez faz uso da locução, porém, agora, com uma pequena variante:

— Virgem!... Quem é o tal, seu Angenor?... Ah, é o pobre do seu Jenuário?!... Pois vá com Deus, companheiro, que por ora eu não preciso mesmo de adjutório, porque mandei o meu guia ir buscar gente no Monjolo, que graça-a-deus não é longe... Até, enquanto isso, eu vou ficar rezando um padre-nosso e umas três ave-márias, por alma do pobre do falecido... A gente deve de se consolar é com uns assim, no pior do que nós, o senhor não acha? Agora, vou ver algum resto daquela cachacinha, só p’ra não deixar desperdiçar. O senhor não quer? Bom, p’ra o fígado e p’ra estômago ruim, não é mesmo muito bom, não. Té outro dia, seu Angenor!... (ROSA, 1984, p. 331-332, grifo original)

Vale observar que esses são os únicos dois momentos em que a expressão vem grafada com a palavra *Deus* com letra inicial minúscula. A locução *graças-a-deus* ou *graça-a-deus* somente é proferida pelo sertanejo João Bala. Como mencionado anteriormente, percebe-se que a palavra *deus*, com inicial minúscula, pode servir para relatar algo banal, trivial, sem força emotiva. A hifenização pretende demonstrar que tais palavras são inseparáveis no contexto empregado, como uma palavra composta. Os excertos e as situações validam essa sugestão, pois o carreiro João Bala parece não gostar das perguntas feitas por Soronho, e por isso responde de forma automática, ríspida e ligeira, como se quisesse se esquivar daquela ocasião indigesta.

Na segunda vez que ele menciona a expressão, ela é articulada tão rapidamente que o *s* da palavra *graças* não é pronunciado. O narrador indica a situação constrangedora do carreiro Bala ao contar que Agenor Soronho faz as indagações sobre o acidente como se fosse um carreiro mais experiente, inteligente e capaz que João Bala, pois “Soronho está olhando mesmo de-propósito, todo de-luxo com os estragos do carro do outro” (ROSA, 1984, p. 329). E ainda:

Agenor Soronho volta para o seu carro, abanando o corpo de sorridente. Foi tapar a traseira.

— Bestagem!... Patranha de violeiro ruim, que põe a culpa na viola. Tião, esperta, que eu quero mostrar p'ra esse João Bala como é que a gente sobe o Morro-do-Sabão!... E vou em pé no cabeçalho, que é só p'ra ele ver como é que carreiro de verdade não conhece medo, não!... Vamos, Brabagato!... Namorado!... Realejo!... Vamos!... (ROSA, 1984, p. 332)

Mal sabia Agenor Soronho que, depois de sua demonstração de habilidades carreiras para João Bala, iria encontrar-se com a *graça-de-deus*.

Lapa (1977), tecendo comentários sobre a composição *louva-a-deus*, amplia a percepção para a locução retirada do texto rosiano.

[...] *louva-a-deus*, que designa, como se sabe, o interessante bichinho dos campos que parece postar-se em oração, com as hastes erguidas, já é, por assim dizer, um grupo fraseológico. Aliás, a evolução destas palavras compostas faz lembrar a das locuções fraseológicas: as partes de que se compõem perdem o seu próprio valor em benefício do conjunto. (LAPA, 1977, p. 93, grifo original)

Então, em conformidade com o fragmento de Manoel Rodrigues Lapa, ao registrar a composição *graças-a-deus* hifenizada, com a palavra *deus* com letra inicial minúscula e no contexto em que está inserida, o narrador parece pretender dar um novo significado aos vocábulos que se unem pelo hífen, formando, assim, com os mesmos termos, na mesma ordem, outro sentido para a expressão.

Stuart Hall (2005), no livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, discorrendo sobre o descentramento do sujeito cartesiano, ao examinar os estudos do linguista Ferdinand de Saussure, afirma, entre outras coisas, que

os significados das palavras não são fixos, numa relação um-a-um com os objetos ou os eventos no mundo existente fora da língua. O significado surge nas relações de similaridade e diferença que as palavras têm com outras palavras no interior do código da língua. Nós sabemos o que é a “noite” porque ela *não* é o “dia”. Observa-se a analogia que existe aqui entre língua e identidade. (HALL, 2005, p. 40, grifo original)

Importante observar que entre João Bala e Agenor Soronho existe similaridade na profissão: ambos são carreiros; na região, os dois são sertanejos; e, conseqüentemente, na linguagem, conforme comenta o narrador: “Mal que prosa de carreiro é coisa de si por si engraçada, pois estão sempre arrumando a voz, por traquejo de fazer a fala, e só no sestro de esticar olho para os dois lados da frente, que nem vigiando seus bois” (ROSA, 1984, p. 329).

Também existem diferenças entre os dois personagens: Soronho presume-se superior ao seu interlocutor em sua profissão; João Bala está impressionado com o acidente que sofreu, enquanto Agenor Soronho parece regozijar-se com o que sucedeu a João. Assim, pode-se considerar com Hall que, das diferenças e semelhanças entre os personagens e as circunstâncias nas quais estão inseridos, inclusive a situação de fala, surgem os possíveis significados da trama.

Para contrastar com a expressão *graças a Deus*, opta-se agora por analisar algumas locuções que se referem à ideia de “castigo de Deus”. Tais expressões apresentam-se sete vezes no livro em estudo. A primeira delas se faz no conto “A volta do marido pródigo”. Na narração subsequente, “Sarapalha”, manifesta-se pela segunda vez. Apresenta-se também na narrativa seguinte, “Duelo”. Duas vezes encontram-se em “Conversa de bois”, e, no último conto do livro, “A hora e vez de Augusto Matraga”, manifestam-se mais duas vezes.

Laio, o protagonista do conto “A volta do marido pródigo”, pede para seu Miranda dar um recado para Ritinha, sua esposa. Seu Miranda se assusta com o que deveria dizer para a companheira de Laio, pois Eulálio a estava abandonando para sair pelo mundo, sem rumo e jamais voltaria:

- Mas, seu Laio... Isso é uma ação de cachorro! Ela é sua mulher!...
- Olha, seu Miranda: eu, com o senhor, de qualquer jeito: à mão, a tiro, ou a pau, o senhor não pode comigo — isto é — não é?... Então, bem, eu sei que não é por mal, que o senhor está falando. E agora eu não quero me amofinar, não tenho tempo p’ra estragar a cabeça com raiva nenhuma, à toa-à toa. Sou boi bravo nem cachorro danado, p’ra me enraivar? Mas, é bom o senhor pensar um pouco, em antes de falar, hein?
- Bom, eu não tenho nada com coisas dos outros...
- E, é. Quiser dar o recado, dá. Não quiser, faz de conta. Apitou. O trem.
- Adeus, seu Miranda!... Me desculpe as coisas pesadas que eu falei, que é porque eu estou meio nervoso...
- Inda está em tempo de ter juízo, seu Laio! O senhor pode merecer um castigo de Deus...
- Que nada, seu Miranda! Deus está certo comigo, e eu com ele. Isto agora é que é assunto meu particular... Alegrias, seu Miranda!

— Não vai, não, seu Laio! Pensa bem... (ROSA, 1984, p. 98-99)

Estudando textos de Freud, Gellis e Hamud (2011, p. 646) comentam que a “angústia que envolve a expectativa de um castigo é o próprio sentimento de culpa.” No entanto, Laio parece não ter essa angústia, tampouco espera um castigo e, muito menos, a culpa por abandonar a sua esposa. Embora Lalino mencione o nervosismo que antecede a viagem, Seu Miranda dá sinais de estar muito mais angustiado que Lalino, tanto que ele lembra a Eulálio que “ele pode merecer um castigo de Deus”. A resposta de Laio remete ao texto bíblico “A parábola do filho pródigo”: “Alegrias, seu Miranda!” (ROSA, 1984, p. 99). Semelhante ao filho mais novo da parábola atribuída a Jesus, que está em Lucas 15:11-32, Laio, “ajuntando tudo, partiu para uma terra longínqua e ali desperdiçou [tudo], vivendo dissolutamente.” (BÍBLIA, Lucas, 15:13)

Eulálio, como se já soubesse da história narrada há dois mil anos, confia na bondade de Deus e dos seus e vai para o Rio de Janeiro gastar o dinheiro que ganhou vendendo a esposa ao espanhol Ramiro. Mas isso não importa, pois Deus sempre perdoa, ainda mais no caso de Laio, pois Deus está certo com ele, e ele com Deus. (ROSA, 1984, p. 99)

No conto seguinte, “Sarapalha”, os primos Ribeiro e Argemiro encontram-se doentes, com malária. Depois de a esposa do primo Ribeiro fugir com um boiadeiro, os dois passam a viver com Maria Preta e o cachorro, Jiló. Devido aos delírios que a doença causa, os primos pouco conversam, mas a consciência pesada de Argemiro faz com que ele confesse ao outro algo que o angustia há tempo:

— Primo Ribeiro... eu nunca tive coragem p’ra lhe contar uma coisa... Vou lhe contar uma coisa... O senhor me perdoa?!...
 — Chega aqui mais p’ra perto e fala mais alto, Primo, que essa zoeira nos ouvidos quase que não deixa a gente escutar...
 — Não foi culpa minha... Foi um castigo de Deus, por causa de meus pecados... O senhor me perdoa, não perdoa?!...
 — Que foi isso, Primo? Fala de uma vez!
 — Eu... eu também gostei dela, Primo... Mas respeitei sempre... respeitei o senhor... sua casa... Nós somos parentes... Espera, Primo! Não foi minha culpa, foi má-sorte minha...
 Primo Ribeiro arregalou os olhos. Calçou a mão na madeira do cocho. Faz força para se levantar.
 — Não teve nada, Primo!... Juro!... Por esta luz!... Nem ela nunca ficou sabendo... Por alma de minha mãe!
 As pernas de Primo Ribeiro se recusam a agüentar-lhe o corpo. Primo Argemiro se levantou também. Quer ajudar o outro a se sustentar.
 — Me larga! Me larga e fala como homem!
 — Já falei, Primo. Me perdoa... (ROSA, 1984, 150)

Curioso observar que o primo Argemiro coloca o castigo de Deus no lugar da culpa, o que vai de encontro ao comentário de Gellis e Hamud (2011, p. 646), que relatam que a angústia de esperar um castigo é a própria culpa. Porém, o que o personagem afirma sobre culpa e castigo

é discutível, pois algum sentimento o leva a confessar a tentação. Argemiro diz não ter culpa da tentação que sofre, já que é um teste que Deus envia a ele, mas, por não passar bem nessa prova, a culpa, de alguma forma, estabelece-se em seu âmago. Infere-se que o primo Argemiro, no conto “Sarapalha”, e Lalino, em “A volta do marido pródigo”, têm traços psicológicos distintos. Laio confia na bondade divina e sai sem culpa pelo mundo, desfrutando dos prazeres que ele proporciona. Primo Argemiro sente-se culpado, embora dissimule, pela atração que tem por Luísa e responsabiliza Deus por isso.

Gellis e Hamud (2011, p. 637) assinalam que

Freud trata da formação da religião, que se baseia na supressão ou renúncia de certos impulsos instintuais – dos quais procedem, por exemplo, os mandamentos –, e verifica que o sentimento de culpa resultante de uma tentação contínua e a angústia sob a forma de temor da punição divina são conhecidos há mais tempo no campo da religião do que no campo das neuroses.

Primo Argemiro, em concordância com Gellis e Hamud, sente-se culpado ou angustiado em esperar a reação do primo traído. Em conformidade com os autores quanto à formação da religião, o personagem resiste aos instintos sexuais, inclusive pensa ser essa tentação um castigo, uma prova que Deus envia a ele. Talvez o mandamento bíblico sobre a cobiça – “Não cobiçarás a casa do teu próximo; não cobiçarás a mulher de teu próximo, nem o seu servo, nem a sua serva, nem o seu boi, nem o seu jumento, nem coisa alguma do teu próximo” (ÊXODO, 20:17) – esteja em seus pensamentos, já que ele vivencia o desejo, mas tal anseio não se efetiva, tampouco comenta sua ambição com a prima. Dessa forma, imagina-se que o pensamento do sertanejo Argemiro se distancia do pensamento de outro sertanejo, Eulálio de Souza Salãthiel, principalmente no relacionamento que eles têm com Deus. Para o primeiro, Deus é um professor rígido, com avaliações difíceis de realizar; para o segundo, Deus sempre dará outra oportunidade.

Em “Duelo” encontra-se a utilização da expressão “Deus castiga”. A luta inusitada, com meses de duração, sem o embate físico dos contendores, acaba quando Timpim Vinte-e-Um encontra Turíbio Todo e conta que estava ali para matá-lo, pois havia prometido para Cassiano Gomes que faria isso por ele, uma vez que, “Abaixo de Deus, foi ele quem salvou a vida do meu menino...” (ROSA, 1984, p. 187). O diálogo derradeiro de Turíbio Todo com seu assassino, Vinte-e-Um, continua do seguinte modo:

— Escuta... Eu também tenho família... Tenho...
 — Se apeie, seu Turíbio...
 — Pelo amor da Virgem Santíssima! Pelo amor do teu filho! Não faz isso! Deus castiga!... Não me mata...
 — Pois então reza, seu Turíbio, que eu não quero a sua perdição!
 Aí Turíbio Todo teve um grande arranco de horror, e estendeu os braços.

— Espera! Espera! Não atira ainda não...

E levantou a mão à testa, se benzendo, com voz gritada, em que o choro já começava a tremer:

— Em nome do Padre, do Filho e do Espírito Santo, amém!... Padre nosso...

Mas, não! Assim como um carneiro, não! Curvou de banda e puxou o revólver, e foi um golpe de rédeas e outro de esporas, fazendo o cavalo se empinar.

Mas a garrucha não negou fogo. Turíbio Todo pendeu e se afundou da sela, com uma bala na cara esquerda e outra na testa. O cavalo correu; o pé do defunto se soltou do estribo. O corpo prancheou, prinou, e ficou estatelado. (ROSA, 1984, p. 187-188)

Ao perceber que Timpim Vinte-e-Um está decidido a cumprir sua promessa, Turíbio Todo apela. Na primeira súplica, fala em nome do amor da Maria Santíssima, mãe de Jesus de Nazaré. Em seguida, roga pelo amor do filho de seu futuro assassino. Mas, ao constatar que nada parece mudar o objetivo de Vinte-e-Um, lembrando, talvez, que Cassiano Gomes estava abaixo de Deus, como o próprio Timpim havia mencionado instantes antes, Turíbio lança mão de seu último recurso e adverte Vinte-e-Um que Deus iria castigá-lo se cometesse tal ato. Ao que tudo indica, as rogativas de Turíbio Todo estão numa escala crescente de importância para os sertanejos envolvidos na interlocução. O amor da santa é valoroso, porém menos que o amor que Vinte-e-Um tem por seu filho. Ao dizer “Deus castiga”, como último apelo, Turíbio tenta lembrar Vinte-e-Um do poder grandioso de Deus, que tudo pode. Porém, ao entender que seu oponente se mostra intransigente, avança no diálogo utilizando-se de uma escala decrescente em importância religiosa ao benzer-se: “Em nome do Padre, do Filho e do Espírito Santo, amém!...” (ROSA, 1984, p. 187). Depois de matar Turíbio Todo, Timpim Vinte-e-Um também se benze, possivelmente para que Deus não o castigasse, como alertara sua vítima.

Souza (2009, p. 137) lembra que “historicamente a morte é apresentada como castigo pela transgressão de Adão. A relação entre pecado e morte é positiva: ‘no dia em que comeres da árvore da ciência do bem e do mal morrerás’ (BÍBLIA, Gênesis 2:17)”. Na cultura religiosa popular, comer da árvore da ciência do bem e do mal está relacionado ao ato sexual entre um homem e uma mulher. Se essa interpretação estiver correta, Cassiano Gomes morre, então, porque estava se relacionando sexualmente com Dona Silivana, esposa de Turíbio Todo. A morte de Cassiano, para essa perspectiva, é um castigo de Deus.

Ainda, Souza (2009) pode amparar a análise da expressão “Deus castiga”, no conto “Duelo”, ao elucidar um comentário de Orígenes:

Na escola de Alexandria, Orígenes deixa transparecer, em seu comentário, que o maior castigo de Adão foi ser privado de participar da vida divina, ou seja, não comunga mais dos bens da imortalidade e da incorruptibilidade, uma vez que ele devia voltar-se à imagem-arquétipo, o Verbo, e imitá-lo. Para o pensador de Alexandria, mesmo no castigo podemos perceber a misericórdia de Deus, pois o homem possui ainda a divina “semente” do intelecto, sede da imagem. Os padres ocidentais, influenciados pelo pensamento de Orígenes, entendem que o castigo de Adão é a perda da imagem de Deus e da participação celestial. Com o pecado, o homem torna-se

“terrestre”, exilado do paraíso, perdendo o direito de ser chamado homem. (SOUZA, 2009, p. 137)

Analisando o pecado de Turíblio Todo como ação, e o castigo de Deus como reação à sua falta, pode-se entender que, por ter matado Levindo Gomes, Deus, como castigo, afasta Turíblio de seu paraíso, o lar, o seu lugar. Logo torna-se “terrestre”, pois vive como um espírito errante, viaja por muitos lugares, inclusive vai a São Paulo durante o “duelo” que trava com Cassiano. Por último, acaba perdendo o direito de ser chamado de homem, o homem de dona Silivana, pois a encontra somente uma vez enquanto perambula pelo mundo.

Em “Conversa de bois”, duas vezes foram mencionadas expressões com o verbo *castigar* somado à palavra *Deus*. A primeira ocorre pela linguagem sertaneja do carreiro Soronho:

Agora, o carreiro, sim, que é homem maligno. O dia, para ele, amanheceu feliz, muito feliz. Mas, mesmo assim por assim, só porque está suando, não deixa de implicar:
— Tu Tião, diabo! Tu apertou demais o cocão!... Não vê que a gente carregando defunto-morto, com essa cantoria, até Deus castiga, siô?!... Não vê que é teu pai, demoninho?!... Fasta! Fasta, Canindé!... Ôa!... Ô-ôa!... Anda, fica novo, bocó-sem-sorte, cara de pari sem peixe! Vai botar azeite no chumaço, que senão agorinha mesmo pega fogo no eixo, pega fogo em tudo, com o diabo p'r'ajudar!... (ROSA, 1984, p. 313-314)

O contexto no qual a expressão “Deus castiga” está inserido ganha evidência devido à linguagem utilizada pelo emissor, pois o vocabulário pertence ao campo semântico dos carreiros sertanejos. A mensagem dada por Soronho é destinada a Tiãozinho, criança que trabalha para ele como ajudante de carreiro ou guia. A mãe de Tião é amante de Soronho, seu pai era paralítico e acaba de falecer. A carga do carro de bois que Tiãozinho e Soronho conduzem constitui-se de rapaduras destinadas ao Major Fréxes e do esquife do pai de Tião, o qual está assentado sobre os doces. A locução é proferida por Soronho, pois não deveria haver “cantoria”, já que estavam carregando um cadáver. Contudo, o carro de bois é quem canta, uma vez que Tiãozinho apertou muito o cocão, peças que ficam em contato com o eixo do carro e que, quando muito justas e sem a devida lubrificação, geralmente emitem ruídos que soam como melodia. Assim, para Soronho, Deus poderia castigar os responsáveis pela carga por consequência da cantiga entoada pelo carro. E ele estava certo: a roda do carro que conduzia acaba por passar por cima de seu pescoço, mas talvez isso não se deva ao motivo exposto pelo personagem. Assim como Cassiano Gomes, Agenor Soronho teve a morte como castigo, pois “comia do fruto proibido”.

Para Ricouer (1989, p. 459),

a metáfora não é viva apenas pelo fato de vivificar uma linguagem constituída. A metáfora é viva pelo fato de inscrever o impulso da imaginação num pensar mais ao nível do conceito. É essa luta pelo pensar mais, sob a condução do “princípio vivificante” que constitui a “alma” da interpretação.

Dessa maneira, a linguagem metafórica de Soronho, ao considerar cantoria o ruído do contato do cocão com o eixo do carro de bois, desloca a imagem linguística para um outro patamar de compreensão. Por julgar aquele som uma melodia e, conseqüentemente, um desrespeito ao defunto, Agenor Soronho entende ser isso motivo suficiente para um castigo de Deus. À vista disso, a interpretação que o carreiro tem de tal fato o faz tomar atitudes distintas das que tomaria, se pensasse de forma literal, que não fosse música, mas apenas um som causado pelo atrito de peças de madeira.

Pela linguagem e atitudes de Soronho, percebe-se também certa ironia em relação à hipocrisia do carreiro ao mencionar que Deus castiga devido à falta de lubrificação de certas peças do carro de bois, pois, além de maltratar Tiãozinho com trabalhos pesados, insulta-o com variados impropérios e tem um caso com a mãe do menino, desde antes de seu pai falecer. Então, o carreiro parece preocupar-se em respeitar o pai de seu guia somente depois de sua morte.

Adiante, dá a impressão de que Tiãozinho também tem uma premonição do que iria acontecer com seu patrão:

Pobre do pai!... Tiãozinho tinha de levar a cuia com feijão, para comer junto com ele, porque nem que a mãe não tinha paciência de pôr comida na boca do paralítico... E ela, com seu Soronho, tinham, para comer, outras coisas, melhores... Deviam de ter... Mas, com isso, Tiãozinho não se importava... O que doía era o choro engasgado do pai, que não falava quase nunca... Mas Deus havia de castigar aquilo tudo. Não estava direito, não estava não! (ROSA, 1984, p. 316)

Os pressentimentos de Tiãozinho e de Soronho concretizam-se. Porém, o que representa um castigo de Deus para Soronho parece não possuir o mesmo significado para os outros personagens:

Tiãozinho — nunca houve melhor menino candieiro — vai em corridinha, maneiro, porque os bois, com a fresca, aceleram. E talvez dois defuntos deem mais para a viagem, pois até o carro está contente — *renhein... nhein...* — e abre a goela do chumaço, numa toada triunfal. (ROSA, 1984, p. 338, grifo original)

Agora, a metáfora da cantoria do carro de bois alcança outra interpretação: o que antes, para Soronho, era desrespeito para com o defunto, nesse instante é uma “toada triunfal”, uma vez que os bois, o menino e “até o carro estão contentes”, pois com dois defuntos poderiam pagar mais pela viagem. (ROSA, 1984, p. 338)

Interessante notar que a narração somente se torna possível também devido a um castigo, mas desta vez imposto a um animal pouco lembrado nos comentários críticos sobre este conto, a irara Risoleta.

Maneira seja, pôde instruir-se de tudo, bem e bem. E, tempo mais tarde, quando Manuel Timborna a apanhou, — Manuel Timborna dormia à sombra do jatobá, e o bichinho veio bisbilhotar, de demasiado perto, acerca do bentinho azul que ele usa no pescoço, — ela só pôde recobrar a liberdade a troco da minuciosa narração. (ROSA, 1984, p. 306)

O animal acompanha todo o trajeto que os personagens percorrem sem que ninguém pudesse perceber, “Somente os olhos poderosos de um gavião-pombo poderiam localizar a irarinha, e, mesmo assim, caso o gavião tivesse mergulhado o voo, em trajetória rasante.” (ROSA, 1984, p. 305). Muito esperta, “a irara Risoleta fez o cálculo do tempo de que dispunha.” (ROSA, 1984, p. 306). Então a narrativa se encerra, porque termina igualmente a disponibilidade do animal que tudo testemunhara: “E logo agora, que a irara Risoleta se lembrou de que tem um sério encontro marcado, duas horas e duas léguas para trás, é que o caminho melhorou.” (ROSA, 1984, p. 337-338)

Aparecem no último conto do livro *Sagarana*, “A hora e vez de Augusto Matraga”, as derradeiras expressões da obra relacionadas com a possibilidade de um castigo de Deus. Nas duas vezes que surgem no conto, elas implicam relação com Augusto Matraga e Joãozinho Bem-Bem.

Nhô Augusto encontra-se no povoado do Tombador, morando com mãe Quitéria e pai Serapião. Certo dia, despontam naquela localidade Joãozinho Bem-Bem e uma pequena parte de seus jagunços, e Augusto Esteves dá-lhes comida e pouso por uma noite. O chefe dos jagunços fica tão impressionado com a acolhida de Augusto Matraga que o convida para se integrar ao seu grupo, mas Nhô Augusto está mudado, está mais conectado às coisas de Deus e espera por sua hora e sua vez de ir para o céu, motivo pelo qual não aceita o convite do jagunço. No entanto, esse chamamento percorre por seus pensamentos reiteradas vezes:

E o oferecimento? Era só falar! Era só bulir com 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. Eh, mundo velho de bambaruê e bambaruá!... Eh, ferragem!... E Nhô Augusto cuspiu e riu, cerrando os dentes. Mas, qual, aí era que se perdia, mesmo, que Deus o castigava com mão mais dura... E só então foi que ele soube de que jeito estava pegado à sua penitência, e entendeu que essa história de se navegar com religião, e de querer tirar sua alma da boca do demônio, era a mesma coisa que entrar num brejão, que, para a frente, para trás e para os lados, é sempre dificultoso e atola sempre mais. (ROSA, 1984, p. 372)

Nessa referência ao castigo de Deus, a história indica que Augusto Matraga já havia recebido punição divina em razão dos pecados cometidos anteriormente, pois o narrador comenta que se ele agisse daquela maneira receberia castigo “com mão mais dura...” (ROSA, 1984, p. 372). Essa afirmação conduz ao evento que o levava a entrar em conflito com os capangas do Major Consilva. É possível inferir que o desfecho desse embate tenha sido um castigo de Deus, cuja expiação o direciona a uma vida religiosa. Nessa perspectiva, Nhô Augusto não quer perder-se em vida profana outra vez e percebe que na vida religiosa “sempre é dificultoso”, pois deve-se entrar

pela porta estreita; porque larga é a porta, e espaçoso, o caminho que conduz à perdição, e muitos são os que entram por ela;
E porque estreita é a porta, e apertado, o caminho que leva à vida, e poucos há que a encontrem. (BÍBLIA, Mateus, 7: 13, 14, grifo original)

A paráfrase da parábola da porta estreita entrevista no final do excerto apresentado de *Sagarana* ajuda a regionalizar a obra por meio da religiosidade sertaneja rosiana, já que, escrita com linguagem do sertão mineiro de Rosa, torna-se mais próxima de seus personagens e, conseqüentemente, da compreensão dos tipos rosianos envolvidos na trama.

Os enredos de Rosa na obra estudada também se formam pela linguagem, que carrega consigo o lugar singular estabelecido pelo autor. Michel de Certeau (2002) lança luz sobre isso ao comentar que “as estruturas narrativas têm valor de sintaxes espaciais” (CERTEAU, 2002, p. 199). Contudo, as narrações de *Sagarana* elevam o valor das sintaxes espaciais a outro patamar, pois, propositadamente, quer-se deixar a impressão de que o lugar representado é de fato um sertão muito particular, rosiano, uma vez que não se sabe se a linguagem pertence ao lugar ou se o lugar pertence à linguagem.

Em momento posterior da última narrativa de *Sagarana*, Augusto Esteves parte do povoado do Tombador montado num jumento em busca de sua hora e vez. “Oh coisa boa a gente andar solto, sem obrigação nenhuma e bem com Deus!...” (ROSA, 1984, p. 378). Matraga chega ao arraial do Rala-Coco, onde encontra Joãozinho Bem-Bem e seus jagunços. Nesse local, Nhô Augusto é tentado mais uma vez pela proposta de Joãozinho Bem-Bem:

— ...eu gostei da sua pessoa, em-desde a primeira hora, quando o senhor caminhou para mim, na rua daquele lugarejo... Já lhe disse, da outra vez, na sua casa: o senhor não me contou coisa nenhuma de sua vida, mas eu sei que já deve de ter sido brigador de ofício. Olha: eu, até de longe, com os olhos fechados, o senhor não me engana: juro como não há outro homem p’ra ser mais sem medo e disposto para tudo. É só o senhor mesmo querer...

— Sou um pobre pecador, seu Joãozinho Bem-Bem...

— Que-o-quê! Essa mania de rezar é que está lhe perdendo... O senhor não é padre nem frade, p’ra isso; é algum?... Cantoria de igreja, dando em cabeça fraca, desgoverna qualquer valente... Bobajada!...

— Bate na boca, seu Joãozinho Bem-Bem meu amigo, que Deus pode castigar!
 — Não se ofenda, mano velho, deixe 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... (ROSA, 1984, p. 380)

Nesse excerto, seu Joãozinho Bem-Bem convida Augusto Matraga por duas vezes para fazer parte de seu bando. Antes, no povoado do Tombador, já havia feito o mesmo convite. Ou seja, Augusto Esteves é tentado três vezes, a mesma quantidade de vezes que Jesus foi tentado no deserto. Outra semelhança com Jesus se dá com o animal que lhe serve de montaria, o jumento. Assim como Jesus, Nhô Augusto ajuda os mais fracos; dessa forma, opta por socorrer o velho que Joãozinho Bem-Bem iria matar. Depois de lutar com Joãozinho Bem-Bem até a morte, faz algo semelhante a Jesus na cruz, quando este pede para o bom ladrão se arrepender de seus pecados, dizendo que, se assim o fizesse, encontrar-se-iam logo no paraíso: “— Feito, meu parente, seu Joãozinho Bem-Bem. Mas, agora, se arrepende dos pecados, e morre logo como um cristão, que é para a gente poder ir juntos...” (ROSA, 1984, p. 385). Augusto Matraga estava certo: a sua hora e vez chegou e Deus castigou seu Joãozinho Bem-Bem por não ter atendido o pedido que o velho tinha feito em nome de Deus e da Virgem Maria.

A representação de Deus em *Sagarana* se mostra bastante verossímil para os religiosos monoteístas, pois Deus é onipresente, onisciente e onipotente. Ele está nominalmente citado em muitas páginas da obra, parece estar sempre observando os passos e os pensamentos dos personagens e, por fim, dá a impressão de que controla não somente os destinos dos sertanejos, mas, também, tudo e todos que os envolvem. Rosa aproveita-se do imaginário bíblico e, conseqüentemente, do apelo emocional inerente às narrativas sagradas, para acomodá-los em suas histórias, acrescentando a isso a linguagem, os hábitos, a cultura, o ambiente sertanejo, que culminam nos contos. Estes, assim como as parábolas e outros textos bíblicos, estão repletos de alegorias e outros recursos estéticos que dão ao texto várias possibilidades de releitura e interpretação.

3.2 POR TODOS OS SANTOS E PELA VIRGEM SANTÍSSIMA: RASTREANDO OS SANTOS

Abaixo de Deus estão Jesus, Maria de Nazaré e os santos, em número de vezes que se manifestam nos contos de *Sagarana*. Não exatamente nesta ordem, pois os santos, juntamente com a Virgem Maria, aparecem com mais frequência, mais de vinte vezes para eles e semelhante número de ocorrências para ela. Em algumas ocasiões a palavra *Virgem* surge sozinha, talvez como uma interjeição, reportando-se a Maria de Nazaré. Jesus ou outras palavras

que aludem a ele aparecem em menos de quinze ocasiões. Talvez o nome de Jesus, ou as palavras que a ele se refiram, ocorra com menos regularidade porque a maioria das religiões cristãs o considere uma manifestação de Deus. Em “O burrinho pedrês”, João Manico, ao contar um caso aos companheiros, menciona a divindade de Jesus de Nazaré:

... Foi de verdade? Foi visão de sonho? Eu já estou velho, para querer saber. Muita gente acha que sim, mas só tem coragem de dizer que não! Sei lá... Mas — Virgem Santa Mãe de Deus! — acordei, de madrugada, foi com os gritos do patrão. Que é do gado?! Só o rastro da arrancada. Tinham arribado, de noite!... Mas, ainda foi mais triste: no lugar onde deviam de ter ficado Aristides mais Octaviano, nem cadáver!: os bois tinham passado por cima, e, eles, mais os arreios que estavam servindo de travesseiros para eles dormirem, estavam pisados, moídos, tinham virado bagaço vermelho... (ROSA, 1984, p. 70)

Para outras religiões monoteístas, como o judaísmo e o islamismo, Jesus é apenas um profeta: não é Deus, mas um emissário Dele. No entanto, Manico não é judeu e tampouco muçulmano, não se sabe qual é a sua religião, mas, por seu relato, nota-se que para ele Jesus é manifestação de Deus. Talvez nunca tenha pensado sobre isso e só repita as palavras sobre fé por costume e tradição regional. As pessoas exercem sua fé em conformidade com o seu ambiente, seu lugar, e não seria diferente no sertão de Rosa.

Dessa forma, a religiosidade, por estar conformada ao seu local, pode revelar diversos aspectos culturais e sociais de uma região. Nascimento (2009, p. 219-220) acredita

que o estudo das manifestações do religioso permite compreender economias, políticas, hierarquias e laços sociais em diferentes sociedades e contextos históricos específicos, entretanto, quando leio ou escuto o termo popular, tenho a tendência de interpretá-lo como uma ideia que quer remeter-se a algo original, genuíno, puro e essencialmente do povo. Embora reconhecendo a utilidade do termo não apenas ao historiador, mas ao antropólogo, ao cientista social, ou demais campos de especialistas do humano, é bem verdade que temos extrema dificuldade de defini-lo.

Assim, ao estudar as menções referentes aos santos nos contos de *Sagarana*, pode-se elucidar várias particularidades relacionadas à estrutura social, histórica, política, emocional, psicológica da sociedade sertaneja rosiana. A religiosidade como elemento cultural, além de regionalizar a obra, fornece outras perspectivas de observação, sobretudo somada ao termo popular, o que é intrínseco a esta obra de João Guimarães Rosa.

A crença em Nossa Senhora como uma benfeitora espiritual está há muito tempo presente na cultura popular, marcada pela religiosidade cristã, que chegou ao Brasil com os conquistadores portugueses. Sobre esse tema, Cipolini (2010, p. 37) afirma que

no Brasil, a exemplo dos outros países da América Latina, a devoção a Maria constitui uma experiência vital e histórica. Desde o início da chegada dos portugueses ao Brasil, se, de um lado, Maria, em um primeiro momento, conferiu ânimo aos conquistadores que trouxeram sua imagem nas caravelas que os transportavam, por outro lado, em

um segundo momento, conferiu esperança aos colonizados, dignidade aos escravizados e motivação para todo tipo de desafortunados. Isto é atestado pelos inúmeros títulos com os quais é invocada no Brasil.

Dentre as designações pelas quais Maria é avocada, *Virgem* está entre as mais populares. Nos contos de *Sagarana*, tal definição, sem acréscimo de outro vocábulo, anuncia-se por seis vezes. Duas delas estão na narrativa “O burrinho pedrês”. Na primeira ocasião em que o termo aparece, Major Saulo e um de seus vaqueiros, Zé Grande, estão conversando sobre o comportamento da boiada e como deveriam proceder para que não houvesse insubordinação dos animais:

— Agaranto. Olha agora: todos estão gostando de bater nele, da banda cega. Não chega no arraial sem estar muito machucado... E, se a gente descuidar, ele, atoinha, atoinha, pega a querer pinchar para fora da estrada, do lado do olho são... Aquela vaca moura, também... É maligna, está judiando com os outros, à traição. O resto está em ordem.

— Caso com tua fala, Zé Grande. Sinoca, mais Tote: vão separar aqueles quatro, e trazer outros, do curral pequeno, para repor no lugar. Mas, Virgem! Não viram aquela prenda? E ia como boi de corte? Vigia se é capão ou não... (ROSA, 1984, p. 34)

Feita a estratégia para conter os rebeldes quadrúpedes, Major Saulo se espanta ao ver entre os bois um bonito “como um bicho de Deus!...” (ROSA, 1984, p. 34). Assim, surge a palavra *Virgem* pela primeira vez na obra, devido à admiração, à surpresa por ver aquela beleza de “boi esguio, preto-azulado, azulego; não: azul asa-de-gralha, água longe, lagoa funda, céu destapado — uma tinta compacta, despejada do chanfro às sobre-unhas e escorrendo, de volta, dos garrões ao topete — concolor, azulíssimo.” (ROSA, 1984, p. 34). *Virgem*, nesse contexto, representa uma interjeição e refere-se a Maria de Nazaré, mãe de Jesus, conforme o *Dicionário Houaiss* informa ao descrever o significado da palavra “vige: *interj.* [...] exprime espanto, surpresa, ironia, aborrecimento, repulsão ou menosprezo [...] ETIM alt. De *Virgem* Maria; ver *virg(in)* [...] SIN/VAR ige, ixé, vixe”. (HOUAISS, 2001, p. 2860)

À vista disso, pela expressão de espanto, surpresa e/ou aborrecimento do Major, dono da boiada, infere-se que a religiosidade do sertanejo rosiano, concretizada, nessa ocasião, na menção à Virgem Maria, está no inconsciente coletivo dos vaqueiros da história de “O burrinho pedrês”, pois a interjeição é proferida espontaneamente, como uma palavra comum do vocabulário dos boiadeiros. Ademais, os interlocutores, no momento da referência a Nossa Senhora, compreendem automaticamente a interjeição, como se ela pertencesse à linguagem internalizada do grupo de peões, empregados do Major Saulo.

Algumas páginas adiante, Raymundão, um dos vaqueiros do Major Saulo, conta para os outros companheiros de trabalho um caso, em que presenciara uma onça preparando uma emboscada para algumas criações do Major Saulo:

— Eu estou quase não acreditando mais, Raymundão...
 — Bom, pode ter sido também uma visão minha, não duvido nada... Mas, então foi que eu fiquei sabendo que tem também anjo-da-guarda de onça!... Você sabe que, quando a tigre arma o bote, é porque ela já olhou tudo o que tinha de olhar, e já pensou tudo o que tinha de pensar, e aí nunca que ela deixa de dar o pulo, não é? Pois, nesse dia, a canguçu de certo que imaginou mais um tiquinho, porque ela desmanchou o dela, andando de rastro para trás um pedaço bom. Depois, correu para longe, sem um miado, e fois'embora.
 Onça esperta!...
 — Oi, que é?
 — Estamos chegando no córrego. Vamos lá...
 — Vigia só como a cheia está alta. A água quando dando na metade do ingazeiro!... Qu' é do barranco? Sumiu, está vendo?
 — Virgem! E agaranto que em até de noite ainda sobe mais... A lua não é boa... Ano acabando em seis... (ROSA, 1984, p. 43)

Como acontece com frequência nos contos de Rosa, em “O burrinho pedrês” a narrativa principal é cruzada por outras histórias que os próprios personagens relatam no decurso do enredo primário. Raymundão interrompe a história do narrador para descrever a sua e, em seguida, sua narração é suspensa para volver à narração basilar. Nesse ínterim, um dos vaqueiros sertanejos faz referência a Maria de Nazaré utilizando-se da palavra *Virgem*. Nessa citação, a interjeição parece ser expressa também com espanto, surpresa e/ou aborrecimento, similarmente ao primeiro excerto. O aborrecimento evidenciado pela interjeição nas duas ocorrências seria por razões distintas: no caso do Major Saulo, o patrão, pode ser devido à negligência de alguns vaqueiros em deixar o boi azulado entrar na manada “como boi de corte” (ROSA, 1984, p. 34), descuido que poderia causar prejuízo; na segunda situação, o vaqueiro, empregado, pode ter-se aborrecido por não poder chegar até sua casa no mesmo dia, devido à enchente, e, assim, ver seu tempo de lida aumentado por não conseguir atravessar o córrego.

Interessante observar que, nos dois trechos citados, o vocábulo *agaranto* é empregado por dois boiadeiros com o intuito de evidenciar sua fala, informar algo importante, chamando a atenção de seus interlocutores para qualquer coisa relevante. Por escolher essa palavra, dessa maneira, o narrador sinaliza o lugar de fala dos personagens, em conformidade com Michel de Certeau (2002, p. 209, grifo original) quando comenta que “O relato tem inicialmente uma função de autorização, ou mais exatamente, de *fundação*.” Assim, a linguagem sertaneja, juntamente com a religiosidade do sertão de Rosa, ajuda a estabelecer fundamentação para a representação da região e cultura dos atores da trama.

Como também se pode verificar no segundo excerto de “O burrinho pedrês”, no discurso de Raymundão, quando um de seus interlocutores diz não estar acreditando na sua história, o sertanejo responde da seguinte maneira: “— Bom, pode ter sido também uma visão minha, não duvido nada... Mas, então foi que eu fiquei sabendo que tem também anjo-da-guarda de onça!...” (ROSA, 1984, p. 43). Ao mencionar que a onça também tem anjo protetor, Raymundão

demonstra que a religiosidade do sertanejo rosiano circunscreve a narrativa, regionalizando-a e conduzindo-a para o seu local próprio. Em tal espaço, torna-se possível um burro atravessar um córrego cheio e ainda salvar dois vaqueiros, onça ter anjo da guarda, conversar com bois telepaticamente, ir para o céu nem que seja a porrete, entre outras coisas insólitas.

Como interjeição, a palavra *Virgem*, seguida de ponto de exclamação, surge no livro *Sagarana* por mais quatro vezes: em “A volta do marido pródigo”, “São Marcos”, “Conversa de bois” e em “A hora e vez de Augusto Matraga”. Nessas menções à Virgem Santíssima, os emissores parecem querer manifestar surpresa ou espanto diante do que se verifica no contexto da mensagem.

A palavra *ixe*, de acordo com o *Dicionário Houaiss*, é uma variação de *Virgem* e manifesta-se por quatro vezes nos contos da obra em estudo, duas delas em “O burrinho pedrês”, porém aparecendo de forma repetida na primeira ocasião, dando mais ênfase à surpresa denotada na fala do sertanejo: “— Ixe, ixé! Muito boi pesado. São os de Fortaleza. Só curraleiro alevantado, nação de boi arisco...” (ROSA, 1984, p. 32). Tanto em “O burrinho pedrês” quanto em “São Marcos”, a palavra *ixe* surge revelando surpresa ou espanto. A exceção acontece com apresentação do termo no conto “A volta do marido pródigo”:

— De certo que não. Não seja! (Lalino tem outro acesso de precipitação:) Ixe, já viu sapo não querer a água?! Então, arranja o cobre, não é? Mas tem que ser é p'r'agorinha...

— Mire: um conto eu posso... Fazendo um sacrificiozinho, caramba!

— Serve, serve. Mas é de indo já buscar, que o caminhão sai em pouco p'ra o Brumadinho... A já! (ROSA, 1984, p. 97)

Nessa situação, Lalino parece apresentar outro significado para a interjeição *ixe*. O momento em que Laio se encontra também é muito diferente, pois está vendendo sua esposa para o espanhol Ramiro. Percebe-se, também, que Eulálio está com pressa, e a circunstância exige que ele utilize as palavras para persuadir o seu interlocutor da maneira mais rápida possível. Por esse motivo, talvez haja certa carga de ironia no emprego da expressão. Interessante notar que é a única vez em que a palavra *ixe* não está seguida de ponto de exclamação nos contos de *Sagarana*, o que pode confirmar o afã de Laio para conseguir o dinheiro de Ramiro. Fernandes auxilia a entender a ironia nessa citação ao fazer um estudo sobre “A ótica do humor e da ironia em algumas produções literárias do poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens”:

Sobre a ironia, Muecke também investiga as origens do conceito e irá encontrar as primeiras definições em Platão e Aristóteles, que utilizam a palavra grega *euroneia*, que se origina da palavra *eiron* e que para Demóstenes era aquele que “fugia de suas responsabilidades de cidadão” (MUECKE, 1995, p 31). Aristóteles, então, define a

ironia (euroneia) como sendo “dissimulação autodepreciativa”. (FERNANDES, 2012, p. 4)

A definição de Demóstenes e de Aristóteles para ironia harmoniza-se com a circunstância na qual Eulálio faz uso da interjeição *ixe*. Lalino está *fugindo de suas responsabilidades* como marido e *dissimula autodepreciação* ao pedir para Miranda contar a Maria Rita o que faria: “— Olha, fala com a Ritinha que eu não volto mais, mesmo nunca. Vou sair por esse mundo, zanzando. Como eu não presto, ela não perde... Diz a ela que pode fazer o que entender... que eu não volto, nunca mais...” (ROSA, 1984, p. 98). Eulálio de Souza Salãthiel, habitualmente, no conto, utiliza-se das palavras de maneira a beneficiar-se e, dessa vez, também não economizou o verbo, inclusive no que se refere à Virgem, para que sua vontade de conhecer o Rio de Janeiro e seus prazeres prevalecesse.

A palavra *Virgem*, fazendo referência a Maria de Nazaré, acompanhada de outra(s) palavra(s) ou não, ocorre cinco vezes na narrativa “A volta do marido pródigo”. Imagina-se que existe um paralelo entre essa história e a representação atribuída a Jesus de Nazaré, a “Parábola do filho pródigo”, que está em Lucas 15:11-32. No conto de Rosa, o marido vende a esposa, Maria Rita, ao espanhol Ramiro e viaja para um lugar afastado do seu, Rio de Janeiro. Na parábola, o filho mais novo pede ao pai a sua parte da herança e parte para uma terra distante. Em certo momento, Laio pensa em voltar, pois se encontra em situação adversa:

O dinheiro se fora. Rareavam os biscates. Veio uma espécie de princípio de tristeza. E ele ficou entibiado e pegou a saudade. Foi quando estava jantando, no chinês:
— E se eu voltasse p’ra lá? É, volto! P’ra ver a cara que aquela gente vai fazer quando me ver... (ROSA, 1984, p. 101)

O filho pródigo,

havendo ele gastado tudo, houve naquela terra uma grande fome, e começou a padecer necessidades. [...] E desejava encher o seu estômago com as bolotas que os porcos comiam [...] Levantar-me-ei, e irei ter com meu pai, e dir-lhe-ei: Pai, pequei contra o céu e perante ti. (BÍBLIA, Lucas 15:14-18)

A narrativa de Rosa, de certa forma, faz analogia ao texto bíblico. O dinheiro acaba para os dois personagens, a refeição de ambos já não era tão requintada. Mais velho que Lalino, Ramiro talvez represente a figura do irmão mais velho, pois, assim como o irmão da parábola, o espanhol não aprova a volta do marido eloquente, pródigo de verbo. Maria Rita corresponde ao pai, já que fica contente pela volta do marido mais jovem, embora o esposo mais velho tenha estado consigo quando o mais novo a abandonou, de forma análoga, na parábola, ao filho mais velho que sempre esteve ao lado do pai. Como na narrativa contida em Lucas, o mais jovem é o protagonista e, embora tenha agido de forma inconsequente, o preferido do pai ou da esposa.

Cabe chamar a atenção, ainda, para o nome da personagem feminina, Maria Rita. Na parábola, o pai representa Deus. Maria é o nome da mãe de Jesus, que para alguns é Deus encarnado. O nome *Maria* significa excelsa, sublime ou predileta de Javé (GUÉRIOS, 1981, p. 171). Rita é um hipocorístico de Margherita ou Margarida (GUÉRIOS, 1981, p. 212), que, por sua vez, tem significado de *pérola* (GUÉRIOS, 1981, p. 171). Assim, infere-se que o nome da esposa de Laio não foi dado ao acaso, uma vez que pode ter sentido de pérola predileta de Deus ou pérola sublime. Maria Rita, a excelsa pérola, foi vendida pelo esposo a Ramiro. Contudo, por amar muito seu primeiro e mais jovem esposo, deixa-o retornar ao lar de seus braços.

Maria Rita, ao demonstrar seu amor por Laio, mesmo depois de se envolver com Ramiro, assemelha-se ao pai que perdoa os excessos, as imprudências, os pecados cometidos pelo filho, simplesmente por amá-lo muito. Assim, além de se parecer com o pai, também se aproxima da *Virgem Maria*, pois “É na normalidade do cotidiano que Maria, uma mulher que não tinha um lugar excepcional ou funções particulares na vida social ou religiosa do seu povo, vive a sua experiência de virgem e mãe” (PINHO, 2005, p. 436).

Com exceção das últimas palavras, o trecho citado se ajusta à vida de Ritinha. Posteriormente, Pinho ainda comenta sobre Maria, mãe de Jesus: “Redescobriu-se, antes de mais, com atenção mais apurada e com nova sensibilidade, que Maria é uma mulher do nosso mundo, que, como inúmeras outras mulheres, viveu a dupla condição de esposa e mãe.” (PINHO, 2005, p. 440). Se desconsideradas a última palavra e a conjunção antes dela, o texto bem pode se referir a Maria Rita, a Ritinha de Laio, que *viveu a dupla condição de esposa*.

A *Virgem Maria* mostra-se bastante popular nos contos de *Sagarana*; porém, a história que mais faz referência à *Virgem*, mãe de Jesus, na primeira obra publicada de Rosa, intitula-se “A hora e vez de Augusto Matraga”. Nesse relato, o vocábulo *Virgem*, fazendo menção a Maria, repete-se por sete vezes. A primeira alusão se dá na primeira página e se refere a um nome de lugar: o “arraial da *Virgem Nossa Senhora das Dores do Córrego do Murici*” (ROSA, 1984, p. 341). Nomes de lugares que remetem à *Virgem Maria* são bastante comuns em Minas Gerais, conforme relaciona Carvalho (2014) em sua tese, *Hagiotoponímia em Minas Gerais*: “No que se refere aos mariotopônimos, observa-se que dos 190 topônimos constituídos de nomes de invocações à *Virgem Maria*, 178 são relativos a acidentes humanos: 151 são fazendas, 7 vilas, 5 localidades, 5 cidades, 5 sítios, 2 povoados, 2 chácaras e 1 granja.” (CARVALHO, 2014, p. 571). Dessa forma, observa-se que o nome do arraial citado tem respaldo empírico, e o sertão mineiro de Rosa adquire verossimilhança com a religiosidade popular manifestada por meio da hagiotoponímia mineira.

Nesse conto, existem três menções à Virgem como interjeição, indicando surpresa ou espanto. Angélica, uma das mulheres presentes na festa popular no início da narrativa, ao ser tocada por muitos homens no leilão, diz: “— Virgem Maria Puríssima! Ui, pessoal!” (ROSA, 1984, p. 342). Nesse leilão, que é de santo, a peça leiloada é uma mulher de “pescoço e pernas finas, e passou a chamar-se, imediatamente, Sariema” (ROSA, 1984, p. 342). Depois de acabada a procissão, permanecem no leilão somente homens que haviam consumido álcool e duas mulheres. O narrador descreve que “as duas mulheres-à-toa estavam achando em tudo um espírito enorme, porque eram só duas e pois muito disputadas, todo-o-mundo com elas querendo ficar.” (ROSA, 1984, p. 341). Para o narrador, a princípio tanto Sariema quanto Angélica gostam da situação em que se encontram; contudo, para o namorado de Sariema, o cenário acaba se tornando embaraçoso e se agrava com a chegada de Nhô Augusto, pois arremata o objeto não oficial do leilão e o leva consigo.

Nesse contexto, Angélica faz menção à Virgem. Ao reportar-se à mãe de Jesus, a personagem parece espantada com o que está acontecendo, mas existe certo tom de ironia no quadro relatado. Primeiramente, o nome da rapariga que evoca a Virgem não tem correspondência com a sua personalidade. Angélica significa “de anjo, pura, celestial” (GUÉRIOS, 1981, p. 58). Todavia, segundo o narrador, trata-se de uma mulher à toa. Ademais, como se querendo preservar-se com mais eficácia, ela recorre a dois adjetivos ao chamar por Maria, conferindo certa redundância à interjeição. Porém, em seguida, parece arrepender-se de tanta segurança e apresenta uma exclamação mais profana e condizente com sua personalidade, em conformidade com o relato imediatamente anterior: “Mas, nisso, puxaram para trás a outra — a Angélica preta se rindo, senvergonha e dengosa — que se soverteu na montoeira, de braço em braço, de rolo em rolo, pegada, manuseada, beliscada e cacarejante” (ROSA, 1984, p. 342).

A menção seguinte à Virgem como interjeição se dá quando Augusto Matraga está capinando no povoado do Tombador, depois de ter dado comida e pouso para Joãozinho-Bem-Bem e seus jagunços. Em seu trabalho solitário ele descreve a natureza:

Mas o que não se interrompia era o trânsito das gárrulas maitacas. Um bando grazinava alto, risonho, para o que ia na frente: — Me espera!... Me espera!... — E o grito tremia e ficava nos ares, para o outro escalão, que avançava lá atrás.
— Virgem! Estão todas assanhadas, pensando que já tem milho nas roças... Mas, também, como é que podia haver um de-manhã mesmo bonito, sem as maitacas?!...
O sol ia subindo, por cima do vôo verde das aves itinerantes. Do outro lado da cerca, passou uma rapariga. Bonita! Todas as mulheres eram bonitas. Todo anjo do céu devia de ser mulher. (ROSA, 1984, p. 374)

Nhô Augusto sente-se bem no ambiente em que trabalha. Agora que está mais próximo de sua hora e vez, ele faz orações, depois de uma frase invocando Maria de Nazaré, como se

estivesse agradecendo por tudo que o circunda: a manhã, os pássaros, o pensamento e o sentimento deles e, claro, a Virgem. O narrador parece contagiar-se com a aura das palavras de Augusto Esteves e inicia o parágrafo subsequente com aliteração em *s*, gerando o som do *sol subindo por cima*, e, em seguida, a aliteração em *v*, tornando possível ouvir o bater das asas das *aves verdes* e seu *voo*. Para fechar o parágrafo, o narrador termina como Nhô Augusto começara, falando de santidade e do feminino, pois, para ele, os anjos, todos, deveriam ser mulheres.

A última interjeição com a palavra *Virgem* em “A hora e vez de Augusto Matraga” ocorre no momento em que a vez e a hora de Nhô Augusto chegam. Depois de lutar com Joãozinho Bem-Bem, Augusto Matraga diz:

— Perguntem quem é aí que algum dia já ouviu falar no nome de Nhô Augusto Esteves, das Pindaibas!
 — Virgem Santa! Eu logo vi que só podia ser você, meu primo Nhô Augusto... Era o João Lomba, conhecido velho e meio parente. Nhô Augusto riu:
 — E hein, hein João?!
 — P’ra ver...
 Então, Augusto Matraga fechou um pouco os olhos, com sorriso intenso nos lábios lambuzados de sangue, e de seu rosto subia um sagaz contentamento.
 Daí, mais, olhou, procurando João Lomba, e disse, agora sussurrado, sumido:
 — Põe a bênção na minha filha... seja lá onde for que ela esteja... E, Dionóra... Fala com a Dionóra que está tudo em ordem!
 Depois, morreu. (ROSA, 1984, p. 386)

O desfecho do conto parece indicar algumas analogias com a crucificação de Jesus, já que Nhô Augusto deseja que a sua hora chegue, quer ir para o céu, “nem que seja a porrete!” (ROSA, 1984, p. 357). Note-se que os discípulos de Jesus não estavam em sua crucificação por medo de perseguição, com exceção de um, o discípulo amado:

E junto à cruz estava sua mãe, e a irmã de sua mãe, Maria *mulher* de Clopas, e Maria Madalena.
 Ora, Jesus vendo ali *sua* mãe e que o discípulo a quem ele amava estava presente, disse à sua mãe: Mulher, eis aí teu filho.
 Depois, disse ao discípulo: Eis aí tua mãe. E desde aquela hora o discípulo a recebeu em sua *casa*. (BÍBLIA, João 19:25-27, grifo original)

Somente no evangelho de João existe essa menção ao discípulo amado, que para alguns estudiosos se trata de João, irmão de Tiago, filhos de Zebedeu (BÍBLIA, Mateus 10:2-4). Dalbem, em sua dissertação *Aos pés do crucificado, uma comunidade inserida no ministério: leitura bíblico-teológica da perícopre de Jo 19, 25-27*, comenta que

A hipótese que se busca verificar a respeito do sentido de Jo 19,25-27 se baseia na possibilidade de uma leitura simbólica desta. Esse tipo de interpretação encontra-se presente, de certa maneira, no período patrístico e medieval. Eclipsada no tempo em que predominava o método histórico-crítico na exegese, retoma força nas últimas décadas. Durante grande parte da história da interpretação dessa perícopre, o foco está

sobre a figura da Mãe de Jesus, compreendida apenas como Maria de Nazaré, e do Discípulo Amado, compreendido apenas como o Apóstolo João. E quando se interpretam as palavras da cena ao pé da cruz, a interpretação vai, na maioria das vezes, em sentido único: da Mãe ao Discípulo. (DALBEM, 2010, p. 12)

Dessa forma, João Lomba, que é quem faz menção à Virgem Maria, pode representar o discípulo amado, o único dos doze que estava ao lado de Maria na crucificação de Jesus. Daí, inclusive, sua fala ser introduzida pela exclamação “Virgem Santa!”, como se em diálogo com a sua interlocutora. Interessante notar, também, o seu apelido ou sobrenome – Lomba –, quando se sabe que Jesus foi crucificado no monte Calvário e que o discípulo amado era o único que se encontrava em tal colina ou lomba. Para alguns estudiosos, João, filho de Zebedeu, também era parente, embora não se saiba em que grau, de Jesus, assim como João Lomba é *meio parente* de Nhô Augusto. Este, aliás, pede para João Lomba dar a bênção em Mimita e Dionóra, respectivamente sua filha e sua esposa, que o tinham abandonado, assim como Jesus pede para Deus perdoar as pessoas responsáveis por seu martírio porque elas não sabiam o que estavam fazendo.

No que tange à esposa, Dionóra pode ser um nome criado pelo autor querendo significar nora de Deus. Tal leitura é reforçada pelo fato de que Ovídio, o nome da pessoa que levou Dionóra e sua filha, significa “ovelheiro, pastor” (GUÉRIOS, 1981, p. 193). Dionóra estava perdida em sua própria casa, pois

ela conhecia e temia 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 se importava. Dela, Dionóra, gostava, às vezes; da 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 Pindaíbas, ou no retiro do Morro Azul — ele tinha outros prazeres, outras mulheres, o jogo do truque e as caçadas. E sem efeito eram sempre as orações e promessas, com que ela o pretendia trazer, pelo menos, até a meio caminho direito. (ROSA, 1984, p. 346)

Como um pastor, Ovídio conduz mãe e filha por um outro caminho, para um lugar que deveria ser melhor. Foi bom para Dionóra e Ovídio, mas “com a filha, sim, é que fora uma tristeza: crescera sã e se encorpara uma mocinha muito linda, mas tinha caído na vida, seduzida por um cometa, que a levara do arraial, para onde não se sabia...” (ROSA, 1984, p. 360). Entretanto, o Ovídio rosiano, quando comparado à parábola bíblica descrita no evangelho de João, não parece um bom pastor, pois “o bom Pastor dá a sua vida pelas ovelhas. / Mas o mercenário, que não é pastor, vê vir o lobo, e deixa as ovelhas, e foge; e o lobo as arrebatou e dispersa.” (BÍBLIA, João 10:11-12). Ovídio não foge, como narra o texto bíblico, mas deixa o lobo arrebatou a ovelha mais nova, Mimita. Nesse sentido, é significativo mencionar que

Augusto Matraga, por sua vez, dá a vida pela família que Joãozinho Bem-Bem e seus jagunços iriam assassinar.

Interessante, também, reportar ao sobrenome de Ovídio: Moura. Ao que tudo indica, o autor utilizou-se de nome e sobrenome que se opõem no sentido religioso, pois, se Ovídio significa pastor, e durante toda a narrativa menciona-se a religião cristã como caminho seguro para que Augusto Matraga encontre sua hora e sua vez, Moura pode fazer referência aos mouros, que têm sua fé alicerçada no islamismo. Então, Ovídio Moura não pode ser o bom pastor, visto que, na parábola citada anteriormente, Jesus diz ser o bom Pastor. O Nazareno dá a vida pelas suas ovelhas, e Augusto Esteves parece querer imitá-lo.

Nessa perspectiva, há indícios de um empenho na escolha das denominações dos personagens, demarcando todo um campo semântico atrelado à religiosidade e às imagens da santidade. No início do conto, o autor parece propor sintetizar toda a narrativa ao explicitar os nomes pelos quais se faz alusão ao protagonista da história: “Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Esteves. Augusto Esteves [...]” (ROSA, 1984, p. 341).

Esteves vem de *Estevão*, que, por sua vez, origina-se de *Estéfano*, o qual tem sentido de *coroa*, *diadema*, segundo Guérios (1981, p. 113). Já Augusto pode significar *santo*, *sublime*, *venerado* (GUÉRIOS, 1981, p. 65). Dessa forma, inicialmente, Augusto Matraga não é nada, conforme o texto. Em seguida, de nada passa a ser Esteves, ou coroadado. Por último, em concordância com seu desejo, o ator principal do enredo encontra-se com seu momento oportuno, sua chance, então Augusto Esteves torna-se o *santo coroadado*. Por linhas tortas, faz-se semelhante a outro santo coroadado de espinhos, o qual fundamenta o enredo no que se refere à religiosidade. Assim como Jesus Cristo, Nhô Augusto tem companhia da Virgem desde o início da sua história, “da Virgem Nossa Senhora das Dores do Córrego do Murici” (ROSA, 1984, p. 341), até o final dela: “— Virgem Santa! Eu logo vi que só podia ser você, meu primo Nhô Augusto...” (ROSA, 1984, p. 386).

Desse modo, Augusto Esteves se faz santo. Contudo, a santidade dos sertanejos de Rosa se diferencia, e muito, das convencionais, pois Nhô Augusto transforma-se em santo do sertão, depois de matar Joãozinho Bem-Bem. Para ser santo no sertão rosiano do último conto de *Sagarana* é necessário ser valente, já que, como Augusto Matraga descobre depois de um trago, um sono e um sonho, “havia um Deus valentão, o mais solerte de todos os valentões, assim parecido com seu Joãozinho Bem-Bem, e que o mandava ir brigar, só para lhe experimentar a força, pois que ficava lá em-cima, sem descuido, garantindo tudo” (ROSA, 1984, p. 372).

A cultura sertaneja influencia a religiosidade daquela região e, por sua vez, a religiosidade dos atores do sertão intervém no comportamento social do grupo em questão. Berumen elucida o tema ao comentar que

La región socio-cultural se reconoce a partir del conjunto de valores compartidos por los habitantes de un mismo territorio; por las formas de vida cotidiana que identifican a una comunidad y la distinguen de las demás; por la existencia de un pasado histórico común; y, en fin, por todo aquello que da cuenta de la existencia de una identidad cultural y que se traduce en actitudes, tradiciones, costumbres, símbolos y creencias que son comunes a un grupo humano. Porque, insistimos, lo importante no son las características físicas o geográficas del territorio, sino la dimensión espacial de los fenómenos culturales. (BERUMEN, 2005, p. 56)

Dessa forma, Augusto Esteves e as pessoas da região do arraial do Rala-Coco estão imersos em conjuntos de valores semelhantes, pois a atitude de Nhô Augusto simboliza santificação para aquele círculo social. Ao ouvir o velho implorando para que Joãozinho Bem-Bem não destruísse sua família, que assassinasse, então, somente ele, “Pelo sangue de Jesus Cristo e pelas lágrimas da Virgem Maria!...” (ROSA, 1984, p. 382), Augusto Esteves se identifica culturalmente com o ancião e diz ao chefe dos jagunços: “— Não faz isso, meu amigo seu Joãozinho Bem-Bem, que o desgraçado do velho está pedindo em nome de Nosso Senhor e da Virgem Maria! E o que vocês estão querendo fazer em casa dele é coisa que nem Deus não manda e nem o diabo não faz!” (ROSA, 1984, p. 382-383). A crença comum leva Nhô Augusto a se sacrificar pela família do idoso. Ao martirizar-se, a comunidade alça-o à categoria de santo: “— ‘Foi Deus quem mandou esse homem no jumento, por mór de salvar as famílias da gente!...’ [...] — Traz meus filhos, para agradecerem a ele, para beijarem os pés dele!... Não deixem este santo morrer assim...” (ROSA, 1984, p. 385-386). A religiosidade transforma o indivíduo Augusto Esteves, que, por seu turno, interfere no destino de uma comunidade, a qual faz do protagonista um santo a ser cultuado. Tal fenômeno cultural parece se multiplicar com o passar do tempo, como se a dimensão espacial fosse ampliada, ou melhor, irradiada para outros grupos sociais.

Muitos nomes de santos são mencionados pelos personagens e pelos narradores em *Sagarana*, dentre os quais São Bento, Santa Manoelina dos Coqueiros, São Pedro, São Sebastião, Sant’Ana-do-São-João-Acima, São João, Nossa Senhora das Dores, São Paulo, Santa Ana, São Jorge, São Tomé, São Marcos, Santa Luzia, São Brás, Nossa Senhora do Rosário. Algumas dessas menções dizem respeito a nomes de lugares, como é o caso de São Paulo. Embora não pertença ao estado de Minas Gerais, a maneira como os personagens sertanejos se referem a essa cidade, ou estado, com nome de santo, mostra-se peculiar.

A cidade de São Paulo, citada sete vezes no livro *Sagarana*, cinco delas no conto “Duelo”, foi fundada pelos jesuítas da Companhia de Jesus, em homenagem ao apóstolo Paulo de Tarso. O topônimo que se refere ao nome de santo mais mencionado no livro, embora não pertença à região sertaneja mineira, encontra-se na memória coletiva do sertanejo, visto que a repetição e a impressão causada ao mencionar o estado ou a cidade de São Paulo assinalam a deferência que o local motiva no imaginário comum, não somente dos sertanejos mineiros, mas também do baiano e de outras regiões interioranas do Brasil.

Entre São Paulo, o apóstolo, e Turíbio Todo existe uma semelhança: os dois saem de sua região para realizar conquistas. Paulo, o apóstolo dos gentios, está em busca de corações de outras culturas para pregar o evangelho do Cristo, enquanto Turíbio Todo sai de sua região buscando fugir de seu inimigo, aproveitando-se da riqueza do local para ganhar dinheiro. Paulo doa-se, pois o seu prêmio é propor “de graça o evangelho de Cristo” (BÍBLIA, I Coríntios 9:18). Turíbio Todo, quando retorna de São Paulo,

tinha ganho já bons cobres [...] comprou mala, comprou presentes, pôs um lenço verde no pescoço, para disfarçar o papo; calçou botas vermelhas, de lustre; e veio. Saltou do trem também com uma piteira, um relógio de pulseira, boas roupas e uma nova concepção do universo. (ROSA, 1984, p. 182)

Então, tanto Paulo de Tarso quanto Turíbio Todo encontram em suas viagens o que estavam procurando: aquele, a riqueza espiritual compartilhada com povos de outra cultura; este, bens materiais e, por se deparar com hábitos e costumes diferentes dos da sua região, novos conceitos sobre o mundo. Ambos se enriquecem de conteúdo cultural, pois, conforme Bakhtin (1997, p. 368), uma acepção anuncia sua complexidade ao chocar-se com outra acepção, distinta da sua.

Como toponímicos, além de São Paulo, estão presentes na obra *Sagarana* mais quatro santos, agora todos da região sertaneja de Rosa: São Sebastião (p. 153; 165; 170); Sant’Anadão-São-João-Acima (p. 175), duas ocorrências na mesma página; Nossa Senhora das Dores (p. 341); São Tomé (p. 230) e São Thomé (p. 281).

Pode-se considerar que o nome concedido a determinado lugar reflete as características da região denominada, sejam elas de cunho geográfico, sejam de qualquer outro aspecto, inclusive religioso. Dessa forma, os nomes das localidades do sertão rosiano podem representar a aspiração dos personagens que habitam o local. De acordo com Carvalho (2014, p. 33, grifo original),

podemos afirmar que o ato de nomear reflete a cultura e a visão de mundo do denominador que são evidenciadas por meio das escolhas dos nomes que identificam os referentes relacionados à realidade de cada grupo. É, pois, por meio do *nome* que

o homem organiza o mundo, representando-o, de modo a categorizar a realidade na qual se encontra inserido.

Assim, pode-se constatar que os atores dos contos de *Sagarana* possuem crença de base cristã em seu círculo social, visto que os nomes dados às localidades citadas na obra referem-se a santos da igreja católica. Como representação do sertão mineiro, o sertão rosiano se confunde com o interior de Minas Gerais, visto que ambas as regiões são conformadas pela cultura católica presente desde a colonização, conforme explica Carvalho (2014, p. 128):

a hagiotoponímia em Minas Gerais pautou-se, sobretudo, naqueles desenvolvidos acerca da toponímia portuguesa. Isto porque, no léxico toponímico brasileiro, a influência da religiosidade na designação dos locativos pode ser percebida desde o primeiro contato do colonizador europeu com as terras recém-descobertas, sobretudo devido às circunstâncias que levaram ao descobrimento da terra e do momento histórico representado pelo quinhentismo português, em que a difusão dos preceitos da Igreja Católica representava uma preocupação máxima.

Dos nomes de santos das localidades mencionadas, dois chamam a atenção pelo contexto em que estão envolvidos: São Tomé e São Thomé. Imagina-se que se trata do mesmo santo, porém escrito com grafias diferentes. Sabe-se, também, que São Tomé ou São Thomé é um dos doze apóstolos de Jesus Cristo, mais especificamente o único que, para acreditar na ressurreição do Mestre, teve que tocar nas chagas do crucificado.

Ora, Tomé, um dos doze, chamado Dídimo, não estava com eles quando veio Jesus. Disseram-lhe, pois, os outros discípulos: Vimos o Senhor. Mas ele disse-lhes: Se eu não vir o sinal dos cravos em suas mãos, e não puser o dedo no lugar dos cravos, e não puser a minha mão no seu lado, de maneira nenhuma o creerei. E, oito dias depois, estavam outra vez os seus discípulos dentro, e, com eles, Tomé. Chegou Jesus, estando as portas fechadas, e apresentou-se no meio, e disse: Paz seja convosco! Depois, disse a Tomé: Põe aqui o teu dedo e vê as minhas mãos; chega a tua mão e põe-na no meu lado; não sejas incrédulo, mas crente. Tomé respondeu e disse-lhe: Senhor meu, e Deus meu! Disse-lhe Jesus: Porque me viste, Tomé, creste; bem-aventurados os que não viram e creram! (BÍBLIA, João 20:24-29)

Nas duas ocorrências em que a localidade de São Tomé é mencionada nos textos de *Sagarana*, elas parecem querer demonstrar certa dúvida perante a situação descrita. Em “Minha gente”, o doutor sai com seu tio e narra como andam as eleições nas proximidades: “Cavalgamos lado a lado, e Tio Emílio insiste no tema: que as coisas vão mal. Não tem confiança nos eleitores do São Tomé” (ROSA, 1984, p. 230). Na história “Corpo fechado”, outro doutor dialoga com outro personagem, Manuel Fulô:

— Com que, hein, seu Manuel Fulô, Mané das Moças, que vai casar!
Manuel Fulô viera ver-me, nessa mesma tarde, chamando-me de flor dos doutores e pedindo para beber cerveja p’ra eu pagar.
— Caso mesmo. É este sangue de Peixoto! Não tem outro jeito...

— Que você casa, já sei, e bem que podia, antes, ter-me participado. E você não é Peixoto, é Véiga, dos Véigas do São Thomé...
 — Vou lhe contar, seu doutor: sou filho natural de Nhô Peixoto! O senhor não reparou que eu não sou branquelo nem perrengue como esses Véigas?... Meu pai é meu pai por cortesia, e eu respeito... Mas sou mesmo é Peixoto. Raça de gente braba! Eu cá sou assim: estou quieto, não bulo com ninguém... Mas, não venham mexer comigo! porque desfeita eu não levo p'ra casa, e p'ra desaforo grosso a minha Beija-Fulô não dá condução... (ROSA, 1984, p. 281)

No conto “Minha gente”, Tio Emílio, pela narração de seu sobrinho, diz não acreditar nos votos do povoado de São Thomé, o santo que somente crê depois de vivenciar. Já em “Corpo fechado”, o narrador-personagem demonstra descrença no fato de que Manuel Fulô seja da família dos Peixoto, pois, segundo o doutor, o sobrenome de Fulô é Veiga, dos que vivem em São Thomé. Como contraponto, Manuel Fulô tenta provar para o seu interlocutor seu parentesco com os Peixoto demonstrando suas características físicas e psicológicas, de modo semelhante ao que fez Jesus, ao apresentar suas chagas e seu comportamento diante dos discípulos.

Mas, inspirado, talvez, pela mesma simbologia da dúvida que circunda a figura bíblica de São Tomé e a região de proveniência de Manuel Fulô, o doutor lança uma pergunta ao noivo, enunciando certa descrença:

— Me conta, Manuel, você gosta mesmo dela?
 — Amo! Isso, lá, amo mesmo, seu doutor...
 — Faz bem, Manuel, faz bem...
 Então nos desolhamos, e pegamos a pensar, cada um para o seu lado, até que Manuel suspirou e explicou:
 — É o jeito. Eu só queria três coisas só: ter uma sela mexicana, p'ra arrear a Beija-Fulô... E ser boticário ou chefe de trem-de-ferro, fardado de boné! Mas isso mesmo é que ainda é mais impossível... A pois, estando vendo que não arranjo nem trem-de-ferro, nem farmácia, nem a sela, me caso... Me caso! seu doutor... (ROSA, 1984, p. 281-282)

Depois da resposta de Fulô, a dúvida do narrador persiste, o que motiva novo questionamento:

— Mas você não gosta da moça, Manuel Fulô?
 — Gosto sim. Já estamos criando amor. Ela é boazinha... Pobre como eu... Mas eu queria uma sela mexicana, um arreio de gaúcho, graúdo, com bordados no couro dos estribos, com topete adiante e cabide de prego p'ra o laço, no santantônio... Aí é que era! Aí é que era, seu doutorzinho meu amigo!... (ROSA, 1984, p. 282)

Diante da nova explicação, o doutor muda de assunto, supostamente convencido de que Fulô se casaria por não ter outra opção. Diferentemente do discípulo Tomé, o narrador parece não acreditar no seu interlocutor. Jesus dá provas físicas ao mostrar suas chagas ao discípulo descrente, ao passo que Fulô dissimula, conduz a prosa para outro tema e deixa o companheiro ainda mais descrente em relação ao seu amor pela noiva.

Na maioria das outras menções aos santos e santas, os personagens pedem auxílio, intercessão ou expressam interjeição para as mais diversas situações. Em “São Marcos” existe uma circunstância em que o narrador solicita intervenção para uma santa devido a um problema que lhe ocorre repentinamente: “E, pois, se todos continuavam trabalhando, bichinho nenhum tivera o seu susto. Portanto... Estaria eu... Cego?!... Assim de súbito, sem dor, sem causa, sem prévios sinais?...” (ROSA, 1984, p. 262)

Com a adversidade identificada, João ou José, o narrador-personagem, clama por auxílio do onipotente e, em seguida, de uma auxiliar, a padroeira dos oftalmologistas:

Não é sonho, não é; pesadelo não pode ser. Mas, quem diz que não seja coisa passageira, e que daqui a instante eu não irei tornar a enxergar? Louvado seja Deus, mais a minha boa Santa Luzia, que cuida dos olhos da gente!... “Santa Luzia passou por aqui, com o seu cavalinho comendo capim!...” Santa Luzia passou por... Não, não passa coisa nenhuma. Estou mesmo é envolvido e acuado pela má treva, por um escurão de transmundo, e sem atinar com o que fazer. Maldita hora! Mais momento, e vou chorar, me arrepelando, gritando e rolando no chão. (ROSA, 1984, p. 262)

João não acredita em feiticeiros e feitiços – inclusive parece ter aversão a quem não pratique a religião dominante, o catolicismo –, conforme afirma o próprio narrador-personagem no início de seu relato, mas pede a intercessão de uma santa, o que se mostra comum, conforme Jurkevics (2004, p. 107):

O culto aos santos configura-se como um dos principais elementos do cristianismo. Tradicionalmente, a devoção a centenas de divindades do panteão católico pode ser entendida como um dos pilares desta religião, sobretudo por seus aspectos doutrinários e identitários.

João/José identifica-se com o cristianismo e com seus santos, o que é perceptível pela maneira como ele pede auxílio a Santa Luzia: parece haver intimidade entre a Santa e seu devoto momentâneo, já que João faz um versinho para que a padroeira dos oftalmologistas ouça seu pedido. Entretanto, a Santa não o atende, o que mais tarde faz José se lembrar de uma outra oração, a de São Marcos. Sabe-se que a prece de São Marcos faz alusão a uma outra crença, a um tipo de intercessão espiritual diverso. Tal súplica, feita por um personagem que assegura não crer em feitiços e feiticeiros, configura-se irônica e acaba demonstrando a maneira de crer dos sertanejos rosianos, pois são sincréticos sem o saber.

A religiosidade popular encontra nos santos e, principalmente, na mãe de Jesus, amparo espiritual para aflições, contratempos, enfermidades. Esses seres sagrados parecem aproximar o absoluto do relativo, o divino do humano, e por isso, talvez, sejam tão solicitados por alguns devotos. A representação desse tipo de religiosidade transborda em *Sagarana*. São tantas as menções aos santos, e estão de tal forma imbricadas na cultura religiosa do sertão rosiano que, pode-se dizer, não existe o sertão de Rosa sem a devoção característica de seus personagens.

Assim, os santos e a Santa Maria de Nazaré contribuem fundamentalmente para a regionalização cultural das nove narrativas do primeiro livro de João Guimarães Rosa.

4 CONCLUSÃO

Muitos elementos culturais do sertão mineiro estão representados nos contos de *Sagarana*, visto que os casos e fatos que dão forma à obra refletem e recriam os costumes do sertanejo. Dentre essas práticas do povo do sertão, a religiosidade atua como componente fundamental para a estruturação das narrativas. As festas populares religiosas, os rituais, os benzedores e feiticeiros, as menções a Deus e aos santos formam um núcleo em torno do qual o enredo, as situações, o ambiente, os personagens orbitam, atraídos por força irresistível. Dessa forma, acredita-se que examinar *Sagarana* segundo os aspectos da religiosidade amplia as possibilidades de compreensão da obra para as questões da regionalidade.

As festas de santos, como elemento cultural do sertão rosiano, desempenham notável importância no que diz respeito à regionalização das histórias. Vê-se que os personagens se interessam por essas manifestações de cultura por diversos motivos. Alguns querem se aproximar dos santos para conseguir graças ou demonstrar gratidão pelas já conquistadas. Outros fazem das festas religiosas expediente para diversão, convertendo-as em forma de recreação em que pode haver embriaguez e leilão de mulher, o que em certa medida as particulariza naquele espaço social e as diferencia da imagem convencional de uma festa sagrada. Alguns fiéis, ainda, aproveitam-se das celebrações de igreja para objetivos amorosos.

Existem, também, aqueles que obtêm lucro financeiro com as festas populares religiosas, o que parece ser comum em muitas localidades do país. Porém, no caso de um personagem como Manuel Fulô, os proventos se dão com negócios de cavalos. Dessa forma, além de trapacear seus clientes, o personagem faz questão de escarnecer deles diante dos fiéis reunidos na festa.

O registro de determinadas festas de santos não apenas revela o hibridismo da religiosidade brasileira e as particularidades de sua incidência regional como pode situar os leitores no tempo e no espaço do ambiente representado, já que as celebrações ocorrem, geralmente, nas mesmas datas em que se convencionou homenagear os santos.

As menções a festas religiosas populares tampouco deixam de assinalar preconceitos étnicos e sociais. Em “O burrinho pedrês”, por exemplo, um personagem relata que outro está bêbado como negro em terno-de-reis, generalizando para todo um grupo social uma prática vista com demérito. Assim, por meio das festas populares religiosas representadas em *Sagarana*, observam-se várias características dos personagens e de grupos sociais de determinada região sertaneja, de modo que a ambientação física e psicológica das histórias ganha em complexidade, tornando os enredos mais ricos e verossímeis.

Os sertanejos, em *Sagarana*, frequentemente recorrem à cooperação mútua, em busca de soluções para os problemas que os circundam. Por isso, em muitas situações, os rituais, os benzedeiros e os feiticeiros estão presentes no cotidiano dos homens e mulheres rosianos. Essas manifestações de religiosidade têm muitos atributos, as pessoas procuram os feiticeiros e seus rituais para as mais diversas circunstâncias. Alguns estão atrás de vingança; outros, de cura, de amor, de esperança, de realizações. Tais práticas são tão comuns na vida dos sertanejos de “São Marcos” que até as crianças fazem feitiços em Calango Frito.

Em duas histórias de *Sagarana*, “São Marcos” e “Corpo fechado”, o autor enfatiza a religiosidade de feiticeiros e afins. Essa religiosidade conduz a trama dos contos e, ao fazê-lo, entre outras realizações, denuncia a marginalidade cultural em que se encontra, embora parcela importante da sociedade faça uso de seus trabalhos e recursos. Cabe notar que os benefícios individuais que os rituais de feitiçaria proporcionam no âmbito da ficção, curando doenças, afastando males espirituais ou protegendo contra situações adversas não são suficientes para estabelecer essa manifestação da religiosidade popular em patamares de reconhecimento similares às práticas de outras religiões.

Em noventa e sete das trezentas e setenta e uma páginas da edição que serve de base a esta pesquisa, menciona-se a palavra *Deus*. Percebe-se, portanto, que se trata de um substantivo bastante recorrente nos contos de *Sagarana*. Ele é mencionado em expressões, locuções e também de forma isolada. Em todas as menções manifesta-se respeito, reverência, submissão. Isso assinala a religiosidade monoteísta e, principalmente, cristã dos sertanejos de *Sagarana*. Tais referências ao Deus único, inúmeras vezes repetidas de formas diversas, sugerem que as narrativas da obra estão emaranhadas em um contexto fundamentalmente religioso. Mesmo que os personagens não sejam cristãos praticantes, eles são culturalmente envolvidos em tecidos sociais que repercutem essa religião.

Os santos, em *Sagarana*, estão presentes de forma constante nas tramas, sendo citados e invocados pelos sertanejos com frequência tal que parecem mais próximos dos personagens, conectando-os ao infinito poder de Deus. A santa mãe de Jesus e os santos são mencionados mais de quarenta vezes na obra, o que demonstra o ambiente religioso no qual a cultura do sertão rosiano está fundamentada. Tem-se a impressão de que a cultura cristã está de tal forma interligada à obra que, para indicar a importância e a hierarquia dos céus refletidas nos contos, Deus é mais mencionado pelos personagens que as demais entidades a Ele subordinadas. Tal característica talvez aponte para o fato de que, embora haja muitos santos, há somente um Deus. Dessa forma, os sertanejos rosianos poderiam ser vistos como aquele mesmo “*homo viator*, aquele que se encontra na estrada, *in via*, caminhando em direção a Deus” (ARAÚJO, 1996, p.

21, grifos originais). Eles encontram proteção e amparo nos santos que os assistem na jornada em direção ao paraíso, morada de Deus.

A regionalidade em *Sagarana*, analisada sob o prisma da religiosidade, demonstra ser uma possibilidade, pois, conforme Pozenato (2003, p. 157),

a região será melhor entendida se vista como simplesmente um feixe de relações a partir do qual se estabelecem outras relações, tanto de proximidade como de distância. O grau, o volume, as características, a complexidade que podem assumir essas relações, tanto as próximas como as distantes, vão depender de diversas variáveis, dentre as quais a mais importante, sem dúvida, é a da existência de canais de comunicação.

Assim, entende-se que a religiosidade e a regionalidade, na obra de Rosa, fazem parte desse feixe de relações, como canais de comunicação por intermédio dos quais o ambiente ficcional, as manifestações culturais e as situações vivenciadas pelos personagens ajudam a conformar, com outros feixes e canais, as histórias do livro no espaço que lhe é próprio.

Com isso, espera-se conferir uma visão da regionalidade que se manifesta por meio da religiosidade característica dos personagens de *Sagarana*. Essa religiosidade emerge de vários aspectos, como nomes, festas, animais, cantigas populares, rituais, superstições e muitos outros elementos culturais. Dessa forma, acredita-se que a religiosidade, como manifestação cultural, contribui para construir o ambiente sertanejo na ficção de Guimarães Rosa e que a maneira como os personagens lidam com a religiosidade ajuda estabelecer o espaço cultural representado na obra.

REFERÊNCIAS

ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. Literatura oral e popular. *Boitatá*, Londrina, número especial, p. 110-116, ago./dez. 2008.

ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. *O roteiro de Deus – dois estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1996.

ARENDETTI, João Claudio. A queda e ascensão de Augusto Matraga. *A Cor das Letras*, Feira de Santana, n. 9, p. 237-245, set. 2008. Disponível em: http://www.uefs.br/dlet/publicacoes/cor_das_letras/cordasletras_9-2008.pdf. Acesso em: 10 out. 2015.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

BENEDETTI, Nildo Maximo. *Sagarana: o Brasil de Guimarães Rosa*. 2008. 286 f. Tese. (Doutorado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BERUMEN, Humberto Félix. *La Frontera en el Centro. Ensayos sobre Literatura*. Mexicali, Baja California: Universidad Autónoma, 2005.

BÍBLIA SAGRADA. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Revista e Corrigida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2004.

BLOOM, Harold. *Jesus e Javé: os nomes divinos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os deuses do povo: um estudo sobre religião popular*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CALAINHO, Daniela Buono. Magias de cozinha: escravas e feitiços em Portugal - Séculos XVII e XVIII. *Cad. Pagu*, Campinas, n. 39, p. 159-176, jul./dez. 2012.

CARVALHO, Ana Paula Mendes Alves de. *Hagiotoponímia em Minas Gerais*. 2014. 823f. Tese (Doutorado em Linguística Teórica e Descritiva) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2015.

CIPOLINI, Pedro Carlos. A devoção mariana no Brasil. *Teocomunicação*, Porto Alegre, v. 40 n. 1, p. 36-43, jan./abr. 2010. Disponível em:

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/teo/article/viewFile/7774/5519>. Acesso em: 4 maio 2017.

DALBEM, Maikel Pablo. *Aos pés do crucificado, uma comunidade inserida no ministério: uma leitura bíblico-teológica da perícopa de Jo 19, 25-27*. 2010. 115f. Dissertação. (Mestrado em Teologia Sistemática) – Departamento de Teologia, Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia, Belo Horizonte, 2010.

ESTEVES, José Manuel. *Ironia e argumentação*. Covilhã: LabCom, 2009. 130 p.

FERNANDES, Danielle Fardin. *A ótica do humor e da ironia em algumas produções literárias do poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens*. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/12/A-%C3%B3tica-do-humor-e-da-ironia-em-algumas-produ%C3%A7%C3%B5es-liter%C3%A1rias-do-poeta-simbolista-Alphonsus-de-Guimaraens.pdf>. Acesso em: 8 maio 2017.

GAETA, Maria Aparecida Junqueira Veiga. A cultura clerical e a folia popular. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 17, n. 34, p. 183-202, 1997. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881997000200010. Acesso em: 8 jan. 2017.

GELLIS, André; HAMUD, Maria Isabel Lima. Sentimento de culpa na obra freudiana: universal e inconsciente. *Psicol. USP*, São Paulo, v. 22, n. 3, p. 635-654, setembro 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642011000300011&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 21 abr. 2017.

GOÉS, Andréa Beatriz Hack de. *O mito cristão na literatura: olhares sobre Jesus em romances brasileiros*. 2010. 171f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

GRECCO, Fabiana Miraz de Freitas. Os pilares da música popular brasileira e cabo-verdiana: modinha, lundu e morna. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, Natal, n. 2, jul-dez 2012. Disponível em: http://rbec.ect.ufrn.br/index.php/Os_Pilares_da_M%C3%BAsica_Popular_Brasileira_e_Cabo-Verdiana. Acesso em: 27 jun. 2017.

GUÉRIOS, Rosário Farani Mansur. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. São Paulo: Ave Maria, 1981.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JOACHIMSTHALER, Jürgen. A literalização da região e a regionalização da literatura. *Antares*, Caxias do Sul, n. 2, p. 27-60, jul./dez. 2009.

JURKEVICS, Vera Irene. *Os santos da igreja e os santos do povo: devoções e manifestações de religiosidade popular*. 2004. 218f. Tese (Doutorado em História) – Curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. 9. ed. Coimbra: Coimbra, 1977.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97. Coleção Fortuna Crítica.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Globalização comunicacional e transformação cultural. In: MORAES, Dênis de (Org.). *Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2003. p. 57-86.

MOREIRA, João Antônio Damasceno. *Feitiçaria e escravidão: as artes mágicas como mecanismo de resistência nas Minas Gerais (1700-1821)*. 2016. 159f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2016.

NASCIMENTO, Maria Regina do. Religiosidade e cultura popular: catolicismo, irmandades e tradições em movimento. *Revista da Católica*, Uberlândia, v. 1, n. 2, p. 119-130, 2009. Disponível em: <http://catolicaonline.com.br/revistadacatolica2/artigosv1n2/09-HISTORIA-01.pdf>. Acesso em: 3 maio 2017.

OLIVEIRA, Pedro Ribeiro. Religiões Populares. In: BEOZZO, Oscar (Org.). *Curso de Verão II*. São Paulo: Paulinas, 1988. P. 107-123.

PINHO, José Eduardo Borges de. O culto à Virgem Maria na religiosidade popular: uma perspectiva teológico-sistemática. *Didaskalia*. Lisboa, v. 35, n. 1-2, p. 433-456, 2005. Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/20377>. Acesso em: 10 maio 2017.

POZENATO, José Clemente. *Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural*. Caxias do Sul: Educs, 2003.

REGO, Francisco Cleiton Vieira Silva do; SILVA, Amana Raab Nascimento Câmara e. O pensamento social brasileiro em Superstição e Costumes de Luís da Câmara Cascudo. *Imburana*, Rio Grande do Norte, n. 6, p. 60-70, jul./dez. 2012.

RICOEUR, Paul. *Metáfora viva*. Portugal: Rés, 1989.

RODOLPHO, Adriane Luisa. Rituais, ritos de passagem e iniciação: uma revisão da bibliografia antropológica. *Estudos Teológicos*, São Leopoldo, v. 44, n. 2, p. 138-146, 2004.

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Ed. org. e notas Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti. Trad. Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SILVA, Ariel Lucas; SILVA, Vanessa Marques da; SILVA, Christiane Pitanga Serafim da. Rosário em festa: representação identidade e fé. Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial. *Pensar Comunicação*. Disponível em: <http://www.revistapensar.com.br/comunicacao>. Acesso em: 10 jan. 2017.

SOUZA, José Neivaldo de. O destino do homem no plano de Deus: uma análise da antropologia patrística sobre a “imagem e semelhança”. *Rev. Pistis Prax., Teol. Pastor.*, Curitiba, v. 1, n. 1, p. 119-145, jan./jun. 2009. Disponível em: <http://www2.pucpr.br/reol/pb/index.php/pistis?dd1=2482&dd99=view&dd98=pb>. Acesso em: 23 abr. 2017.

SOUZA, Ricardo Luiz de. *Festas, procissões, romarias, milagres: aspectos do catolicismo popular*. Natal: IFRN, 2013.

STRONG, James. *Diccionario Strong de Palabras Originales del Antiguo y Nuevo Testamento*. Miami: Caribe, 2002.

SZALAY, Ione. *Kabaláh Diccionario: Traducción, Interpretación y Comentarios Místicos sobre los Principales Términos Utilizados en la Kabaláh*. Buenos Aires: Kier, 2005.

TAVARES, Thiago Rodrigues. A religião vivida: expressões populares de religiosidade. *Sacrilegens*, Juiz de Fora, v. 10, n. 2, p. 35-47, jul./dez. 2013.

THIENGO, Mariana. História e alteridade em Guimarães Rosa. *Contexto*, Espírito Santo, ano XIII, n. 12, p. 33-44, 2005.